

ADILSON MARCELINO

OLHAR FEMININO NO CINEMA BRASILEIRO

Uma análise da trilogia da cineasta Carolina
Mar de Rosas, Das Tripas Coração e Sonho de Valsa

Belo Horizonte
Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH
2008

ADILSON MARCELINO

OLHAR FEMININO NO CINEMA BRASILEIRO

Uma análise da trilogia da cineasta Carolina
Mar de Rosas, Das Tripas Coração e Sonho de Valsa

Monografia apresentada ao curso de jornalismo do Centro
Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH), como requisito
parcial à obtenção do título de bacharel em jornalismo.

Orientadora: Érika Savernini

Belo Horizonte
Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH
2008

Dedico aos meus pais queridos, Vivalde Marcelino (in memoriam) e Ana Maria Marcelino, responsáveis pela minha chegada até aqui. E a Maurício Horto, companheiro de todas as horas.

Agradeço a orientadora Érika Savernini e aos professores Luiz Ademir, Leonardo Cunha, Nísio Teixeira, Lorena Tárzia, Mara Greide, Vanessa Carvalho e Luiz Henrique Magalhães.

“Nasci num pequeno hospital de Tóquio. Mamãe diz que se lembra de duas coisas:

Um ratinho correndo pelo chão, o que ela considerou sinal de boa sorte.

Uma enfermeira curvando-se e murmurando, em tom de quem pede desculpas: “Infelizmente, é uma menina. A senhora prefere informar pessoalmente a seu marido?”

Liv Ullmann – “Mutações”

RESUMO

A trilogia de Ana Carolina formada pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987) tem como temática a condição da mulher submetida às instituições como a família, o casamento, a escola, o Estado e também a realização sexual e a busca do amor romântico. Os filmes focalizam a mulher em diferentes idades, da adolescência até a vida adulta. Cineasta representativa no cinema brasileiro, Ana Carolina é uma das diretoras de longa-metragem mais premiadas no país e no exterior. Revelada no formato curta-metragem no final dos anos 1960, Ana Carolina estreou em longas na década de 1970. Dessa forma, ela é representativa das conquistas femininas das décadas de 1960 e 1970, já que até esse período havia apenas seis diretoras de longas na história do cinema brasileiro. A partir desse período do cinema nacional afloraram discussões sobre um possível olhar feminino no cinema brasileiro. Hoje, o número de mulheres na direção de longas chegou ao patamar de mais de 80 cineastas. Esse trabalho partiu da pesquisa de conceitos sobre o olhar e sobre o feminino em suas diferentes abordagens, como a sociologia, a psicanálise, o feminismo e a indústria cultural. Um breve panorama do cinema, desde sua invenção até os dias atuais, e a inserção da presença da mulher em diferentes áreas até chegar à condução dos filmes como diretoras são recortes apresentados. A fim de identificar o olhar feminino na trilogia de Ana Carolina, a análise foi feita a partir da linguagem cinematográfica, passando também pela questão da temática.

Palavras-chave: Olhar. Olhar feminino. A mulher no cinema. Cinema brasileiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 CINEMA, IMAGINÁRIO E INDÚSTRIA CULTURAL.....	10
1.2 A arte e a cultura de massa.....	10
1.3 O cinema e a representação da cultura.....	14
1.4 O cinema no Brasil.....	16
1.4.1 Dos primórdios aos anos 1930.....	16
1.4.2 Dos anos 1940 a 1950.....	19
1.4.3 Dos anos 1960 a 1980.....	20
1.4.4 Dos anos 1990 a 2000 – Cinema da Retomada.....	21
2 A QUESTÃO DO OLHAR E O FEMININO.....	22
2.1 O olhar.....	24
2.2 O feminino – construção e identidade.....	26
2.3 Olhar feminino no cinema.....	30
2.4 A linguagem do cinema.....	33
3 O OLHAR FEMININO NA TRILOGIA DE ANA CAROLINA.....	36
3.1 A mulher no cinema.....	36
3.2 A mulher no cinema brasileiro.....	37
3.3 Ana Carolina.....	39
3.4 A trilogia.....	41
3.5 Análise.....	43
3.5.1 Mar de Rosas.....	44
3.5.2 Das Tripas Coração.....	51
3.5.3 Sonho de Valsa.....	58
CONCLUSÃO.....	66
REFERÊNCIAS.....	68

INTRODUÇÃO

A presença da mulher em postos de destaque nos mais diferentes segmentos da sociedade brasileira é uma realidade. Essa nova mulher está em toda parte: na universidade, na política, na economia, na administração, na educação, nos esportes, nas artes. A sua inclusão no cinema brasileiro não poderia ser diferente. Da primeira filmagem no Brasil em 1897 até os anos de 1960, sobretudo no formato longa-metragem, o espaço reservado para a mulher esteve predominantemente limitado às áreas da interpretação e em funções técnicas mais imediatamente identificadas a elas, como o figurino e a montagem. Foi preciso o passar de muitas décadas para que o cinema registrasse, nos quatro cantos do planeta, uma presença numericamente mais significativa da mulher na direção de filmes em longa-metragem. Ainda assim, isso se deu de forma episódica em todas as cinematografias.

A crescente atuação das mulheres como diretoras de longa metragem no Brasil vem desencadeando pesquisas, estudos e mapeamentos sobre essa participação na identidade fílmica nacional. Conhecer e entender esse processo é desvendar e refazer a trajetória do cinema brasileiro, que, desde seus primórdios, tenta se estabelecer como indústria, ao mesmo tempo em que persegue seu desenvolvimento estético. A partir dos anos 1990, cresceu a literatura sobre o cinema brasileiro, com edições de livros temáticos, pesquisas históricas, biografias e depoimentos de personalidades de várias áreas da fazer cinematográfico. Conhecer mais de perto o trabalho dessas cineastas é conhecer um pouco mais sobre o cinema brasileiro, e, conseqüentemente, o Brasil.

No Brasil, as pioneiras foram Cléo de Verberena, primeira cineasta brasileira a dirigir um longa-metragem de ficção: *O Mistério do Dominó Preto*, em 1930. As outras são Carmen Santos, com *Inconfidência Mineira*, produção acidentada que começou a ser esboçada em 1937, mas só foi concluída 11 anos depois, em 1948. E Gilda de Abreu, que nos anos 1940

dirigiu o grande sucesso popular *O Ébrio*, em 1946, seguido de *Pinguinho de Gente*, em 1947, e *Coração Materno*, em 1949.

De 1930 até a década de 1960, apenas seis mulheres chegaram à direção de longa-metragem no Brasil. Além de Cléo de Verberena, Gilda de Abreu e Carmen Santos, as outras são as italianas Maria Basaglia com *Macumba na Alta* (1957) e *O Pão que o Diabo Amassou* (1958), e Carla Civeli com *É um Caso de Polícia* (1959) nos anos 1950; e Zélia Costa nos anos 1960 com *As Testemunhas não condenam* (1962). Somente a partir dos anos 1970, como consequência das transformações e conquistas sociais da década anterior e de sua continuidade nesta, com o feminismo, é que a mulher começou a reverter esse quadro. Dessa época até agora nos anos 2000, esse número se multiplicou em cerca de 13 vezes, chegando ao registro histórico de mais de 80 mulheres como diretoras de longa-metragem no Brasil.

Esse trabalho de pesquisa procura entender se esse longo percurso da construção fílmica realizado pela mulher trouxe uma contribuição diferenciada para a identidade cinematográfica brasileira. Dessa forma, o estudo tem como objetivo identificar se existe olhar feminino no cinema nacional a partir da análise da obra de Ana Carolina. A cineasta foi escolhida por ser uma das primeiras cineastas a se destacar na década de 1970, ser considerada pela crítica como nome relevante entre as mulheres cineastas, e também por ter dirigido uma trilogia em que a mulher é a protagonista.

A análise foi feita a partir da trilogia de Ana Carolina, formada pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Como o objetivo foi a identificação de um olhar feminino procurou-se analisar os filmes selecionados a partir da linguagem do cinema e não apenas na identificação de uma possível temática feminina.

No primeiro capítulo desse estudo, procurou-se abarcar conceitos mais amplos sobre a esfera em que o cinema se situa. Dessa forma, são descortinados entendimentos sobre arte e cultura de massa, a relação do cinema com essa cultura e ainda a sétima arte como

representação. Há também um breve panorama do cinema brasileiro desde o seu primeiro registro, passando pelos diferentes ciclos até a produção atual, a fim de possibilitar uma contextualização necessária ao entendimento do recorte proposto.

Como o objetivo é identificar o olhar feminino no cinema brasileiro a partir da trilogia de Ana Carolina, o segundo capítulo abarca conceitos que permitirão essa sustentação. Daí, a conceituação do que é olhar, do que é feminino, e do que é olhar feminino no cinema fizeram-se necessárias para a busca desse entendimento. Um tópico dedicado à linguagem do cinema complementa e auxilia essa compreensão.

No terceiro capítulo faz-se um levantamento sobre a presença da mulher no cinema de uma forma mais geral, depois mais especificamente no cinema brasileiro, e ainda sobre a trajetória da cineasta Ana Carolina. Por fim, o capítulo apresenta a análise e suas conclusões sobre o objeto de estudo.

O estudo e a pesquisa sobre a presença da mulher no cinema brasileiro são dados de extrema relevância social. O cinema é arte, mas é também indústria do entretenimento, gira a economia e permeia o imaginário nacional. Mapear e discutir a mulher no cinema brasileiro é dar visibilidade, contextualizar, refletir e problematizar essas conquistas. Esse trabalho de pesquisa vem se somar a esses esforços.

1 CINEMA, IMAGINÁRIO E INDÚSTRIA CULTURAL

Chamado de Sétima Arte, o cinema não é somente espaço de manifestação e de expressão artística, como também veículo divulgador e produtor de cultura. Portanto, faz-se necessário um conhecimento mais detalhado sobre suas especificidades e do contexto em que se insere. A discussão sobre as esferas em que ele se situa, seja a partir do âmbito da arte ou de sua inclusão nos procedimentos da cultura de massa, é fundamental para esse entendimento.

Elemento deflagrador de novos paradigmas comportamentais e sociais, torna-se importante acompanhar o percurso do cinema e seus impactos, ainda que em breve relato e de forma sintética, desde o nascedouro até os dias atuais. Esse conhecimento possibilita decifrar os mecanismos de sua representação na cultura.

Por fim, buscou-se traçar um panorama histórico do cinema no Brasil. Durante sua trajetória, o cinema nacional passou por diferentes ciclos, iniciativas de industrialização, proposição de novas estéticas e visibilidade internacional. Nos dias atuais, ele se vê frente a novos desafios, com a consolidação de novos pólos cinematográficos e a discussão sobre uma adequada e efetiva presença do Estado, através de mecanismos de fomento à produção.

1.2 A arte e a cultura de massa

O surgimento do cinema se deu a partir de pesquisas científicas desenvolvidas em diferentes partes do mundo. Tem em Thomas Edison, nos Estados Unidos, e nos Irmãos Lumière, na França, seus principais pontos de convergência, embora a paternidade da

invenção ainda cause polêmicas. Para os Estados Unidos o cinema nasce com o kinescópio¹ de Edison; na França, e para grande parte da comunidade cinematográfica, o cinema surgiu com o cinematógrafo² dos irmãos Louis e Auguste Lumière. Logo essa invenção foi explorada comercialmente como entretenimento de massa. Rapidamente também sua produção foi estruturada industrialmente com a criação de produtoras, estúdios próprios que contratavam cinegrafistas para registrar cenas cotidianas que eram comercializadas por todo o mundo em sessões públicas.

Um ponto que suscitou e ainda reverbera vários questionamentos é: cinema é arte ou produto da cultura de massa? Segundo a Teoria Crítica formulada pelos filósofos da Escola de Frankfurt, grupo que reuniu os pensadores Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse e Siegfried Kracauer, o cinema é uma das formas de arte que foram incorporadas à indústria cultural e virou produto. Para Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (2000) em *A indústria cultural – O iluminismo como mistificação de massas*, a supremacia do capitalismo na cultura ocidental do século XX, o avanço tecnológico e a superação da razão pela técnica fizeram do próprio espectador um objeto.

A Indústria Cultural impõe a esse homem moderno necessidades sem fim e uma crescente dependência destas, o que, conseqüentemente, faz dele um consumidor voraz e um ser sem autonomia, com seu desejo sendo alimentado infinitamente pela Indústria Cultural.

A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pela necessidade da consciência individual. A passagem do telefone ao rádio dividiu de maneira justa as partes. Aquele, liberal, deixava ainda ao usuário a parte do sujeito. Este, democrático, torna todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas das várias estações. (ADORNO, HORKHEIMER, 2000, p.180-181)

¹Kinescópio de Edison – nele, um espectador assiste, um de cada vez, através de uma abertura em uma caixa, imagens em movimento ampliadas por uma lupa. (MOURA, 1987)

²Cinematógrafo – exibição de imagens em movimento projetadas em uma tela e assistida por grupos de pessoas. (MOURA, 1987).

Jorge Coli (1981), em *O que é arte*, subtrai da arte esse viés de agente ideologizante e de seu fruitor o condicionamento passivo propagado pela indústria cultural. Em seu estudo teórico, o autor devolve a ambos, ao objeto artístico e ao seu fruitor, a capacidade de autonomia e insubordinação: “Não se acomodando às normas, a arte sempre se desvia por caminhos incontroláveis, mesmo quando aparentemente obedece [...] não devemos esquecer que há um poder “subversivo” mais profundo em sua insubordinação irreprimível.” (COLI, 1981, p.107).

Para Jorge Coli (1981), portanto, a arte e seu fruitor têm papéis ativos em uma relação de troca e não, deliberadamente, de cartas marcadas.

Em *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin (2000) assinala que, com os avanços tecnológicos e a hegemonia da economia de mercado, a reprodução tirou da obra de arte sua aura artística – ela deixou de ser uma para ser série, a quantidade se sobrepôs à qualidade.

Segundo Benjamin (2000), o cinema, exatamente por sua especificidade técnica, pode ser um espaço propício para esse novo estado de coisas e para a veiculação da ideologia dominante da indústria cultural. Com isso, resta ao espectador cinematográfico o automatismo, o que faz dele um ser que digere a mensagem veiculada, sem espaço para reflexão e para a autonomia.

No entanto, segundo Benjamin (2000), o cinema ainda se diferencia de outros tipos de arte, como o teatro e a pintura, porque ofereceria um aprofundamento da percepção. Ao contrário da pintura, no cinema, as obras podem ser analisadas com mais exatidão e com um número maior de perspectivas. O autor ressalta a capacidade do cinema em isolar seus elementos constituintes.

Com relação à pintura, a superioridade do cinema reside em permitir analisar melhor o conteúdo dos filmes e assim fornecer um inventário incomparavelmente mais preciso da realidade. Com relação ao teatro, essa superioridade na análise

reside em o cinema poder isolar um maior número de elementos constituintes. Esse fato – do qual decorre sua importância capital – tende a favorecer a mútua compenetração entre arte e ciência. (BENJAMIN, 2000, p.245-246).

Edgar Morin (1984), em *O Revólver*, capítulo de *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do Tempo*, elege o cinema como objeto de reflexão e retoma e contemporiza as avaliações dos filósofos de Frankfurt sobre indústria cultural e cultura de massa. Muito mais que refletir sobre a ambigüidade que envolve a discussão cinema *versus* arte, interessa ao autor os estados de projeção e de identificação do fruidor.

Morin (1984) critica o estado escapista propagado pelo cinema, mais especificamente, por Hollywood. O cinema seria, então, o espaço que funcionaria como uma janela para a vivência ilusória de uma vida glamourosa em contraposição à pobreza da vida real.

Para Morin (1984), na cultura de massa, e, mais especificamente no cinema, o homem busca uma espécie de liberdade em que tudo pode: pode matar, pode trair, pode se aventurar; ou seja, pode-se viver acima da lei. Já que, na vida real, vivemos sob a lei, e, por isso, com instintos reprimidos e desejos censurados, no cinema se pratica uma liberdade diversa da liberdade política, uma liberdade antropológica “na qual o homem não está mais à mercê da norma social: a lei” (MORIN, 1984, p.111). O cinema é, então, o contraponto luminoso para a mediocridade da realidade.

Coli (1981) assinala que a compreensão e a atribuição do *status* de arte a um objeto estão intimamente associados a cada cultura. Ao discorrer sobre a sobrevivência do objeto artístico ressalta o seu lado efêmero e sua existência concreta, e, a partir daí, faz um paralelo com a música, a literatura, o teatro e também com o cinema.

O cinema sucede à ópera e também ao teatro. É o espetáculo da idade industrial e sua vitalidade está garantida enquanto indústria do espetáculo. Na ópera, no teatro, o custo de cada representação é muito alto; no cinema, ao contrário, os grandes investimentos, muito onerosos, fazem-se no momento da fabricação do filme. O resultado fica contido em alguns rolos de celulóide, produto que se pode multiplicar indefinidamente. (COLI, 1981, p.100).

Dessa forma, segundo Coli (1981), pelo seu lado industrial, o cinema tem suas especificidades concretas de existência, que vão se dividir em diferentes etapas, perfazendo um caminho planejado que vai desde toda uma cadeia de produção até a realização, veiculação e divulgação das obras realizadas.

1.3 O cinema e a representação da cultura

Desde sua invenção, o cinematógrafo alcançou rápido sucesso e se expandiu para vários países em escalada crescente. Seu impacto na cultura foi tão marcante que ele suscitou, ainda no início do século XX, estudos em tempo recorde. Nascentes teorias tentavam dar conta desse fenômeno cultural mesmo antes de seu invento completar 20 anos: “Nunca antes uma arte foi pesquisada tão rapidamente por intelectuais que tentavam entendê-la [...]”. (ANDREW, 1976, p.21)

Segundo Andrew (1976), esses primeiros ensaios teóricos procuraram encontrar um lugar para ele na cultura moderna, mas seu espantoso crescimento, que englobou tanto a cultura popular quanto a cultura séria, começou a alterar a visão cultural da história. Ainda segundo o autor, esses ensaios encontraram, possivelmente, grande dificuldade para separar o cinema dos eventos que ele registrava.

Andrew (1976) ressalta que os primeiros teóricos tentaram dar ao cinema o *status* de arte, já que, por seus primeiros registros estarem atrelados ao realismo na tela, até os próprios inventores, os irmãos Lumière, não viam no cinema um significado duradouro além dos eventos que podia registrar. As trucagens inventadas por Georges Méliès, também na França, é que deram início à sedimentação do cinematógrafo como arte, ainda que suas primeiras

exibições acontecessem em feiras populares. Realizadores como D.W. Griffith, nos Estados Unidos, que introduziu a linguagem clássica e a montagem paralela, e Sergei Eisenstein, na Rússia, que introduziu a montagem de atrações, contribuíram para o desenvolvimento do cinema sob esse prisma de arte.

Martin (2003) ataca o reducionismo dos detratores que acusam o cinema de ser uma arte menor.

Não é mais hoje em dia seriamente contestado que o cinema seja uma arte. Nasceu, como a radiofonia e a fotografia, de técnicas novas recentemente postas pela ciência à disposição da humanidade, porém sua extrema juventude já não pode mais ser um obstáculo contra seu futuro. (MARTIN, 2003, p.9).

Aumont (1993) é um dos pesquisadores que se debruçaram sobre o conceito de cinema como representação. Segundo ele, a representação designa, em diferentes contextos, uma operação pela qual se substitui alguma coisa, em geral ausente, por outra que faz as vezes dela. O autor aponta esse tipo de representação na imagem: “No que concerne à representação por imagens, a questão principal foi, no mais das vezes, a de decidir-se se ela punha em jogo atitudes humanas inatas e universais, ou, ao contrário, atitudes culturais, adquiridas e particulares” (AUMONT, 1993, p.103). Segundo Aumont, a representação no cinema a partir desse prisma é mais especulativa e gira em torno de teses que vêm nesse tipo de representação um artefato cultural, cujo realismo é convencional.

Morin (1983), ao discorrer sobre a alma do cinema em *O Cinema ou o Homem Imaginário*, resgata conceitos de vários autores sobre projeção e identificação e assinala também suas idéias sobre o assunto. Suas considerações repercutem no cinema como representação.

Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las, o que aparentemente desfaz a originalidade de projeção-identificação cinematográfica, se bem que, na realidade, a revele. (MORIN, 1983, p.151).

Para Lopes (2005), o cinema se tornou um registro e uma representação inequívoca da cultura, como também agente modificador e transformador desta.

O cinema, imagem e(m) movimento, passou a ser, em várias sociedades, incluindo a brasileira, e desde as primeiras décadas do XX, uma das formas culturais mais significativas. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, provocando novas práticas e novos ritos urbanos com representações de gênero, sexuais, étnicas e de classes reiteradas, legitimadas ou marginalizadas. (LOPES, 2005, p.11)

Em pouco mais de um século desde sua invenção, o cinema, ainda mais por abrigar diferentes expressões como a música, a fotografia e arquitetura, consolidou-se como instrumento privilegiado para descortinamento da cultura de diferentes povos, em diferentes pontos do planeta.

1.4 O cinema no Brasil

1.4.1 Dos primórdios aos anos 1930

No Brasil, o Cinematógrafo chegou ao Rio de Janeiro menos de sete meses depois de sua estréia em Paris. Começou aí a aventura brasileira, que, dois anos depois, produziu suas primeiras imagens. Durante décadas, a filmagem de Affonso Segretto da Baía de Guanabara, feita do navio *Brasil*, no Rio de Janeiro, em viagem de retorno da Europa, em 1898, foi considerada o primeiro registro cinematográfico no país. Até que os pesquisadores Jorge Capellaro e Paulo Roberto Ferreira, em 1996, contestaram essa primazia, alegando que já

houvera registro em São Paulo, em 1897 – marco ainda polêmico para muitos, mas reconhecido pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

Roberto Moura, Ana Lúcia Lobato e Rubens Machado (1987) em *História do Cinema Brasileiro*, Jurandyr Noronha, em *No Tempo da Manivela* (1987), e em *Pioneiros do Cinema Brasileiro* (1994), são grandes pesquisadores do período, que vai dos primórdios até os anos 1930. Da primeira filmagem no Brasil até 1908, quando surgiram os primeiros filmes de ficção de sucesso de público, o cinema brasileiro foi pautado por documentários, sobretudo filmes de atualidades e filmes de cavação – filmes sob encomenda. A partir de 1908, o cinema brasileiro produziu inúmeros filmes posados – filmes de ficção. Era também a época dos filmes falantes e cantantes, que tinham como fonte óperas, operetas e canções espanholas e francesas, e eram sincronizados com o som de fonógrafos.

Segundo Jurandyr Noronha (1994), em 1908 foram produzidos 33 filmes, em 1909, 53 filmes, em 1910, 37. Porém, em 1911, verificou-se uma crise: foram produzidos apenas nove filmes. Foi uma época de grandes crises no país. Neste período também os realizadores se empenharam em aumentar a metragem dos filmes, que até então se dividiam em diferentes extensões, curta e média – havendo, inclusive, os filmes com apenas um número musical. Em 1912, a crise acentuou-se e foram produzidos apenas três filmes, destacando-se *O Caso dos Caixotes* – adaptação de caso policial real. Em 1914, foram apenas duas produções, e o mercado voltou a se aquecer apenas em 1915 (1915, três filmes; 1916, sete filmes; 1917, treze filmes). A produção de filmes brasileiros caiu novamente em 1918, com apenas seis filmes produzidos.

Os chamados Ciclos Regionais são de grande importância para o entendimento das primeiras décadas do cinema brasileiro. Essa fase foi chamada assim porque houve uma proliferação de produção de filmes fora do eixo Rio-São Paulo. Os pólos mais importantes foram: na década de 1910, Barbacena- MG, e Pelotas-RS; na década de 1920, Cataguases-

MG, Recife-PE, Campinas-SP, Pouso Alegre-MG, Ouro Fino-MG, Guaraniésia-MG, Belo Horizonte-MG, Porto Alegre-RS, Curitiba-PR, João Pessoa-PB, e Manaus-AM. Segundo Ana Lúcia Lobato (1987), a exibição regional e, conseqüentemente, o baixo retorno financeiro, o advento do cinema sonoro no final dos anos 1920 e o encarecimento da produção acabaram dando fim aos Ciclos Regionais, e o cinema brasileiro consolidou-se no eixo Rio-São Paulo.

Os anos 1930 são de grandes transformações no cinema brasileiro. Um nome central desse período é Adhemar Gonzaga, carioca, jornalista, produtor, diretor e dono de estúdio. Nascido em 1901, Gonzaga era um apaixonado pelo cinema brasileiro desde a primeira juventude, e, em 1920, começou a escrever na revista “Palcos e Telas”. Nesta mesma década, criou a mítica revista “Cinearte” (1926-1942), publicação importante na divulgação do cinema brasileiro. Com editorial nos moldes do *star system* de Hollywood, a Cinearte revolucionou o padrão de publicações do setor e contribuiu para eternizar astros e estrelas da época. Em 1929, Adhemar Gonzaga dirigiu um grande sucesso do cinema brasileiro, *Barro Humano*. Em 1930, Gonzaga inaugurou o primeiro estúdio de grande porte no Brasil: a Cinédia. A Cinédia produziu filmes essenciais para a cinematografia nacional, como *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, e os filmes musicais, como *Voz do Carnaval* (1933), de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro e o grande sucesso *Alô Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga.

Foi nos anos 1930 também que o Estado começou a intervir na produção cinematográfica. Em 1932, o governo provisório de Getúlio Vargas promulgou a primeira lei de proteção ao cinema brasileiro, que vigorou a partir de 1934 e previa a nacionalização do serviço de censura, a obrigatoriedade de inclusão de filme educativo na programação dos cinemas, as quotas de tela. Em 1937, o governo criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), organizado pelo antropólogo Edgar Roquete Pinto.

1.4.2 Dos anos 1940 a 1950

Nas décadas de 1940 e 1950 se estabeleceram os dois mais importantes estúdios de cinema da época e também de toda a história do cinema brasileiro: Atlântida, no Rio de Janeiro e Vera Cruz, em São Paulo.

A Atlântida foi fundada em 1941 pelos cineastas Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, Paulo Burle, Arnaldo Farias e Alinor Azevedo. Segundo João Luiz Vieira (1987), depois de uma tentativa de produção de filmes com temática mais séria, a Atlântida encontrou seu filão nas comédias musicais. Em 1947, a Atlântida foi incorporada pelo Grupo Severiano Ribeiro, empresa do mercado de distribuição e de exibição, em seus quadros, que passou a ser seu maior acionista. Formou-se aí o tripé que deu sustentação aos filmes do estúdio: produção-distribuição-exibição. Essa receita, aliada a filmes populares de baixo orçamento, sobretudo comédias musicais ou de entrecho policial, fez desse ciclo de produção, pejorativamente chamado de chanchadas, um momento de grande aceitação por parte do público das camadas mais pobres, que lotou os cinemas.

Durante os anos de 1930 a 1940, São Paulo produziu poucos filmes de ficção. Segundo Afrânio Mendes Catani (1987), a grande produção do período foi de documentários. Esse panorama começou a mudar com a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, por representantes da burguesia paulista – com Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho à frente. Ao contrário do Rio de Janeiro, com suas comédias populares, o modelo almejado pela elite paulista foi o da industrialização espelhado nos moldes de Hollywood e de olho na Europa – foi de solo europeu que importou os técnicos. A Vera Cruz realizou alguns documentários e 18 filmes de ficção, dentre eles os sucessos *Tico-tico no Fubá* (1952), de Adolfo Celi, *Sai da Frente* (1952), de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, e, sobretudo, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto.

1.4.3 Dos anos 1960 a 1980

Os anos 1960 foram um período de efervescência em vários cantos do mundo, inclusive no Brasil. Sob o governo de Juscelino Kubitschek, o Brasil viveu um momento de grande expectativa em relação ao futuro e em cada área fervilharam idéias e feitos. A partir dos anos 1960, o cinema configurou-se como espaço de discussão ideológica e estética. As realizações de Nelson Pereira dos Santos na década anterior – *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) encontraram eco em jovens realizadores na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O movimento mais importante do período foi o Cinema Novo, e o nome de destaque foi o baiano Glauber Rocha. O Cinema Novo pretendeu um cinema popular que atingisse diretamente o povo com intenções conscientizadoras, ao mesmo tempo em que inaugurou uma estética, batizada por Glauber Rocha de “Estética da Fome”.

Na mesma década de 1960, uma outra geração de cineastas se insurgiu contra o Cinema Novo e criou o Cinema Marginal. Rogério Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), e Júlio Bressane, com *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), foram os destaques do movimento, que ainda contou com cineastas como Carlos Reichenbach, Andréa Tonacci, Geraldo Veloso, Jairo Ferreira e João Silvério Trevisan.

A criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A – Embrafilme, em 1969, foi um dos suportes que possibilitaram um avanço na produção cinematográfica brasileira. Segundo Fernão Ramos (1987), o surgimento da Embrafilme foi como complemento ao Instituto Nacional de Cinema (INC), mas com o tempo ficou autônoma e compreendeu espaços de produção e de distribuição. De sua fase inicial até a terminal, quando o ex-Presidente Fernando Collor de Mello a extinguiu em 1991, a maior parte da produção cinematográfica brasileira passou pelo seu guichê. A Embrafilme surgiu em momento de extrema linha dura, o pós-AI5, quando a censura estendeu suas garras para toda a produção cultural do país.

Dentre os inúmeros filmes em que a Embrafilme se fez presente está o maior sucesso da história do cinema brasileiro: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), adaptação da obra de Jorge Amado dirigida por Bruno Barreto, com mais de 10 milhões de espectadores.

Uma das produções mais significativas dos anos 1970 foram as chamadas pornochanchadas – filmes que, em sua maioria, aliaram comédia ao sexo. As pornochanchadas e o cinema popular lotaram os cinemas brasileiros e revelaram inúmeros diretores e astros.

Os anos 1980 marcaram a chegada de filmes de sexo explícito e também do videocassete. No Brasil, a primeira produção do gênero explícito foi *Coisas Eróticas* (1982), de Raffaele Rossi, um grande sucesso. No entanto, com o tempo o mercado foi minguando, o que causou a falência da Boca do Lixo – região paulista que se configurou como importante pólo de cinema e que no período se enveredou maciçamente para o gênero.

A década de 1980 foi também o período de filmes com temática urbana, como *Eu Te Amo* (1980) e *Eu Sei Que Vou Te Amar* (1985), ambos de Arnaldo Jabor, *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirzsmann, *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (1981) e *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), ambos de Hector Babenco.

1.4.4 Dos anos 1990 a 2000 - Cinema da Retomada

O início dos anos 1990 foi traumático para a cultura brasileira, e, em especial, para o cinema nacional. Fernando Collor de Mello tomou posse como o primeiro Presidente da República eleito pelo voto direto. Uma das primeiras medidas do presidente foi extinguir, por decreto, os organismos estatais de fomento e fiscalização do cinema brasileiro – a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. O cinema brasileiro só deu sinais

de recuperação após o *impeachment* de Collor e sua substituição pelo vice, Itamar Franco. A criação da Lei do Audiovisual, sancionada em 1993, possibilitou que a produção cinematográfica fosse, aos poucos, retomando seu lugar.

Os primeiros títulos lançados nos primeiros cinco anos da década de 1990 foram filmes já produzidos durante o governo José Sarney³; ou então por filmes que foram produzidos nesse hiato, muitos deles pornográficos (esse gênero esgotou-se em 1995). Alguns destaques de resistência do período foram *Alma Corsária* (1993), de Carlos Reichenbach, e *Louco por Cinema* (1994), de André Luiz de Oliveira.

O ano de 1995 foi um marco para o cinema brasileiro. Carla Camurati, atriz de expressão no cinema e na televisão, estreou como diretora de longa-metragem com o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*. O filme foi um sucesso e levou 1 milhão e 300 mil pessoas aos cinemas. O outro marco do ano foi o filme *O Quatrilho*, dirigido por Fábio Barreto. O filme também fez muito sucesso, coroando o momento de produção do cinema brasileiro com a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. O ano de 1995 marcou uma nova fase do cinema nacional, batizada de Cinema da Retomada, e que tem continuidade até os dias atuais.

Nos anos 2000, o cinema brasileiro se fortaleceu e reconquistou espaço em festivais e competições internacionais. Walter Salles e Fernando Meirelles são os cineastas mais bem-sucedidos e que conquistaram visibilidade nos Estados Unidos e na Europa. Salles, que conquistou reconhecimento com *Central do Brasil* (1998), vencedor do Urso de Ouro em Berlim, do Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, e indicado ao Oscar de Melhor Atriz para Fernanda Montenegro, passou a dividir suas produções entre o Brasil e outros países. O mesmo se deu com Meirelles, que conquistou platéias internacionais com *Cidade de Deus*

³ Presidente anterior empossado com a morte de Tancredo Neves, eleito pelo voto indireto

(2002), indicado ao Oscar de Melhor Direção, e que também se tornou um diretor com trânsito pelo cinema americano e europeu.

O cinema brasileiro dos anos 2000 reinaugurou, de forma intensificada, alguns pólos de cinema fora do eixo Rio-São Paulo, sobretudo no nordeste, em cidades como Recife (PE), Fortaleza (CE) e Salvador (BA). Alguns nomes de repercussão dentro e fora do Brasil são cineastas como os pernambucanos Marcelo Gomes, diretor de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), e Cláudio Assis, de *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2007), o cearense Karin Ainouz, diretor de *Madame Satã* (2002), e *O Céu de Suely* (2006), e o baiano Sérgio Machado, de *Cidade Baixa* (2005).

Outro fator importante para o cinema brasileiro foi a fundação da produtora Globo Filmes, braço cinematográfico da Rede Globo, em 1998. Criada no final dos anos 1990, a produtora sedimentou seu espaço nos anos 2000 e, além da produção, atua também como apoiadora de lançamento de alguns filmes. Dentre os sucessos da Globo Filmes estão produções e co-produções como *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *Cazuza – O Tempo Não Pára* (2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho, *2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo & Luciano* (2005), de Breno Silveira, *A Grande Família* (2005), de Maurício Farias, e *Meu Nome Não é Johnny* (2007), de Mauro Lima.

No panorama do cinema atual, configurou-se ainda um espaço de permanente efervescência sobre a presença do Estado e suas esferas de atuação no fomento à produção. Mecanismos como as leis de incentivo à cultura, seja em âmbito municipal, estadual e federal, e ainda os prêmios de estímulo, suscitam debates e discussões a fim de uma efetiva possibilidade de industrialização e viabilização do cinema brasileiro.

2 A QUESTÃO DO OLHAR E O FEMININO

Para que seja possível identificar o que seria o olhar feminino no cinema, faz-se necessário, em primeira instância, debruçar-se sobre os conceitos primeiros, no caso, sobre o que é olhar, mais especificamente coadunado com a sua representação fílmica: o olhar da câmera; e também sobre o que é o feminino e se ele é identidade ou construção.

Com esses conceitos sinalizados, parte-se em busca de uma possível demarcação do que é olhar feminino no cinema, passando também brevemente sobre as especificidades da linguagem cinematográfica.

2.1 O olhar

A constatação do médico Peter Mark Roget, em 1826, sobre a persistência da retina, que necessita de um tempo mínimo para fixação de cada imagem, está na base das pesquisas que originaram a construção de objetos óticos e, dentre eles, o cinema (MOURA, 1987, p.12). Dessa forma, o olho ocupou o centro dessa nova forma de registro, mediado pela câmera de filmagem. E com essas filmagens, o homem construiu, produziu e aumentou em grande escala o número de imagens e, conseqüentemente, o de informações.

Os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual. Alguns chegam à exatidão do número: oitenta por cento dos estímulos seriam visuais. (BOSI, 1988, p.65).

Segundo Aumont (1993), o olhar é que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão. Segundo ele, “o olhar distingue-se da

simples visão, porquanto emana do sujeito perceptivo de modo ativo e mais ou menos deliberado”. (AUMONT, 1993, p.59)

Sendo assim, o olhar travestido de câmera é o elo de mediação entre o observador e a imagem vista, sendo que essa, depois de aferida e capturada, torna-se construída, já que as imagens são representações selecionadas por um olhar, a câmera, e não a própria coisa descortinada.

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens e não das próprias coisas). Discutir esta identificação e esta presença do mundo à minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. (XAVIER, 1988, p.369)

Segundo Xavier (1988), a imagem registrada funciona como um mundo filtrado por um olhar exterior diverso daquele que recebe essa imagem construída e, que, conseqüentemente, organiza uma aparência das coisas, que, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte, também se interpõe entre quem recebe e o mundo.

Sendo assim, o olhar travestido de câmera, é também o elo entre a percepção e a expressão.

O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isso se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples. Embora os conteúdos sejam complexos. (OSTROWER, 1988, p.167).

Segundo Xavier (1988), uma imagem, quando lida por um olhar, por si só já produz um ponto de vista e esse ponto de vista se situa no sujeito que observa. É na construção que inclui o ângulo do observador que se dá o simulacro, e esse processo de simulação, segundo o autor, não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. E Xavier questiona: “O

que é a filmagem senão a organização do “acontecimento” para um ângulo de observação (o que se confunde com o da câmara e nenhum outro mais)?”. (1988, p.379)

Essa definição de ponto de vista na gramática cinematográfica ressaltada por Xavier (1988) vai encontrar no conceito de feminino um dos suportes para a constatação de um possível olhar feminino no cinema.

2.2 O feminino - construção e identidade

O movimento feminista contemporâneo surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e na Europa no início da década de 1970. As transformações e conquistas sociais da década de 1960, como a invenção da pílula anticoncepcional, impulsionaram o movimento em várias partes do mundo. No entanto, essa crescente participação da mulher na cultura ocidental é um resultado histórico.

Ainda no século XIX, em 1888, os estudos de Sigmund Freud sobre a histeria não só deram o ponto de partida para a psicanálise, como também redefiniram a compreensão sobre a mulher. Além de ser identificada por características imediatamente associadas ao feminino, como a sensibilidade, a passividade e a complacência, até então a medicina vinculava as neuroses à mulher, nesse contexto identificadas apenas ao corpo feminino, ao contrário do que se sabe hoje, em que estão associadas ao sistema nervoso, e, por isso, podem afetar tanto a mulher como o homem. Segundo Sigmund Freud (1990) em *Publicações Pré-Psicanalíticas*, seus estudos foram originados pelos trabalhos do Professor Charcot, a quem conheceu em 1885, durante estadia de seis meses em Salpêtrière: “[Professor Charcot] havia se afastado do estudo das doenças nervosas que se baseiam em alterações orgânicas e estava se dedicando, exclusivamente, à pesquisa das neuroses – e, em especial, da histeria.” (FREUD, 1990, p.59)

Segundo a escritora e psicanalista Laéria Fontenele⁴, uma das fundadoras do Corpo Freudiano de Fortaleza - Escola de Psicanálise, em *A Representação do Corpo Feminino 100 Anos depois*, essa dissociação entre o feminino e o corpo reformulou a compreensão sobre a mulher.

A ruptura, provocada por Freud, (1988) acerca da concepção de histeria como um modo de manifestação do sintoma no corpo, determinado pela origem sexual das neuroses, foi decisiva para que, na cultura, a relação entre corpo e mulher fosse deslocada do eixo imaginário para o eixo simbólico, e para que, então, culturalmente, o corpo passasse a ser tomado como índice de um sistema de representações e não mais como signo de seu núcleo biológico. O discurso psicanalítico produzirá, então, uma nova forma de inteligibilidade sobre o corpo, capaz de um movimento de não-retorno aos outros discursos que a ela antecederam. (FONTENELLE)⁵.

Para a psicanálise freudiana, o falo representa o poder, portanto a mulher representa a castração, a incompletude. Por não ter o falo, ela o inveja. Já o homem, por possuí-lo, tem medo de perdê-lo. O professor do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Luis Hanns (2005), destaca a obra *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, de Freud (1990), que trata do assunto. Segundo Hanns (2005), no contexto freudiano, o pênis não está associado apenas ao órgão genital, mas, sobretudo, como símbolo de poder. Por isso, nesse entendimento, está a polaridade mulher versus homem como inveja do pênis e angústia da castração.

Apesar da banalização ocorrida posteriormente, o conjunto desses conceitos permitiu que se refinasse em muito a clínica psicanalítica, desvinculando a questão do gênero da anatomia, bem como ampliando a sexualidade para além da genitalidade, introduzindo-a como elemento chave nas diversas patologias do desejo (neuroses). (HANNS, 2005)⁶

Segundo Luis Hanns (2005), Sigmund Freud (1990) revolucionou a questão dos gêneros, com construções teóricas que norteiam, desde então, o homem contemporâneo. Para

⁴ FONTENELE, Laéria. A representação do corpo feminino 100 anos depois. Disponível em: <<http://www.corpofreudiano.com.br/textosf.htm>> Acesso em 05/03/2008.

⁵ Idem

⁶ HANNS, Luís. Ensaio sobre a sexualidade – há cem anos Sigmund Freud publicava um clássico da psicanálise. Disponível em <<http://cienciahoje.uol.com.br/3361>>. Acesso em 08/03/2008.

Freud, seja do ponto de vista anatômico ou psíquico, ninguém é totalmente masculino ou feminino, pois cada um reúne combinações variadas de traços dos dois gêneros. Portanto, a identidade sexual é uma construção psicossocial.

Cada menino ou menina terá de constituir sua sexualidade e identidade a partir de uma bissexualidade potencial. Só ao longo do desenvolvimento psicosexual se desenvolverão ou atrofiarão determinados caracteres masculinos e femininos, formando um mosaico de configurações anatomopsíquicas. De certo modo ele afrouxou as certezas identitárias que a sociedade propõe ao masculino e ao feminino e introduziu uma variável cultural e relativística a partir da qual masculino e feminino designam, mais do que nossa anatomia, a posição que cada indivíduo assume perante o desejo, o gozo e os objetos de prazer. (HANNIS, 2005)

No decorrer do século XX, outros autores também fizeram suas reflexões sobre o papel que a mulher desempenha e como sua identidade é construída. Edgar Morin (1962) em *Promoção dos Valores Femininos*, capítulo do livro *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo – I – Neurose*, focaliza esse novo papel da mulher sob a ótica da cultura de massa. Morin ressalta o que ele chama de “feminilização das civilizações”. Ou seja, segundo ele, há um enfraquecimento do masculino, a mulher moderna assume ao mesmo tempo o papel de sujeito e o de objeto, enquanto o homem se efemina, fica mais sentimental, mais terno, mais fraco.

Ao pai autoritário sucede o pai maternal, ao marido-chefe sucede o companheiro, ao amante decidido sucede o leviano. Inversamente, a emancipação masculiniza certas condutas femininas: a autodeterminação sociológica que adquirida pela mulher se torna autodeterminação psicológica. Sob as aparências femininas emergem comportamentos autônomos e voluntários. (MORIN, 1962, 146).

O sociólogo espanhol Manuel Castells (1999), em *O Poder da Identidade*, assinala esse fim do patriarcalismo e nova ordem instaurada. Segundo ele, a transformação do trabalho feminino e a conscientização da mulher contestaram a família patriarcal.

As forças propulsoras desses processos são o crescimento de uma economia informacional global, mudanças tecnológicas no processo de reprodução da espécie e o impulso poderoso promovido pelas lutas da mulher e por um movimento multifacetado, três tendências observadas a partir do final da década de 60. A incorporação maciça da mulher na força de trabalho remunerado aumentou o seu poder de barganha *vis-à-vis* o homem, abalando a legitimidade da dominação deste em sua condição de provedor da família. (CASTELLS, 1999, p.170).

Se essa nova mulher é uma construção social, é uma realidade, pode-se dizer que há uma identidade? Para Morin (1962), instituiu-se um novo arquétipo – o da mulher moderna.

Mulher emancipada, é certo, mas cuja emancipação não atenuou as duas funções, sedutora e doméstica, da mulher burguesa. A emancipação da mulher se dá não só pela promoção social (acesso às carreiras masculinas, aos direitos políticos, etc), mas pela hipererotização e pela transformação das servidões domésticas em controle eletrodoméstico. O modelo da mulher moderna opera o sincretismo entre três imperativos: seduzir, amar e viver confortavelmente. (MORIN, 1962, p.144-145).

Ainda na década de 1940, antes dos ventos renovadores dos anos 1960, e mesmo como agente impulsionador destes, a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1949) escreveu em *O Segundo Sexo*, que não se nasce mulher, torna-se mulher. Em seu ensaio clássico, Beauvoir aponta o casamento como escravidão e como morte do amor.

O que é certo é que hoje é muito difícil às mulheres assumirem concomitantemente sua condição de indivíduo autônomo e seu destino feminino; aí está a fonte dessas inépcias, dessas incompreensões que as levam, por vezes, a se considerar como um “sexo perdido”. E, sem dúvida, é mais confortável suportar uma escravidão cega que trabalhar para se libertar: os mortos também estão mais bem adaptados à terra do que os vivos. (BEAUVOIR, 1949, p. 312-313)

Passadas cinco décadas desses escritos e pelos menos quatro décadas do feminismo contemporâneo, Manuel Castells (1999), que delimita e reflete sobre o poder da identidade em tempos de globalização, ressalta que os movimentos sociais feministas e de afirmação da identidade sexual dependem do Estado para institucionalizar seus valores. No entanto, segundo Castells (1999), isso criou um impasse, porque o Estado atual se encontra fragilizado devido à nova ordem mundial globalizada.

As fortes exigências dos movimentos sociais, seus ataques às instituições de dominação em suas próprias raízes, ocorrem exatamente no momento em que o próprio Estado se encontra envolvido em uma crise estrutural desencadeada pela contradição entre a globalização do seu futuro e a identificação do seu passado (CASTELLS, 1999, p. 278).

Os trabalhos teóricos de Edgar Morin (1962), Simone de Beauvoir (1949) e Manuel Castells (1999) são ferramentas que lançam luzes sobre a trajetória da mulher contemporânea e sua busca e afirmação de identidade e de expressão. Essa busca e essa afirmação, por sua vez, vão encontrar no cinema uma possibilidade de espaço de construção.

2.3 Olhar feminino no cinema

No livro *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera*, a autora E. Ann Kaplan (1995) questiona já no primeiro capítulo: O olhar é masculino? A partir dessa indagação, Kaplan, que é uma pioneira no estudo da mulher no cinema e da produção cinematográfica feminista, sedimenta sua reflexão na análise de três clássicos do cinema americano e um do cinema americano moderno, dirigidos por homens e que tem a mulher como personagem principal: *A Dama das Camélias* (1936), de George Cukor; *A Vênus Loira* (1932), de Von Sternberg; e *A Dama de Xangai* (1946), de Orson Welles, além de um filme da década de 1970, período de grandes conquistas feministas, *À Procura de Mr. Goodbar* (1977), de Richard Brooks.

Confrontando a psicanálise, cujo discurso, segundo Kaplan (1995), pode ter oprimido a mulher por ter-lhe feito aceitar um posicionamento de não-sujeito, ela ressalta que as mulheres precisam conhecer o discurso da psicanálise para combatê-lo. Inclusive, questionando as supostas verdades apregoadas por essa ciência moderna.

[...] será que o olhar é *necessariamente* masculino (por razões inerentes à estrutura da linguagem, ao inconsciente, aos sistemas simbólicos, e assim a todas as estruturas sociais)? Como podemos estruturar as coisas para que a mulher tome posse do olhar? Se isso fosse possível, será que as mulheres gostariam de possuir o olhar? E finalmente, o que significa ser uma espectadora feminina? É fazendo essas perguntas, a partir da estrutura psicanalítica, que podemos começar a encontrar as brechas e as fissuras através das quais poderemos inserir a mulher no discurso histórico, que tem sido até agora dominado pelo homem, deixando a mulher de fora. Desse modo podemos começar a nos transformar, primeiro passo no sentido de transformar a sociedade. (KAPLAN, 1995, p.45)

Segundo Kaplan (1995), utilizando a psicanálise que, para ela, de certo ponto aliou-se ao cinema como sustentação do *status quo* do capitalismo burguês, é possível desconstruir os filmes analisados a fim de distinguir os mitos patriarcais que fizeram da mulher um Outro: “Os signos do cinema hollywoodianos estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal”.(KAPLAN, 1995, p.45).

Kaplan (1995) situa o processo de tomada das rédeas do fazer cinematográfico pelas mulheres nos filmes de vanguarda experimental e formalista na Europa e nos Estados Unidos na década de 1920, com destaques para Germaine Dulac e Maya Deren, ainda que essas cineastas, segundo a autora, “não fossem feministas no sentido contemporâneo” (KAPLAN, 1995; p.128). Além dessas integrantes das vanguardas, Kaplan registra representantes de mais dois grupos: o documentário realista e sociológico e o cinema político. Para contrapor aos filmes de Hollywood analisados dirigidos por homens, a autora perfila cineastas mulheres que integram o que ela chama de “O Cinema Feminista Independente”. E nesse grupo estão a francesa Marguerite Duras, a alemã Margarethe Von Trotta, a americana Yvone Rainer, a inglesa Sally Potter, e a cubana Sara Gómez – todas elas realizadoras de filmes nas décadas de 1970 e 1980.

Silvia Maria Guerra Anastácio (2006) analisa o livro *Orlando*, de Virginia Woolf, e a adaptação cinematográfica realizada por Sally Potter, no livro *A Criação de Orlando e sua*

Adaptação Fílmica – Feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter. Anastácio ressalta que o aspecto social do cinema deve ser considerado porque ele tem, cada vez mais, dado espaço às minorias, com destaque para a trajetória das lutas femininas durante a história, o que vem configurar um novo estado de coisas.

Reverendo as teorias feministas no cinema, observa-se que as mulheres como sujeitos do discurso, eram mantidas fora de qualquer representação. Inclusive da literatura e do cinema, com algumas exceções na literatura, como é o caso de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf. Neste ensaio, as mulheres são tratadas com respeito e conclamadas a ocupar um papel mais ativo dentro do contexto social e político. Já nos filmes costumavam ser vistas como objeto de desejo para o espectador, traduzindo essas obras fantasiosas o próprio subconsciente masculino de seus criadores. Tais mulheres não passavam de meros estereótipos, que representavam pessoas confusas, inúteis, passivas, dominadas pelo poder patriarcal vigente. (ANASTÁCIO, 2006, p.71).

Aumont (1993) recupera os estudos sobre o feminismo e assinala que eles trouxeram importante contribuição ao apontarem a constante assimetria entre os personagens masculinos dotados do poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas.

Nas conclusões que faz em seu livro, Kaplan (1995) sintetizou questionamentos constantemente sublinhados nos novos filmes feitos por mulheres e que diz respeito a como o feminismo poderia ser fora das bases patriarcais.

Basta simplesmente “dar voz às mulheres”, se as mulheres só podem falar a partir de uma posição que já está definida pelo patriarcado? Se o discurso masculino é monolítico e tem controle sobre tudo, como as mulheres poderão inserir uma outra “realidade” dentro dele? A partir de que lugar as mulheres vêm conhecer qualquer outra “realidade”? (KAPLAN, 1995, p.281).

Segundo Kaplan (1995, p.299), “Se as diferenças sexuais rigidamente definidas foram construídas em torno do medo do Outro, precisamos pensar nos meios de transcender uma polaridade que só nos trouxe sofrimento e dor”. Dessa forma, Kaplan sinaliza que, pelo menos, há uma importância enorme em abandonar padrões culturais e lingüísticos de

oposições entre macho e fêmea e seus sentidos de ativo/passivo, dominador/submisso, civilização/natureza, ordem/caos, patriarcal/matriarcal.

2.4 A linguagem do cinema

Segundo Martin (2003), se o cinema surgiu com os irmãos Lumière, com seus registros de fatos cotidianos e a “reprodução” do real, foi com Georges Méliés que ele se tornou arte.

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde suas origens. Isto é evidente na obra de Méliés, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação. No teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliés, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte. (MARTIN, 2003, p.15).

De reprodução do real, segundo Martin (2003), o cinema tornou-se pouco a pouco linguagem. Ele constituiu linguagem porque se tornou um processo de conduzir uma narrativa e de veicular idéias a partir de processos de expressão fílmica, como a câmera, a imagem, a estética, a montagem, em que os maiores nomes são os do americano David H. Griffith e do russo Sergei Eisenstein. É pela linguagem que se chegará à análise do olhar cinematográfico feminino

Segundo Martin (2003), a imagem é o elemento que dá sustentação à linguagem cinematográfica, pois é ela que propicia ao espectador um sentimento de realidade e a crença do que se descortina na tela. E a linguagem se constitui a partir de uma escrita própria de cada realizador através de seu estilo

[...] a imagem reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afecta os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma significação ideológica e moral. Este esquema corresponde à função de imagem tal como definiu Einsentein, para quem a imagem nos conduz ao sentimento (ao sentimento afectivo) e deste à idéia. (MARTIN, 2003, p.28).

Martin (2003) ressalta a câmara como agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica. E, segundo ele, os enquadramentos constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara nesse registro. Se a câmara fixa dos primeiros tempos do cinema eliminava as possibilidades do enquadramento, segundo o autor, a crescente mobilidade permitiu novas leituras e a introdução de novos pontos de vista.

Essa nova relação com a câmara possibilitou ainda a construção de diversos tipos de planos. Daí, conforme Martin (2003) assinala, é a distância entre a ela e o objeto que vai determinar o tamanho do plano, que por sua vez estará condicionado à clareza da narrativa. Ainda segundo o autor, o tamanho do plano determina em geral sua duração. Dentre os tipos estão o plano geral, o plano conjunto, o plano médio, o plano americano, o primeiro plano, o primeiríssimo plano e o plano detalhe.

Santos (1993) descreve os diferentes tipos de plano. O plano geral é um plano descritivo e é usado para mostrar a posição dos personagens em cena. O plano conjunto tem carácter descritivo e narrativo, com uma tendência maior para a descrição, já que as ações não são totalmente percebidas. O plano médio enquadra o ator em toda a sua altura e tem função narrativa, pois a ação tem maior impacto na totalidade da imagem. O plano americano enquadra os personagens acima dos joelhos ou acima da cintura, ele privilegia a ação em relação ao cenário. O primeiro plano corta o personagem na altura do busto, ele propicia ao espectador perceber o estado emocional dos atores e a direção dos olhares, tem carácter mais psicológico do que narrativo. No primeiríssimo plano o rosto ou uma parte do rosto ocupa toda a tela, a ação não é percebida e a atenção do espectador é canalizada para o lado emocional. Tem também função indicativa como, por exemplo, um close de uma mão fazendo

um gesto. O plano detalhe destaca um pormenor do rosto ou do corpo do ator, o que resulta em grande impacto visual e emocional. Pode ter também função indicativa ao focalizar um objeto.

Martin (2003) especifica os ângulos de filmagem e ressalta que quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, eles podem adquirir uma significação psicológica precisa. O autor indica o Plongé como a filmagem de cima para baixo, apequenando o indivíduo; a contra-Plongé como a filmagem do tema de baixo para cima, dando uma impressão de superioridade. Outros tipos de ângulo podem sugerir ainda um enquadramento vertical, o que dá uma certa originalidade à filmagem, e um enquadramento inclinado que pode distorcer a realidade.

Segundo Martin (2003), esses diferentes ângulos possibilitam a construção de ponto de vista distintos, como o objetivo e o subjetivo. Movimentos diferenciados da câmera também alteram e afetam os pontos de vista. Para Martin (2003), um *travelling*, deslocamento da câmera em relação ao objeto, mantendo constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento, possibilita diferentes leituras se ele acontece para frente ou para trás, se faz esses movimentos de forma rápida ou lenta.

Martin (2003) enumera também o que ele chama de elementos fílmicos não específicos, que são aqueles que participam da criação da imagem e do universo fílmico, mas não pertencem exclusivamente ao cinema. São eles a iluminação, fator decisivo para a criação da expressividade da imagem, o vestuário (figurino) e o cenário.

Esses elementos também são utilizados no cinema e na televisão, mas ainda que não específicos do cinema são essenciais para a construção cinematográfica.

3 O OLHAR FEMININO NA TRILOGIA DE ANA CAROLINA

3.1 A mulher no cinema

Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça (1989) assinalam que, mesmo com os trabalhos de Alice Guy Blanche na França, como integrante da equipe de realizadores da firma francesa Gaumont no início do cinema, a presença de mulheres na direção de filmes é episódica em todas as cinematografias. Na América Latina, as autoras ressaltam que as primeiras realizações são da década de 1910, com as argentinas Emilia Saleny – *Nina del Bosque* (1917) e *Clarita* (1919), e Maria V, de Celestini – *Mi Derecho* (1920), e a mexicana Mimi Derba, fundadora da Azteca Film.

Tanto nos Estados Unidos como na Europa, à exceção da participação maciça como atrizes, coube às mulheres pouco espaço nas fichas técnicas dos filmes. Um deles foi o da montagem.

No documentário *Um corte no tempo: a arte da edição*⁷, há um descortinamento sobre a intensa participação das mulheres nas três primeiras décadas do cinema como montadoras. Nesse período, quem mais trabalhava com a montagem eram as mulheres porque esse trabalho, no entendimento da época, assemelhava-se a afazeres intimamente ligados ao universo feminino, como o tricô, a costura e a tapeçaria. Dessa forma, era como se pegasse pedaços de tecidos e através da costura os unissem. Com a chegada do som, no final da década de 1920, foi que os homens começaram a se infiltrar entre as montadoras porque o som era algo elétrico, era técnico, portanto, não era mais tricô.

Mesmo quando os homens foram pouco a pouco ocupando também esse espaço da montagem, ainda segundo o documentário, uma das mulheres mais poderosas em Hollywood

⁷ O documentário faz parte dos extras do lançamento no Brasil, em 2005, do DVD do filme *Bullit*, de Peter Yates.

nas décadas de 1940, 50 e 60 foi uma montadora. Margaret Booth foi supervisora de montagem da MGM, importante estúdio americano, e tinha palavra final sobre filmes dos cineastas contratados.

A partir dos anos 1970, deu-se um redirecionamento, e a mulher começou a ocupar, de forma mais atuante, a mais importante função cinematográfica: a direção de filmes de longa-metragem. Segundo Kaplan (1995), as mulheres européias chegaram à direção de longas primeiro que as americanas, já que essas últimas tinham espaço maior no formato curta-metragem.

Kaplan (1995) ressalta a escritora e cineasta francesa Marguerite Duras, uma das poucas mulheres que participaram da *Nouvelle Vague* francesa. Além de escrever o roteiro do clássico *Hiroshima Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, Duras começou a dirigir no final dos anos 1960, e construiu uma carreira de filmes de destaque já no início da década de 1970, como *Nathalie Granger* (1972) e *India Song* (1975). Outra francesa do mesmo movimento é Agnes Varda, de filmes como *Cleo de 5 à 7* (1962). Outros nomes de destaque são Liliana Cavani e Lina Wetmuller na Itália, e Margareth Von Trotta na Alemanha.

3.2 A mulher no cinema brasileiro

Se cada ciclo e movimento do cinema brasileiro se caracterizam por diferentes ângulos e novos formatos de produção, um ponto em comum vai se fazer notar: caberá aos homens a condução de frente do fazer cinematográfico. Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, organizada por Fernão Ramos (2000), até os anos 1970, serão nomes como Adhemar Gonzaga (fundador do estúdio Cinédia), Humberto Mauro (considerado o “pai do cinema brasileiro”), Alberto Cavalcanti (condutor da instalação da Vera Cruz), Carlos Manga e Watson Macedo

(nomes de ponta das chanchadas), Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha (principais nomes do Cinema Novo), Rogério Sganzerla e Júlio Bressane (destaques do Cinema Marginal), e David Cardoso (principal produtor de pornochanchadas) que estarão à frente, sobretudo como produtores e/ou diretores a conduzir a história do cinema nacional.

A Enciclopédia do Cinema Brasileiro também elenca algumas mulheres que marcaram profundamente a história do cinema brasileiro nas suas primeiras seis décadas. Carmen Santos foi o nome mais importante, atuando em vários segmentos: atriz, produtora, diretora de *Inconfidência Mineira* (1937/1948), dona de estúdio, a Brasil Vita Filmes. Cléo de Verberena foi a primeira diretora do cinema nacional com o filme *O Mistério do Dominó Preto*, lançado em 1930. Gilda de Abreu foi a primeira cineasta de sucesso, cujo longa de estréia, *O Ébrio*, de 1946, levou multidões aos cinemas – os outros são *Pinguinho de Gente* (1947) e *Coração Materno* (1949). Apenas seis mulheres dirigiram longas no Brasil até a década de 1960. As outras são as italianas Maria Basaglia, *Macumba na Alta* (1957), e *O Pão que o Diabo Amassou* (1958); e Carla Civeli, *È um Caso de Polícia* (1959) nos anos 1950; e Zélia Costa nos anos 1960 – *As Testemunhas não condenam* (1962). Mas a maioria ficou, nessas primeiras décadas, condicionada ao formato curta-metragem.

A presença feminina na direção de filmes se deu de forma pontual. O espaço maior para as mulheres foi na arte da representação, e, desde seu nascedouro, o cinema brasileiro ficou marcado por atrizes que se configuraram como verdadeiros mitos ou, no lado oposto, como legítimas representantes do povo. Nesta configuração, estão nomes como Aurora Fúlgida, Eva Nil, Nita Ney, Carmen Miranda, Tônia Carreiro, Eliane Lage, Leila Diniz, Norma Bengell, Odete Lara e Helena Ignez, e tipos marcantes e populares como Dercy Gonçalves, Eliana, Adelaide Chiozzo e Zezé Macedo.

Na ficha técnica, alguns nomes se impuseram. Na produção, Lucy Barreto, Mariza Leão, Sara Silveira, Assunção Hernandez e Paula Lavigne são destaques. Na montagem, Idê

Lacreta, Vera Freire, Cristina Amaral, Jordana Berg e Virginia Flores. Na direção de arte e figurino, Marília Carneiro, Yurika Yamasaki e Kika Lopes.

O caminho de mulheres cineastas foi retomado a partir dos anos 1970, também em aparente consonância com as conquistas sociais da década anterior. Diretoras de longas como Vanja Orico, Tereza Trautman, Lenita Perroy, Ana Carolina, Tizuka Yamasaki, Suzana Amaral, Lúcia Murat, Tetê Moraes e Adélia Sampaio nas décadas de 1970 e 1980 dão sustentação para o *boom* de mulheres cineastas nos anos 1990. Foi quando Carla Camurati, com o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, lançado em 1995, tornou-se símbolo do chamado Cinema da Retomada, que levou o público de volta, e em massa, às exhibições de filmes nacionais.

A partir daí, consolidaram-se nomes como Helena Solberg – uma das pioneiras em curtas nos anos 1960, Norma Bengell, Sandra Werneck, Tata Amaral, Eliane Caffé, Eliana Fonseca, Laís Bodanzky, Mara Mourão, Anna Muylaert, Ana Maria Magalhães, Monique Gardenberg, Sandra Kogut, Lina Chamie, Érika Bauer, Malu di Martino, Norma Bengell e Lucélia Santos.

3.3 Ana Carolina

Uma das diretoras brasileiras de longas mais premiadas no país e no exterior é Ana Carolina, nascida em São Paulo, em 1949. Com formação em Medicina – Faculdade de Fisioterapia, e com passagem pela Faculdade de Ciências Sociais, Ana Carolina cursou Cinema em São Luiz. Em 1968, fez seu primeiro trabalho no Cinema Nacional como continuísta de Walter Hugo Khouri em *As Amorasas*. Nesse mesmo ano dirigiu seu primeiro curta *Lavra-dor*, co-dirigido por Paulo Rufino.

Nascia aí uma cineasta que deixaria sua marca definitiva na filmografia do cinema nacional, primeiro como documentarista, em realizações que vão até meados dos anos 1970 em vários curtas e médias-metragens, como *Guerra do Paraguai* (1970) e *Nelson Pereira dos Santos Saúda o Povo e Pede Passagem*, até a estréia no formato longa com *Getúlio Vargas*, em 1973/74. *Getúlio Vargas* projeta o nome da cineasta, que, usando material de arquivo, compõe um vigoroso retrato do político desde os anos 1930 até o seu suicídio em 1953.

Três anos depois, Ana Carolina dirigiu sua primeira ficção e conquistou a crítica com *Mar de Rosas* (1977), para muitos seu melhor filme. Protagonizado por Norma Bengell como Felicidade, Cristina Pereira como Betinha, e Otávio Augusto como Orlando; as primeiras, mãe e filha, o segundo um perseguidor. *Mar de Rosas* é uma espécie de ‘road-movie’, no qual as personagens, após o ataque de Felicidade ao marido, encontram outras personagens históricas e vivenciam experiências inusitadas. O elenco, composto ainda por Hugo Carvana, Ary Fontoura e Myrian Muniz, tem ótima atuação nesse filme que inaugura uma aclamada trilogia.

Passado em um internato que recebe a visita de um interventor para o fechamento do estabelecimento, *Das Tripas Coração* (1982) é seu segundo longa ficcional. Se em *Mar de Rosas* o foco era a família, agora a escola, a igreja e o sexo são os mecanismos sociais dissecados. No primeiro, a personagem de Cristina Pereira – atriz símbolo do cinema de Ana, ao lado de Xuxa Lopes e Myriam Muniz – era o agente catalisador. Agora entra em cena um bando de adolescentes às voltas com as instituições, em que as professoras, as diretoras e um padre viverão, em clima exacerbado e delirante, as últimas horas da sentença. Dina Sfat e Xuxa Lopes são as professoras; Myriam Muniz e Nair Bello são as dirigentes; Antônio Fagundes o interventor e o desejo personificado; Ney Latorraca o padre; Cristina Pereira a serviçal; e Maria Padilha uma das adolescentes.

Em 1986/1987, Ana Carolina fechou a trilogia com *Sonho de Valsa*. No filme, Xuxa Lopes personifica uma espécie de apropriação da quadrinha “Teresinha deu a mão”, vivenciando diferentes buscas amorosas, passando pelo amor paterno, pelo irmão, pelo príncipe encantado, por Deus, até o encontro consigo mesma, o reconhecimento de suas limitações, suas dores e alegrias. Em *Sonho de Valsa*, Ana Carolina coloca em cena vários chavões, lugares-comuns e figuras de linguagem, como “engolir sapo”, “entrar pelo cano”, “fundo do poço”, “carregar a cruz”, produzindo efeitos singulares e de perfeita inclusão ao contexto do filme.

A cineasta entrou os anos 2000 com *Amélia*, uma ficção sobre a passagem da lendária atriz francesa Sarah Bernhardt pelo Brasil e seu encontro com três mulheres do campo. O último filme de Ana Carolina até agora é *Gregório de Mattos*, realizado em 2003.

3.4 A trilogia

A trilogia formada pelos longas *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987) compõe um olhar da cineasta Ana Carolina sobre os diferentes agentes de opressão sobre a mulher. Realizados com cinco anos de diferença entre um filme e outro, cada um deles focaliza a mulher em diferentes situações, subjugada por instituições e instâncias como a família, o sexo e o amor romântico.

Em *Mar de Rosas*, a cineasta coloca em cena uma família desestruturada como mote para discussão sobre o poder do casamento e, conseqüentemente, da constituição familiar que se manifestam como mecanismo de opressão sobre a mulher. Depois de uma briga durante uma viagem, Felicidade ataca seu marido Sérgio com cortes de gilete no banheiro

de um quarto de hotel. Pensando que o marido está morto, ela foge levando a filha adolescente do casal, Betinha, no carro do marido. Pouco depois, ela percebe que estão sendo seguidas por um homem. Tem início aí uma trajetória em que mãe, filha e perseguidor vão vivenciar momentos alucinados e encontrar personagens inusitados pelo caminho.

No entanto, ao se livrar do marido, Felicidade acaba por incorporar alguns traços dele no relacionamento com a filha adolescente. E Betinha, por sua vez, só irá conseguir se livrar da instituição família ao matar a mãe, jogando-a literalmente do trem.

Em *Das Tripas Coração*, Ana Carolina situa sua história em um internato feminino prestes a ser fechado. Um interventor chega a um colégio de moças com a missão de fechar o estabelecimento, que está com dívidas e problemas insolúveis. Chegando lá, ele adormece durante alguns minutos, enquanto espera pelas diretoras e professoras para uma reunião. Durante o cochilo, ele sonha com as alunas e professoras em situações de histeria exacerbada e de clima delirante.

Ao escolher o interventor como ponto de vista, Ana Carolina faz desfilar pela cena mulheres de diferentes gerações, seja as alunas adolescentes, seja as professoras, todas elas às voltas com o papel de opressão que o sexo desempenha em suas vidas, aliado ao poder do Estado e da religião. Caberá a essas personagens vivenciar a explicitação desse desejo em grande parte de forma histórica.

Por fim, em *Sonho de Valsa* é a vez da personagem Teresa, uma mulher em luta contra o poder da busca e da concretização do amor romântico. Teresa, uma mulher de 30 anos, vive com pai e o irmão. Insegura, debate-se por, em sua idade, não ter se casado nem constituído família, e, tampouco, se realizado profissionalmente. Ela sonha em encontrar o amor, mas os homens apenas a desejam. Teresa se envolve com vários homens em busca de

seu príncipe encantado, mas em sua dolorida trajetória, vai se instalando a consciência de que príncipes encantados não existem.

A partir da construção desses personagens nos três filmes, percebe-se uma unidade em crescendo na trilogia sobre esses mecanismos de opressão na trajetória feminina. Esse percurso culminará, no final da trilogia, com a transformação da mulher da condição de objeto a de sujeito de sua existência.

Na trilogia dirigida pela cineasta Ana Carolina fica claro que a temática escolhida está intimamente ligada à condição da mulher. Os filmes focalizam temas como o casamento, a família, a satisfação sexual, a religião, a escola e a consumação do amor romântico, e têm como personagens centrais mulheres de diferentes idades.

Porém, no que diz respeito à linguagem, ainda que seja possível constatar várias construções de enquadramentos que se constituem como uma geografia a sinalizar os papéis sociais representados pela mulher em relação ao homem, ainda assim não dá para afirmar que essa estética seja característica exclusiva de um olhar feminino. Mas a representação de um ponto de vista da mulher ou sobre a mulher.

3.5 Análise

A análise da trilogia de Ana Carolina foi feita, sobretudo, a partir da linguagem, porém sem abrir mão da temática. Em cada um dos filmes foram escolhidas cenas fundamentais, sendo elas a abertura, a apresentação dos personagens, a instalação do conflito e o desfecho da trama.

3.5.1 Mar de Rosas

O filme “Mar de Rosas” tem uma abertura em negro. Aos poucos, dois focos de luz vão se movimentando até passar pela câmera e daí percebe-se que são luzes de faróis. Algumas vão cruzando o espaço até que a imagem é congelada e começa a apresentação dos créditos. Depois de aparecer toda a ficha técnica, a imagem volta a se movimentar, os faróis circulam e, aos poucos, vão aparecendo alguns veículos, como um caminhão, até que a imagem se concentra nas luzes de um carro e daí vê-se o entorno da estrada, uma ponte, o acostamento, tudo ao som de uma música instrumental.

Essa abertura situa o espectador no que parece ser um filme de estrada, ou seja, a história vai se desenvolver com os personagens em trânsito. A partir do momento em que a imagem se concentra em um veículo, insinua-se que é daquele automóvel que iremos acompanhar a história, já que a luz do farol que ilumina o entorno vem dele.

A adolescente Betinha está fazendo xixi. Vê-se a barra de sua saia, em xadrez azul, levantada, as pernas abertas com os pés calçados de uma sandália branca baixa. Ela se levanta ajustando a roupa. Betinha está de costas para a câmera, e à sua frente vê-se uma bela paisagem de montanhas. Ela se espreguiça, vira-se e caminha até um carro, cuja porta está aberta. Um homem, que está ao volante fecha a porta e dá a partida no carro. Vê-se o carro na estrada, em plano geral.

A primeira personagem apresentada é Betinha, que vai estar presente durante todo o filme. O primeiríssimo plano, em que a vemos fazendo xixi, além de mostrar um ato comum, oferece também pista da postura de Betinha, personagem que, durante quase todo o filme, vai se situar em um plano além do drama dos personagens adultos. O fato de ela fazer xixi e depois se espreguiçar em frente à uma bela paisagem só faz reforçar essa postura.

Na primeira imagem dos três personagens, Betinha (a filha), Sérgio (o pai) e Felicidade (a mãe), vê-se os três dentro do carro, pelas costas. Betinha está no banco de trás mexendo no cabelo da mãe. Felicidade está no banco ao lado do motorista, que é Sérgio. Há um corte para o close de Felicidade. Ao lado de sua imagem, Betinha apóia a cabeça no espaldar do assento de Felicidade. Em seguida, Felicidade olha para Sérgio e Betinha olha para Felicidade. Close em Sérgio, que coloca o dedo no lábio e olha de rabo de olho para o lado da esposa. Felicidade olha para Sérgio. Betinha, ao fundo, olha para Felicidade. Felicidade suspira. De trás, no banco, Betinha deita-se no ombro de Sérgio, que está à frente, ao volante.

Neste trecho, todo feito em plano médio, a câmera se desloca de um personagem para outro. Além de apresentar os personagens, vê-se aí que há um descompasso de intenções. Felicidade olha para Sérgio, mas este aparenta descaso ou fuga de um possível diálogo, já que olha para a estrada – está ao volante, mas olha para Felicidade pelo canto do olho. Betinha, que parece adivinhar o desejo de confronto da mãe, opta pelo pai ao deitar-se no seu ombro. Com esses deslocamentos de câmera e com a postura de Sérgio e Betinha, a cena faz parecer que se Felicidade quer um embate, ela estará sozinha na briga.

Em seguida, Felicidade pede para falar mais um pouco e reclama que o marido a interrompe sempre. Novamente a câmera se desloca entre Felicidade e Sérgio, e o embate começa – ou, pelo teor do diálogo, recomeça. Pelo diálogo de Felicidade, vê-se que Sérgio a oprime não deixando a esposa se expressar. Quando ele indaga “Como falando sozinha?”, o fato de a câmera estar nela e só se ouvir a voz dele reforça o isolamento da personagem Felicidade.

Felicidade continua a insistir em querer dar continuidade à conversa, mas Sérgio alerta que vão acabar em discussão. O contínuo deslocamento da câmera entre um e outro reforça a idéia de embate. O diálogo deixa claro a postura de cada ponta do casal. Ela diz que quer

conversar, mas para ele a conversa é uma discussão. A mão de Betinha no ombro de Sérgio significa o apoio da filha ao pai. Em alguns momentos, Felicidade fica tão isolada que até sai do enquadramento.

Felicidade não desiste e diz ao marido que quer “por os pingos nos is”. Ele diz que sua vida não se resume a isso, que eles estão na estrada, que não é lugar nem hora para se falar deles e que o assunto está encerrado. Sérgio se coloca como o sujeito da relação. Sua última fala “Eu dou o assunto por encerrado” revela a imagem que Sérgio tem de seu papel na relação.

Felicidade continua a querer conversar, mas Sérgio se limita a assoviar como quem não dá importância para os queixumes da esposa. Fica claro que Felicidade não se sujeita mais ao marido. Sérgio, que assovia, parece não ter a dimensão do insurgimento da esposa. Betinha parece que tem certa noção, pois demonstra preocupação. A construção da cena com os três em enquadramentos separados parece sugerir o esfalecimento da família. Daí a pouco, Betinha volta a colocar a mão no ombro de Sérgio explicitando que está do lado dele. Mais uma vez, ambos deixam Felicidade sozinha em suas queixas.

Felicidade diz que quer que ele a ajude a encontrar um jeito de continuar o casamento, o que ela chama de “a porcaria do nosso casamento”. Enquanto ela fala, vê-se, pelo vidro do carro, montanhas de pedra lá fora. Essas imagens da estrada, pela primeira vez em destaque por dentro do carro, parece metaforizar a situação do casamento dos dois e a angústia de Felicidade. Sérgio continua assoviando. Ela diz que quer encontrar nele um meio de continuar a sua vida. As imagens lá fora ficam verdes, montanha verde. A mudança da paisagem vista de dentro do carro parece acompanhar as falas de Felicidade. Na hora que ela vê uma possibilidade de continuidade do casamento, a montanha de pedra dá lugar a uma montanha verde.

O embate entre os dois vai se acirrando. Sérgio diz que vai procurar no dicionário e no código civil a definição de casamento para dar para Felicidade e que assim ela ficaria sabendo de uma vez e poderia levar sua vida como quisesse, sua vida e seu casório. Sérgio reforça a postura de que não quer mesmo dar ouvidos ou tentar compreender as queixas de Felicidade, e o fato de a câmera não focalizá-lo sugere ainda mais o isolamento de Felicidade.

Felicidade retruca e diz que tem saudade de uma coisa que nunca teve. Ele pergunta se ela vai continuar enchendo seu saco. Vê-se aí a constatação de que o rompimento é irreversível. Felicidade diz considerar a possibilidade de separação. Diz também que quer um futuro melhor para a filha. Sérgio pede calma. Felicidade já encara a separação como fato e já fala sobre a situação da filha. Sérgio, que até então parecia ignorar Felicidade, assusta-se com o assunto. Ele pede calma, mas Felicidade não recua. A separação já é fato para Felicidade. Sérgio não aceita e tem o apoio da filha Betinha. Ele tenta fazer galanteios para a esposa, mas é curioso que a câmera novamente exclui Felicidade da cena. Só pai e filha compõem a cena. Felicidade parece não existir, até que, depois de várias perguntas em tom de gracejo do marido, como “Quem te mostrou o arco-íris?”, sua resposta “Foi você!!!” configura-se em um grito, como a dizer/questionar: é sempre você, onde estou eu?

Então, Sérgio diz que tem a nítida impressão que Felicidade não o conhece. Ela diz que conhece apenas um lado dele, seu lado sórdido de homem de negócio que faz dinheiro sonhando, passando em cima dela e dos outros. Ele manda-a parar de falar e Felicidade diz que é sempre assim, já há 15 anos. Novamente, cada personagem vai para um canto. Essa composição parece sugerir que o casamento realmente se esfacelou. A câmera se fixa em Betinha e tanto Felicidade quanto Sérgio somem de vista. Ouve-se suas vozes, mas é Betinha que está em cena. E sua postura, deitada no banco de trás, revela que ela, mais que os pais, entendeu o estado em que todos se encontram.

Mudança de cena. Corte para cena em banheiro. Sérgio e Felicidade estão no banheiro, a imagem de Felicidade está refletida no espelho. Sérgio está de frente para a câmera. Ela demonstra calma. Ao fechar a porta, Sérgio pede que ela deixe porta aberta, mas Felicidade não o atende e diz para ele ter calma. Ela ri e passa creme no queixo. Vê-se pelo espelho, ela está de costas para a câmera. Sérgio diz que está calmo, que ele é uma pessoa calma, que o pulso dele está normal e que nunca o viu suando ou desmaiado.

Nessa seqüência há uma inversão. Agora é Felicidade quem comanda a cena. Ela está calma e parece se reencontrar com sua imagem refletida no espelho. Já Sérgio, que diz estar calmo, na verdade não está, está inquieto. De certa forma, ele parece antever o que virá quando pede para ela deixar a porta aberta. Há aqui um evidenciamento de um possível olhar feminino com a lenta, mas nítida transformação da personagem feminina de objeto a sujeito.

A câmera focaliza Betinha, que está no quarto ao lado, deitada na metade da cama e batendo o pé no chão, ao lado de uma mala aberta. Quando a imagem volta para o banheiro, Sérgio está dizendo para Felicidade que ela nunca o viu bêbado por aí, que era para eles esquecerem o assunto da separação, já que conseguiram chegar até ali. Felicidade diz que ele acertou, que haviam conseguido chegar até ali. Ela pergunta como seria tudo dali para frente. Ele tira a camisa. Ela então diz que na verdade eles iriam se arrastar como lesma, na melhor das hipóteses, e que era para ele lhe deixar falar. Felicidade diz que não admite certas coisas dele, entre elas sua mania de amor pela filha. Câmera em Betinha, no quarto ao lado, que se senta na cama.

Felicidade está mesmo no comando da situação. Ela está decidida e isso está explicitado na sua fala. O deslocamento da câmera para Betinha, que está no quarto, demonstra que ela, Betinha, percebe a situação e que ela, inclusive, é motivo de desentendimento entre os pais. Felicidade diz a Sérgio que não agüenta mais seu papel de santa esposa, que tem que acordar feliz, ser feliz, sonhar feliz, sem saber da vida afetiva do

marido. Nesta seqüência Sérgio tenta ignorar Felicidade, mas a firmeza da esposa torna isso impossível.

Os dois continuam a discutir até que começam a se bater. Felicidade bate na cara dele. Nessa seqüência, o conflito toma proporções físicas. A câmera, que estava nos dois, desloca-se para Betinha, que acompanha do lado de fora do banheiro. Câmera em Betinha, que coloca o ouvido na porta do banheiro. Sérgio bate em Felicidade. Ela grita e bate nele. Betinha bate na porta e pede para eles pararem. Sérgio vira-se de costas. Felicidade pega uma lâmina de barbear e o ataca, corta-lhe no pescoço e no ombro. Betinha pede para abrir. Sérgio grita, geme e cai no chão. Betinha está de braços cruzados atrás da porta. Felicidade o vê caído e diz: matei.

Toda essa cena sugere um simbolismo, já que é quase impossível a consumação do assassinato da forma com a cena é construída. Quando Sérgio cai e Felicidade diz, calmamente, que o matou, o desenlace aponta para uma representação do desejo de Felicidade, que é o de eliminação da relação opressora do marido sobre ela.

Nessa seqüência, a câmera desloca para Betinha e depois para Felicidade. Ambas encaram a situação sem alarde. Há aí uma possibilidade de aceno de parceria entre as duas no que virá pela frente. Felicidade olha-se no espelho. Betinha bate na porta pedindo para abrir. Felicidade abre a porta e Betinha diz que ela matou seu pai. Felicidade responde que sim. Felicidade pega a bolsa e sai puxando Betinha. Ouve-se um cantarolar: “O que você não sabe, é que você é um ente”. Betinha grita: mãe! O cantarolar continua: “Que mente inconscientemente”.

Felicidade, que até então vinha sendo excluída pelo marido e pela filha, o exclui literalmente, matando-o. Ela abandona o local do crime levando a filha consigo. Ainda no decorrer do final da cena, ouve-se um cantarolar, que, na verdade, é de Felicidade na cena

seguinte. Esse recurso demonstra não só a calma de Felicidade frente ao ato, mas também a sua mudança de situação de objeto para sujeito.

Mudança de cena. Cena em carro. Felicidade agora está ao volante. Ela está cantarolando: - “gosto imensamente de você”. Betinha está no banco ao lado e pergunta. Se a mãe está nervosa. Felicidade coloca um cigarro na boca e continua cantarolando: - “O que você não sabe”...

Nessa cena, vê-se Felicidade tomando literalmente o lugar do marido. O cantarolar poderia significar uma certa feminilidade, da esposa excluída que venceu o marido opressor, mas o acender do cigarro denota, nessa cena, que Felicidade, de certa forma, incorpora traços do marido. Agora é ela que está ao volante, ou seja, é ela que está na direção. E ao nem responder à filha, que pergunta-lhe se está nervosa, ela, também de certa forma, incorpora a postura que Sérgio apresentara quando estava na condução da viagem.

Durante todo o percurso de Felicidade e Betinha elas vão se encontrar com personagens que até então não faziam parte do cotidiano das duas. E dentre esses personagens estão o perseguidor, um homem que foi, aparentemente, contratado pelo marido de Felicidade para segui-las. Está também um casal formado por um dentista e uma dona de casa. Quanto mais Felicidade e Betinha vão se relacionando com esses personagens, a trama vai saindo, cada vez mais, de um registro realista para entrar em um universo simbólico.

Toda a seqüência desenrolada na casa do dentista Dirceu e de sua esposa Niobe funciona como passagem da trama para esse universo explícito de devaneio e delírio. Felicidade, Betinha e o perseguidor chegam à casa do dentista depois que Niobe socorre Felicidade, que havia sido atropelada por um ônibus. Assim que eles atravessam a soleira da porta, Niobe diz ao marido que eles estavam esperando por um milagre e que ele acabara de acontecer. A anfitriã apresenta o marido dizendo que ele é dentista, mas o que ele queria mesmo era ser poeta. Dirceu diz que naquela casa todos estão atentos e por isso os visitantes

poderiam contar-lhes suas bravatas. Essa é a sinalização para o total abandono de um registro realista que vai marcar a trama a partir daí.

Com o desenrolar do filme, Felicidade vai, de certa forma, incorporando o papel opressor de seu marido na relação com sua filha Betinha. E esse universo simbólico torna-se evidente ao final, quando Betinha joga, literalmente, a mãe do vagão de trem em que ambas, mais o perseguidor, estão, livrando-se de vez da opressão familiar.

3.5.2 Das Tripas Coração

O filme “Das Tripas Coração” começa ao som de uma música em tom cívico e com uma imagem congelada de um pátio, quando aparece o nome do filme. Logo a seguir, vê-se um personagem masculino atravessando esse pátio em tom sério. A câmera o focaliza de cima, em uma plongê diagonal. Logo a seguir vem uma adolescente com roupa de colegial, correndo por trás e chega à frente dele. Ela circula-o enquanto ele anda e, em certo momento, fica parada de braços cruzados à frente dele. Ele a empurra e ela fica andando ao lado dele. A câmera vai se abaixando e fica à altura deles. À medida que os dois sobem uma escada de um casarão, a câmera fica posicionada de baixo, em foco de contra-plongé. Toda essa cena é feita em plano seqüência.

Nessa construção de cena, dá para perceber que o personagem masculino é o centro da ação. A plongé diagonal funciona muito mais para a construção do plano seqüência do que para sinalizar um achatamento do personagem. Como a garota vem de trás e é empurrada por ele, sem conseguir interromper sua caminhada, percebe-se, desde já, que ele é o senhor da situação e que nada interromperá seu caminho.

Ele abre a porta do casarão. Ela passa na frente e grita “entra entra”. A câmera focaliza os dois de frente. Eles passam pela câmera, que recua e os filma por trás. Ele fala

consigo: “esse terreno vale muito, o prédio vai ser demolido, vamos fazer uma incorporação”. Ela fica brincando e saltitando: “incorporar incorporar”. Eles caminham pelo corredor, que está escuro. Ele diz que vai assumir o edifício. Ela pergunta se “elas” já sabem que ele está ali, e ele responde que não sabe, que acha que não. A câmera os filma por trás até eles sumirem no final do corredor. Ela some primeiro, depois ele, que vira uma esquina. Toda essa segunda cena é feita também em um plano seqüência.

Esse segundo plano seqüência sugere que, se lá fora ele parecia ser o senhor da situação, com uma postura alheia às interferências da garota, agora ele vai, aos poucos, sendo engolido pelo ambiente do casarão. Seu caminhar durante todo o corredor continua lento, mas a câmera fica estática e ele é que vai sumindo na escuridão. Se lá fora a câmera o acompanhou, agora ela parece abandoná-lo, deixando-o seguir sozinho seu destino. Há aqui um contraponto significativo na polarização masculino/feminino e luz/escuridão, pois a partir do momento em que ele mergulha no ambiente do colégio, que é habitado por mulheres, a luz do pátio externo dá lugar à escuridão dos corredores, como se ele saísse de um universo, o masculino, para mergulhar no outro, o feminino.

Ao virar no corredor, dá-se um corte e ele entra em um salão, a garota não o acompanha mais. Começam os créditos da ficha técnica com o nome do elenco. Ele caminha em passos curtos, coloca as mãos para trás e a câmera o acompanha. Ele chega até uma mesa, puxa uma cadeira e se senta na cabeceira. Olha o relógio e diz: “cinco para as cinco”. Nesse momento entra uma copeira com uma bandeja com copos e um jarro de água. A câmera está por trás dele. Ela pede licença e ele lhe dá boa tarde. Ela responde boa tarde e coloca a bandeja na mesa. Ele lhe pergunta como são as professoras, as mulheres que dirigem aquela escola, já que é a primeira vez que vai até lá e que não conhece nenhuma delas. Ela diz que elas trabalham lá há muitos anos, e ele a interrompe perguntando se elas são jovens, se são bonitas. Ela diz que sim, que muito. Ele agradece, ela responde que não

há de quê. Novamente ele diz consigo: “cinco para as cinco, cheguei um pouco cedo”. Ela pega a bandeja vazia, vai até a porta e fecha cada parte se posicionando de frente para ele. A câmera está estática, por trás dele. Ele diz, consigo “quer dizer que elas são bonitas”.

Nessa seqüência ele é filmado sempre por trás, em primeiro plano. Ele afrouxa a gravata, pigarreja, suspira e se debruça sobre os braços na mesa com a cabeça apoiada – mais à frente saberemos que toda ação do filme faz parte de um sonho desse interventor. Ouve-se o som de um piano. Desde que ele se senta à mesa, toda a cena, seja da entrada e saída da copeira, seus diálogos com ela e consigo mesmo é filmada com a câmera situada atrás do personagem masculino. Essa posição sugere que será dele o ponto de vista da ação. Tudo o que será visto será pelos olhos desse personagem.

Corte para a imagem de um bueiro. A água escorre da calçada em direção ao bueiro. Tem uma pétala de rosa prestes a cair no bojo. Vê-se, em primeiro plano, pés de mulher calçados em sapatos cinza de salto alto. Com um dos pés ela empurra a pétala para dentro do bueiro. A câmera a segue, em primeiro plano. Vê-se a barra de seu vestido cinza. Ela está com uma sacola de feira vermelha com listras. Os créditos do filme retornam.

A câmera sobe até a metade de suas costas. Vê-se que ela leva um pássaro amarelo atrás das costas. Ela caminha, sobe as escadas. A câmera fica abaixo até ela sair de quadro. Ela agora caminha por um salão. Pelo close em seus pés e em pés de banco vê-se que é uma igreja. Ela passa por entre os bancos. A câmera volta a ficar à altura de suas coxas até as costas. Ela pára em frente de uma faixa pintada na parede e lê “até Maria, apesar da beleza, carrega o pecado original”. A frase está em latim. Ela vira-se e entra em um corredor escuro, com as paredes descascadas, em sinal de decadência ou de local em obras. Entra em um lugar que se revela uma cozinha. Uma outra mulher com a roupa no mesmo tom dela está sentada de frente em uma mesa. Os créditos do filme terminam com os dizeres “um filme de Ana Carolina”.

Toda essa seqüência de abertura do filme sinaliza o que está por vir. O close da primeira mulher empurrando uma pétala de rosa para o bueiro parece demonstrar que ela não se deixa seduzir por apelos imediatamente femininos. Poderia se imaginar que uma mulher apanharia a pétala de rosa ou até a ignorasse. Ao empurrá-la para o bueiro, a personagem confronta o imediatamente esperado. O pássaro seguro pela mão atrás das costas também se alia à cena do bueiro. Ainda não se sabe o que ela fará com ele, mas fica claro que ela não protagoniza um gesto delicado. As palavras em latim na igreja, associando a virgem Maria, a beleza, e ao pecado original, parece querer dizer que ela pode se comportar como bem entender, já que “até Maria, apesar da beleza, carrega o pecado original”. Por fim, o corredor decadente e em obras parece metaforizar que o que virá se dará por viés sombrio. O corredor opressor e a cozinha parecem se metaforizarem em sensações uterinas. O encontro com a segunda personagem parece dizer que o ringue está armado.

A primeira mulher, que se chama Miriam, deixa a sacola em uma das cadeiras, encaminha-se para o fogão com o olhar da segunda, que está sentada, sobre ela. A câmera está atrás dessa segunda personagem, que se chama Renata. Miriam abaixa-se, liga o gás do fogão, e segura o pássaro na direção do bocal. Renata olha a cena e tamborila os dedos na mesa. Miriam, em primeiro plano, diz para Renata que é isso que vai fazer com ela hoje. A câmera focaliza, em close, suas mãos e vê-se que ela mantém o pássaro no bocal do fogão com o gás aberto. Renata pede que ela largue o passarinho, e esse, por sua vez, tenta se soltar da mão de Miriam. A câmera dá um close em Miriam, que olha fixamente para Renata, e depois em Renata, que também olha fixamente para Miriam. Renata continua tamborilando na mesa e demonstra nervosismo com o que vê. O passarinho se debate nas mãos de Miriam. Dá-se então um close nas mãos de Miriam que leva o pássaro já morto até uma lixeira, deixa-o ali, e caminha até a mesa onde está Renata, sentando-se à sua frente.

O deslocamento contínuo da câmera entre as duas personagens, Miriam e Renata, reverbera a ação descrita. Se levarmos em conta que o ponto de vista do filme é o do interventor, a apresentação imediata dessas personagens nos leva a crer que são elas que serão os pilares dos filmes. E, sendo assim, fica claro também que as duas ocupam pontos de confronto. Ou seja, se já na primeira cena uma delas diz que vai matar a outra, e com requintes de crueldade, o enunciado de apresentação dessas personagens sinaliza que, sob a poder total do interventor, que é quem sonha, há uma disputa de poder entre as duas.

Miriam pergunta para Renata se ela se lembra daquela manhã, daquele mesmo dia, quando elas tentavam fechar o livro-caixa para fazer o balanço do que ela chama de “dessa droga desse colégio”. Renata diz que se lembra, mas lhe pergunta pelo passarinho. Miriam continua a falar sobre o fato de elas estarem tentando dar um jeito no desvio de milhões. Corte para uma cena em *flashback*. Miriam e Renata estão debruçadas sobre uma mesa cheia de pastas e papéis, em plano geral. Pela janela de vidro, vê-se dois homens carregando um piano. Ouve-se a voz de Miriam dizendo que estava faltando dinheiro. A voz de Miriam dá a entender que elas estão na cozinha conversando e que essa está relembrando os acontecimentos daquela manhã para Renata. Ela diz que enquanto isso, Guido começava a primeira aula dele. A cena mostra uma sala de aula cheia de adolescentes. A voz de Miriam ressalta que ele estava falando um texto de um louco.

Se no início do filme o ponto de vista escolhido foi claramente o do personagem masculino, pois é ele que sonha, na cena acima a palavra é passada para as personagens femininas. No entanto, a troca de ponto de vista é apenas aparente, pois há de se notar que mesmo essa tomada da palavra faz parte do sonho do interventor, e é ele próprio que encarna o professor Guido, de cuja aula Miriam relembra. Essa incorporação fica nítida, inclusive, na utilização do mesmo ator para os dois personagens, interventor e professor. Quando na cena, Miriam e Renata somem do enquadramento para dar lugar à encenação da

aula narrada, esse recurso acentua ainda mais o falso tomar de rédeas das personagens femininas.

Na cena em sala de aula, as adolescentes cutucam umas às outras enquanto Guido fala. Ele diz que é o próprio projeto que elas, mulheres, não sabem fazer, que a coisa é uma vergonha, mas que todas as que estão ali, aquelas meninas bem-vestidinhas, pensam que têm um nome a zelar. Ouve-se, em fundo, as alunas se perguntando sobre o que ele estava falando. Outras ficam retrucando sua fala. Guido continua seu discurso e diz que a loucura é a maneira de se elogiar e pergunta se elas conhecem melhor a loucura dele que ele mesmo. Ele diz ainda que hoje iria detonar a sua loucura e que elas iriam representá-la.

Se na cena anterior ainda pudesse haver alguma dúvida, aqui novamente se instaura o comando do personagem masculino interventor/professor, que diz ser o agente detonador da loucura e que elas iriam apenas representá-la. O tom exarcebado adotado por todas as mulheres do colégio, professoras e alunas, sugere histeria desgovernada. Como elas representam a loucura dele, a forma como elas são retratadas, já que são “vistas” por ele, remete a um estágio de histerismo pré-psicanálise. O movimento de câmera, que circula em plano geral pela sala de aula mostrando as adolescentes até chegar na imagem do professor no púlpito e depois invadindo o espaço das alunas reforça ainda mais esses domínios. À medida que ele vai discursando, ouve-se das alunas apenas sussurros, que ainda que zombeteiros ao que ele diz, tornam-se apenas sons sem, necessariamente, identificar quem os produz.

Dá-se um corte para uma porta que se abre. Ouve-se, novamente, a voz de Miriam que conta que na aula de química, a professora Olivina não conseguia fazer as alunas pararem a algazarra. A câmera mostra essa sala de aula, faz um movimento de entrada na sala. Vê-se adolescentes jogando papel umas nas outras e também para cima. Olivina tenta

por ordem, sem conseguir. Ouve-se a voz de Miriam “o dia tava esquisito mesmo. Ai, sei lá, foi aquela coisa inesperada”.

Na seqüência acima, vê-se mais uma personagem feminina, a professora Olivina, destituída de seu poder frente a balbúrdia protagonizada pelas alunas. Com o movimento da câmera entrando na sala de aula, percebe-se que a câmera junta-se à algazarra das alunas, em aparente cumplicidade com a desordem.

A cena volta para Miriam e Renata na mesa cheia de papéis. Nesse momento o piano quebra o vidro da janela, as duas se assustam, e as adolescentes correm para a janela. Miriam e Renata saem da sala e caminham pelo corredor de mãos dadas. A câmera as filma de frente. Renata diz que não sabe como é que se enfia uma coisa dessas (o piano) dentro do colégio. As alunas surgem em bando e correm pelo corredor. O professor Guido sai de uma sala, estica o braço e interrompe o caminhar de Miriam e Renata e diz “que santo, santo é o ser humano que nem hoje, o último dia, eu consigo dar uma aula”.

As alunas continuam correndo, encontram muitas outras que vêm pela escada e saem, em bando, para fora da escola. Um serviçal, com ar libidinoso, fica tentando cercá-las perguntando o que foi que aconteceu. Pedê calma e diz, ao mesmo tempo “nossa, quanta beleza junta”. As alunas param em frente a um piano que está com um dos pés quebrado no chão. Mais duas professoras, Nair e Muniza, estão lá e dispersam as alunas.

Na seqüência acima, as adolescentes parecem tomar conta da situação, já que Guido não consegue prosseguir com sua aula, mas ainda assim interrompe o caminhar das duas professoras com o braço estendido. Sobra para elas, as alunas, que se perfilam em bando crescente, o espaço livre de corredores e escadas, até atingirem o pátio externo da escola. No entanto, além de se tornarem objeto de desejo do serviçal que as encontra no caminho, elas são reconduzidas novamente para a sala de aula pelas diretoras. O detalhe do pé

quebrado do piano, no entanto, parece metaforizar um irreversível procedimento de caos instaurado.

A cena volta para a sala de aula de Guido, que continua seu discurso: “a dissimulação e ironia fecham todas as saídas. Isso são coisas de gente dominada pelo medo, que tenta fingir diante de um homem. Eu não vou entrar nunca na intimidade das mulheres sem o estímulo do álcool, da morte e da peste!” Bate no globo, que circula, e as adolescentes gargalham.

Por fim, a cena descrita, polariza a condição homem versus mulher. Durante todo o filme haverá desdobramentos dessa polarização, com um retrato constantemente exarcebado e histérico das mulheres. Os embates entre professoras e alunas, professoras e professoras, e alunas e alunas sempre se darão nessa configuração de devaneio e em um tom acima da normalidade.

Ao final do filme ficará claro que toda ação foi mesmo a representação de um sonho. Como é ele o inventor e é ele quem sonha, é mais que coerente seu diagnóstico de fechamento do internato assim que acorda e encerra sua reunião com o corpo docente da escola.

3.5.3 Sonho de Valsa

O filme “Sonho de Valsa” começa com um rugido de leão e imagem de um felino se virando em câmera lenta até ficar de frente para a câmera. Vê-se então que é um gato siamês. A câmera se congela e, com essa imagem congelada durante todo o tempo, são apresentados os créditos do filme.

Ao utilizar o som de um rugido leão, já decodificado pelo público de cinema como abertura da MGM, estúdio de Hollywood, mas substituindo o feroz animal por uma imagem de um gato, constrói-se, de imediato, uma inversão. Essa construção cênica parece querer dizer que o rei da floresta foi destituído, e que ao ser substituído por um gato, destituiu-se também seu poder de força.

A primeira cena em que a protagonista Teresa é apresentada é a primeira cena do filme depois da apresentação dos créditos. A câmera focaliza um gato siamês, que em imagem congelada estava servindo de imagem de fundo para os créditos iniciais. Assim que terminam os letreiros, a imagem dele fica em movimento, e ele se desloca pelo quarto. A câmera focaliza o quarto, com tapete e almofadas brancas pelo chão até chegar à cama de lençóis de seda azul. Nela, está Teresa e um homem, os dois estão nus sob os lençóis. Ao mesmo tempo em que essas imagens estão sendo mostradas, aparece um letreiro com letras púrpuras, com os versos: “Sustentai-me com flores /Confortai-me com maçãs / Porque estou doente de amor - Cântico dos Cânticos”.

O movimento de câmera na cena acima, que acompanha o gato até a cama em que estão os dois amantes, sinaliza que os dois, ou um deles será o protagonista do filme. Há uma aparente desassociação entre a cena de sexo e os dizeres dos versos. Um olhar mais atento, no entanto, pode evidenciar uma nova apropriação do símbolo do pecado original, a maçã, não mais como expurgo do paraíso, mas como elemento de conforto. Ainda que o “doente de amor” e alto teor erótico da cena possam configurar também como alusão às conseqüências desse pecado original.

Depois, o letreiro some e a cena na cama prevalece. Teresa está, o tempo todo, de seios à mostra; dele é mostrado, no máximo, a nádega de perfil. Os dois estão se acariciando, mas, na verdade, os braços de Teresa estão enlaçados no pescoço dele, quase imóveis; ele, por sua vez, acaricia todo o corpo dela, chupa-lhe o pescoço e o seio. Ela então

vira-se para o lado da cama onde o gatinho está lambendo, principalmente, as partes íntimas de uma estátua de mulher em miniatura. Ela brinca com animal e diz para ele que naquela noite tinha sonhado que se casara com um gatinho, manda beijos para o bichano, e vira-se de novo na cama, para o lado do amante. Só que ele não está mais lá – o que sugere que ela estava sonhando. Ela então, depois de apalpar a cama e os travesseiros à procura dele, senta-se rapidamente na cama, com os seios à mostra, e diz: “Já vou! Já vou!”. Depois, deita-se de frente, demonstrando contrariedade e perturbação.

Em uma primeira análise, o que se vê, é que Teresa é, realmente, a personagem de destaque para a câmera. Apesar da cena de carícias na cama não conter diálogos, e apesar de ser o homem que se movimenta mais, dá para perceber também que ela é que é a personagem central. A postura da personagem é ambígua. Não dá para ter certeza se ela está se submetendo à carícia ou se é quem comanda o ato. Uma mudança de posição dá a entender que é ela a personagem ativa, mesmo que seja ele que a acaricie o tempo todo. Mas ainda assim, não é possível, de imediato, fazer uma constatação mais concreta.

Pela forma como a cena está estruturada, as carícias na cama e depois ela falando de seu sonho para o gatinho, uma constatação possível é a de que ela estava sonhando, e por isso o grito, um pouco assustado, de “Já vou! Já Vou!”, como se estivesse despertando. Só que à luz dessa construção, a ambigüidade da cena inicial se não coloca por terra essa construção, pelo menos já a coloca em xeque, pois afinal, Teresa é o agente ativo da situação.

Na cena seguinte, a câmera focaliza, em primeiro plano, o irmão de Teresa que olha para ela, depois é a vez do pai de Teresa repetir o gesto. Vê-se, então, Teresa surgir e entrar na sala. Ela caminha até o pai, abaixa-se e pergunta se ele está vendo uma espinha em seu rosto. Ele coloca a mão em seu pescoço, diz que não dá para ver e que basta passar um pouco de pó. A câmera focaliza seu irmão, também em primeiro plano, que está sentado em

uma mesa fazendo anotações. Ele se levanta, vem de encontro à câmera e diz para Teresa que desde quando ela era jovem ela era aparecia com uma espinha quando tinha um compromisso.

Na cena acima, o encontro de Teresa com o pai e o irmão sinaliza, a partir do posicionamento da câmera, que Teresa é mesmo o centro da ação. Toda a movimentação no quadro é dela. Sua entrada em cena é anunciada pelo olhar de ambos os personagens masculinos e vê-se que ambos circulam a sua volta.

Câmera focaliza Teresa, que passa a mão no pescoço, põe a mão no seio, diz que dormiu bem e pergunta por que o irmão a chamou, que com isso ele a acordou. Tanto seu irmão como seu pai dizem que não a chamaram, e seu irmão diz que ela agora deu para ouvir vozes. Teresa senta-se no colo do pai e passa o braço em seu pescoço. Insiste que alguém a chamou e o irmão emenda dizendo que há anos que ouve vozes, que se não é de tarde é de manhã, e que se não é de manhã é de madrugada. O pai de Teresa, que continua sentada em seu colo, pergunta-lhe qual é o compromisso e ela, acariciando sua barba, diz que eles foram convidados para uma festa de aniversário. Teresa passa o dedo pelo peito do pai, que está de camisa semi-aberta, e ele passa a mão no joelho dela. Ela, delicadamente, tira a mão do pai de seu joelho, mas ele retoma o gesto. Teresa continua a passar a mão no peito do pai e a acariciar sua barba. Depois, novamente retira a mão do pai de seu joelho.

A construção da cena acima sinaliza a possibilidade de uma relação incestuosa entre pai e filha. Mas ainda assim vê-se que ela não é simplesmente uma vítima de abuso do pai. Sua postura maliciosa, ao tocar o pai e depois recusar as carícias dele, reforça a idéia de que é ela o centro da atenção daquele universo familiar e que seu pai pode ser apenas um brinquedo em sua mão.

Teresa está em dúvida se vai ou não à festa. Ela caminha até uma cômoda, pega uma caixinha e fica abrindo-a e fechando-a, o que provoca estalidos repetidos. O pai pede para ela

parar de mexer na caixa, mas ela continua. Seu irmão então lhe pergunta “não sabe o que fazer com as mãos, não é Teresa?”. A câmera dá um close nas mãos de Teresa que pega uma noz, leva-a à boca e depois vai para trás de uma porta e coloca a noz na dobradiça, fazendo movimentos na porta, que vai esmigalhando a noz. A cada movimento, Teresa, que olha para o irmão, faz cara de prazer. A câmera focaliza o irmão, que diz que desde que a mãe morreu, Teresa já quebrou quase tudo de bom que ela deixou na casa. Teresa fica rindo.

Na seqüência acima é reforçado o caráter incestuoso, dessa vez ampliado para a relação com irmão, evidenciado pela cara de prazer que Teresa direciona para ele ao esmigalhar a noz. A fala do irmão, que a acusa de quebrar o que a mãe deixou, e o riso de Teresa frente a isso, dá a entender ainda que ela tomou para si, inclusive, o lugar da mãe como centro da estrutura familiar. A câmera fica, quase o tempo todo, focalizada em Teresa ou nos outros dois personagens masculinos olhando ou se direcionando para ela. Esses enquadramentos reforçam o papel que ela desempenha nessas relações.

Depois de despejar a noz esmigalhada na caixa, Teresa pega um cordão, amarra suas pontas, começa a brincar de cama de gato com ele, e se questiona se está com vontade de ir à festa. Ela pergunta ao irmão se ele está a fim, mas ele diz que está a fim é de ganhar grana. Seu pai diz à Teresa que ela nunca sabe se vai ou se não vai, se faz ou não faz, a empurra e diz que para ela ir. Teresa retruca e diz que está com vontade de ir, mas que, ao mesmo tempo, queria ficar em casa com ele. Seu irmão diz que já viu esse filme. O pai diz que está bem e que ela não precisa ficar com ele e a empurra de novo. Ela diz que sabe que ele está bem, retoma a brincadeira com o cordão e diz que sua vontade de sair empata com a sua vontade de ficar. A câmera dá um close em sua mão com o cordão emaranhado.

Teresa, que já havia reclamado da espinha e que agora diz que sua vontade de sair empata com a vontade de ficar, demonstra que está em uma situação-limite. O cordão

emaranhado em suas mãos, ao mesmo tempo em que sinaliza a confusão instaurada em sua vida, sinaliza também, desde já, que está em suas mãos desemaranhá-lo.

Teresa diz que fica ansiosa toda vez que sai. Que sempre foi assim, mas que acha que está ficando pior. Que lhe dá uma aflição, uma vontade de encontrar logo uma pessoa. Teresa olha para o teto e vê um homem vestido com trajes de príncipe oriental deitado lá em cima, que lhe manda um beijo. Seu irmão retruca “um príncipe encantado, hum”. Ouve-se a voz do pai, que lhe pede um beijo. Teresa caminha até ele, o beija, e ele diz que é para ela então convidar alguns amigos para a sua casa. Ela recusa, seu irmão vai até ela, entra na brincadeira com o cordão e lhe questiona o porquê de ela não ficar satisfeita com a sua própria história. Teresa diz que acha chata essa história de convidar amigos para a casa do pai.

Na cena acima, descortina-se o drama de Teresa: uma mulher que ainda sonha com o príncipe encantado. Ainda que em imagem o príncipe encantado lhe mande beijos, a visão perturba Teresa, que retruca ao ser questionada pelo irmão porque não fica satisfeita com a sua própria história.

O pai de Teresa pede que ela toque para eles. Ela vai até o piano e toca descompassadamente, cantando “Teresinha de Jesus”, e seu irmão a acompanha “de uma queda foi ao chão”, Ela pára abruptamente, fecha o piano e diz para o pai que o que tinha ouvido sobre o pai a vida inteira era algo diferente daquilo. Diz que dessa vez está tentando e que vai dar certo. E em tom de perturbação, diz, mais consigo mesma, que não só questão de ganhar dinheiro e ser mais decidida. Que é uma sensação que tem de não ser amada. “Sabe essa coisa de encontrar o amor?”, questiona-se.

A quadrinha “Teresinha de Jesus” é a chave do atordoamento de Teresa. Cercada pelo pai e pelo irmão, Teresa parece se rebelar com o verso que descortina seu futuro: “de uma queda foi ao chão”. Pela construção da cena, instaura-se uma dubiedade se ela está cercada

ou cerceada pelo pai e pelo irmão, já que é ele que pede para ela tocar e é o irmão quem faz coro nos versos da canção.

Teresa olha a sua frente e vê, atrás do irmão, pela janela de vidro, um cavaleiro e seu cavalo branco do lado de fora da casa, no jardim. Ela se levanta, a câmera segue lentamente até chegar perto da imagem. Câmera volta para Teresa, que na verdade estava estática, que senta-se em uma poltrona individual e que, de certa forma, parece lhe oprimir, e diz para si “o dinheiro, o trabalho, os filhos, tudo surge, pros outros”. Câmera em seu irmão, que pega o telefone. Teresa vai até ele gritando não e diz que ele não vai usar o telefone porque estão em horário nobre. Os dois disputam o telefone e seu pai diz para ela que chega. Que se por acaso ela está querendo sugerir que ele arranje, ou melhor, descubra esse amor para ela. Teresa vai até o irmão e diz para ele, em tom de confiança “o amor que eu tenho pelo meu amor, que eu não tenho. Entendeu?”

Na seqüência acima, o príncipe encantado está do lado de fora da casa e atrás do irmão. O movimento da câmera faz parecer que Teresa caminhou até ele, mas, na verdade, ao voltar-se para ela percebemos que ela ficou estática. Essa construção parece dizer que Teresa tem vontade de ir para o “lado de fora”, ou seja, para além do domínio do pai e do irmão, mas ainda não conseguiu cortar o cordão.

Seus dizeres “o dinheiro, o trabalho, os filhos, tudo surge, pros outros” denotam sua baixa auto-estima. E a confiança que faz para o irmão “o amor que eu tenho pelo meu amor, que eu não tenho. Entendeu?”, configura-se como o ponto central do drama vivido pela personagem. Teresa ama a idéia de ter um amor, mas sabe que não o possui.

Seu irmão vira-se para o pai, em tom de contrariedade e ciúme, e diz que ele sempre arranjou tudo para ela, no que o pai retruca que nem tudo. O irmão pega Teresa pelo braço e a leva até a janela de vidro e lhe questiona “você não acredita nessa bobagem que você acabou de dizer, não é?”. Diz também que às vezes ela dá a impressão de que não assimila

nada do que acontece em sua vida. Diz-lhe que ela não é mais uma mocinha e pergunta “a princesa aí fez quantos abortos?”. Teresa, de punho fechado apoiado no vidro da janela, diz que é para ele ir pra puta que lhe pariu. Teresa caminha, pára, e diz ao irmão “você vai na tal festa hoje?”. Ele responde “você quer que eu vá?”.

Depois do embate com o irmão e a posição clara de que não poderá contar com o pai incondicionalmente, Teresa decide ir à festa. Com essa postura, ela decide, finalmente, cruzar as fronteiras de sua casa. Ainda que tenha que levar o irmão a reboque. E é nessa festa que Teresa vai conhecer os homens com os quais vai tentar consumir seu sonho de amor com um príncipe encantado.

Uma das marcas autorais da direção é o uso, em vários momentos da trama, de cenas que reproduzem, fielmente, alguns ditados populares. Dessa forma, em algumas cenas, Teresa aparecerá, literalmente, engolindo sapo, entrando pelo cano, carregando sua cruz e caindo no fundo do poço.

Esses recursos de linguagem permearão a trajetória de Teresa, em um percurso que a levará da falsa proteção do lar paterno aos desencontros amorosos. Durante todo o filme, Teresa vivenciará a incompletude em cada uma das suas relações, seja no reencontro com o primeiro namorado, no casamento ou na relação com o amante. Até que no fim, depois de cair literalmente no fundo do poço, emerge com a consciência de que poderá contar somente consigo mesma na busca da sua redenção.

CONCLUSÃO

Com a crescente participação das mulheres na direção de longa-metragem no cinema de vários países e, sobretudo, no Brasil, a tendência é que as discussões sobre a possibilidade de um olhar feminino na produção cinematográfica sejam cada vez mais presentes. Muitas cineastas, inclusive, reivindicam a legitimação da presença desse olhar como marca de suas obras.

No que diz respeito ao cinema brasileiro, a tentativa de afirmação da mulher iniciada pelas pioneiras, sobretudo a partir da cineasta, atriz e produtora Carmen Santos nos anos 1920, 30 e 40, reverbera nos dias de hoje. Se até a década de 1960, apenas seis mulheres chegaram à direção de longas-metragens, atualmente essa trajetória já soma mais de 80 mulheres na direção de longas.

O cinema brasileiro sempre foi pontuado pela busca de uma linhagem autoral, ainda que esse segmento tenha, continuamente, andado lado a lado com outras estéticas, que vão do apelo mais comercial até o radicalismo experimental. E essas especificidades permanecem nos filmes realizados pelas novas diretoras.

Toda essa movimentação, além de resultar em filmes de repercussão no país e em festivais internacionais, configurou-se também como um manancial de permanente desafio reflexivo: Qual contribuição que essas mulheres estão trazendo para o cinema brasileiro em nível estético? Há diferenças entre a realização cinematográfica feita por homens e mulheres? Há um olhar feminino no cinema brasileiro? Esse olhar feminino seria exclusivo das mulheres?

O estudo sobre parte da obra de Ana Carolina, a trilogia sobre a mulher que a cineasta realizou de 1977 até 1987, sinalizou alguns parâmetros e procedimentos para esse entendimento. Ainda que a temática dos filmes seja essencialmente feminina e que os pontos

de vistas construídos na trilogia sejam ilustrativos para uma possível contribuição do cinema para retratar e discutir a condição da mulher, não é possível identificar um olhar feminino, se entendido a partir do dispositivo, que se configure como uma nova estética.

Nos filmes analisados, percebe-se recursos intimamente ligados ao feminino, como a ampla utilização de metáforas, de símbolos e de carga subjetiva configurada em tons de devaneios e de sonhos que envolvem as tramas e todos os personagens femininos. Na predominância desses tipos de recursos utilizados pela cineasta, há uma sutileza norteadora que pode ser vista como elemento de diferenciação do feminino no cinema.

Como o Brasil é um dos países que registram um número cada vez mais crescente de mulheres cineastas, a identificação desses aspectos do feminino no cinema de nossas diretoras pode configurar-se como ferramenta importante para o entendimento da contribuição da mulher sobre o tema para a sétima arte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural – o iluminismo como mistificação de massa*. In: ADORNO et ali., comentários e seleção de LIMA, Luiz Costa. São Paulo: 2000.

ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *A criação de orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em virginia woolf e sally potter*. Salvador: Edufba, 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BEAVOUIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et ali., comentários e seleção de LIMA, Luiz Costa. São Paulo: 2000.

BULLITT. Direção: Peter Yates. Produção: Philip D'Antoni. Intérpretes: Steve McQueen, Robert Vaughn, Jacqueline Bisset, Don Gordon, Robert Duvall. Direção de fotografia: William. A. Fraker. Roteiro: Alan Trustman e Harry Kleiner, baseado em livro de Robert L. Pike. Música: Lalo Schifrim. Warner Home Vídeo, 2007. 1 DVD (114 min), cor.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DAS tripas coração. Direção: Ana Carolina. Produção: Zeze Zahram, Jaques Elufe e Aníbal Massaini Neto. Intérpretes: Antônio Fagundes, Dina Sfat, Xuxa Lopes, Ney Latorraca, Myriam Muniz, Nair Bello. Direção de fotografia: Antonio Luiz Mendes Soares. Roteiro: Ana Carolina. Música: Paulo Herculano. Videofilmes, 1882, 1 DVD (108 min), cor.

DUDLEY ANDREW, J. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

FONTENELE, Laéria. *A representação do corpo feminino 100 anos depois*. Disponível em: <<http://www.corpofreudiano.com.br/textosf.htm>> Acesso em 05/03/2008.

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud: índice geral com os comentários e notas de James strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alex strachey e Alan Tyson*. Rio de Janeiro: Ed. Standard Brasileiro – Imago, 1980.

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 18ª ed., 2001.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo.Emílio. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.

HANNS, Luís. *Ensaio sobre a sexualidade* – há cem anos Sigmund Freud publicava um clássico da psicanálise. Disponível em <<http://cienciahoje.uol.com.br/3361>>. Acesso em 08/03/2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). MENDONÇA, Ana Rita; PESSOA, Ana (coords). *Realizadoras de cinema no Brasil – 1930/1988*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

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

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LABAKI, Amir (org). *O cinema brasileiro: de o pagador de promessas a central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2ed., 1998.

LOPES, José de Souza Miguel; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro (orgs). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Produção: Mario Volcoff, Embrafilme, R.F.Farias. Intérpretes: Norma Bengell, Cristina Pereira, Otávio Augusto, Myriam Muniz, Ary Fontoura, Hugo Carvana. Direção de fotografia: Lauro Escorel. Roteiro: Ana Carolina. Música: Paulo Herculano. Videofilmes, 1977, 1 DVD (99 min), cor.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: 1984.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICOLAS, Isabela Souza (org). *O cinema brasileiro no século XX - depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Municipal, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Circulo do Livro, 1987.

RUSSEL, Bertrand. *O Casamento e a moral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

SALEM, Helena (coord). *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*.

SANTOS, Rudi. *Manual do vídeo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia: Píer Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (orgs). *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

SILVA, Carmen da. *A mulher livre - não se trata de sexo (só)*. in: EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA (org). Livro de Cabeceira da Mulher. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, vol.1, 1966.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, 2002.

SONHO de valsa. Direção: Ana Carolina. Produção: Uze Zahran, Embrasilme, Crystal Cinematográfica, Ponto Filmes. Intérpretes: Xuxa Lopes, Arduíno Colassanti, Ney Matogrosso, Daniel Dantas, Paulo Reis, Ricardo Petraglia. Direção de fotografia: Rodolfo Sanches. Roteiro: Ana Carolina. Música: Milton Nascimento, 1987, 1 DVD, Videofilmes (92 min), cor.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrasilme, 1983.