

VISUALIDADE GÊNERO E PODER

As representações do feminino no cinema de Ana Carolina (“Mar de rosas”, “Das tripas coração” e “Sonho de valsa” – 1977 a 1986)

Flávia Cópio Esteves
Mestranda em História Social na UFF - Universidade Federal Fluminense.
fcopio@hotmail.com

Resumo:

Produzida entre as décadas de 1970 e 1980, a trilogia de Ana Carolina atravessa conjunturas tensas, de transformações, restrições e esforços de ruptura nos campos social, político e cultural. Definido enquanto *prática social* e, portanto, *histórica*, o olhar dirigido para estas três produções revela significados complexos, os quais estabelecem interfaces múltiplas, e os filmes assumem sentidos variados e, por vezes, em profunda articulação.¹ Tendo em vista a relação entre imagens e poder², focalizamos aqui as personagens femininas, relacionadas às temáticas centrais enfocadas nas tramas, buscando perceber, como e quais dimensões deste poder são enfrentadas por elas em seu cotidiano. Numa visão mais ampla, cabe discutir as representações veiculadas e questionadas pelos filmes em relação aos papéis femininos e, por trás destes, ao poder em suas várias manifestações.

Palavras-chave:

Gênero, imagens, poder, cinema, representações do feminino

¹ A dimensão do olhar como prática é bem expressa por Sturken e Cartwright. Segundo estas autoras, o olhar envolve a construção a atribuição de significados em relação ao mundo. É através dele que negociamos relações sociais e significados, em um processo permeado por relações de poder. Cf. STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking; an introduction to visual culture*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

² STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit.; JENKS, Chris. The centrality of the eye in the western culture: an introduction. In JENKS, Chris (ed.) *Visual Culture*. London: Routledge, 1995.

1 Cultura visual: historicidade do olhar e pluralidade de significados

No campo de estudos da cultura visual, são recorrentes os diagnósticos que ressaltam o papel desempenhado pela visualidade no mundo contemporâneo. Mostra-se freqüente o reconhecimento de que vivemos em uma cultura dominada pelas imagens, por simulações visuais, estereótipos, ilusões, cópias, reproduções, imitações e fantasias.³ “A vida moderna se desenvolve nas telas”, afirma Nicholas Mirzoeff.⁴ As imagens surgiram como centrais no modo como representamos, produzimos significados e nos comunicamos no mundo.⁵

A dimensão visual da contemporaneidade não deve obscurecer, no entanto, o caráter *histórico* da visualidade. Imagens são produto da consciência humana, em si parte da cultura e da história. São construídas com vistas a desempenhar funções específicas dentro de uma dada matriz sócio-cultural.⁶ Historicidade de sua produção, mas também historicidade do *olhar*, organizado a partir de instrumentos variáveis, informados culturalmente, “no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce sua influência sobre a experiência individual”.⁷

Assim, mais do que marca das vivências contemporâneas, o que percebemos delinear-se é o que Mitchell designa como *pictorial turn*: a emergência da imagem como ponto de atrito e desconforto dentro do campo de indagação intelectual, ou seja, a compreensão da imagem como tópico central de discussão no seio das ciências humanas,



Ana Carolina – recorte e montagem de Carlos Hollanda sobre foto publicada em <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/anacarolina.html>, acessado em 08/09/2005

³ MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994. (p. 02).

⁴ Tradução nossa. No original: “Modern life takes place onscreen”. MIRZOEFF, Nicholas. What is visual culture? In MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London-New York, Routledge, 1999. pp. 1-33 (p. 01).

⁵ STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p. 01).

⁶ LEPPERT, Richard. *Art & the committed eye: the cultural functions of imagery*. Oxford, Westview, 1996. (p.03).

impulsionada pelas novas formas de simulação e ilusão visual com poderes sem precedentes, inseridas nesta era atual do vídeo e da reprodução eletrônica.⁸

Como definir, diante disso, o campo de estudos da cultura visual? Segundo Rogoff, em primeiro lugar, é preciso destacar que este engloba mais do que o simples estudo das imagens, enfocando a centralidade da visão e do mundo visual na produção de significados, no estabelecimento e na manutenção de valores estéticos, estereótipos de gênero e relações de poder na esfera cultural.⁹ “Imagens nos mostram *um* mundo, mas não *o* mundo em si”: são, portanto, representações.¹⁰ Não refletem uma realidade pré-existente, mas sim organizam, constroem e atuam como mediadoras de nossa compreensão da realidade, emoção e imaginação. De fato, construímos o significado do mundo material através destes mecanismos.¹¹ Para isso, abre-se um universo de intertextualidade, no qual imagens, sons e espaço são articulados entre si na elaboração de significados e nas respostas subjetivas a partir de cada contato com filmes, televisão, propaganda, obras de arte, edificações e ambientes urbanos.¹²

Percepções e interpretações relacionadas a uma dentre outras perspectivas de encarar e compreender o mundo são, portanto, expostas e, principalmente, construídas a partir das imagens. Quando focalizamos os filmes que se seguem, procuramos perceber como, na articulação entre palavras, sons e imagens, significados múltiplos e em interação podem ser elaborados¹³, tanto do ponto de vista autoral¹⁴, com base nos comentários tornados públicos pela cineasta, quanto nas possibilidades abertas por sua historicidade, ou seja, as percepções informadas pela conjuntura política, social e cultural que permeiam sua produção e a

⁷ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente; pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (p. 48).

⁸ MITCHELL, W.J.T. Op. cit. (p. 13-15).

⁹ ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The visual culture reader*. London-New York, Routledge, 1998. chapter 2. pp. 14-26 (p.14).

¹⁰ Tradução nossa. No original: “Images show us *a* world but not *the* world itself”. Grifo no original. LEPPERT, Richard. Op. cit. (p. 03).

¹¹ STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p. 13).

¹² ROGOFF, Irit. Op. cit. (p.14); SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, v.1, n.2, jan-jun 2001, Rio de Janeiro, PUC-Rio, Departamento de Comunicação Social, pp.28-41.

¹³ BARTHES, Roland. Rhetoric of the image. In MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The visual culture reader*. London-New York, Routledge, 1998.

¹⁴ Citando o cineasta e crítico Jean-Claude Biette, Jacques Aumont coloca uma das possíveis definições de autor no cinema: como aquele que aborda sua arte de maneira íntima, exprimindo um ponto de vista sobre o mundo e o cinema e que “no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e da exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme”. Para Foucault, a associação de um nome de autor a uma obra refere-se à caracterização de um modo de ser do discurso dentro de uma sociedade e de uma cultura, recortando e delimitando um determinado conjunto de textos em relação a outros textos. Cf FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In *O que é um autor?*. Vega/Passagens, 1992; BIETTE, Jean-Claude. *Qu'est-ce*

recepção por parte da crítica. Intertextualidade que estrutura cada um deles individualmente, mas também intervisualidade que permite estabelecer interpretações da trilogia como um conjunto.¹⁵

A seguir, em um primeiro momento, o foco é dirigido para as tramas e as personagens, tendo como interlocutores a cineasta e a crítica. Adiante, a busca pela historicidade e os sentidos que emergem diante deste quadro. Frente às limitações deste texto, optamos por selecionar, como espaço para análise, um trecho de cada filme, a saber, a seqüência final.

2 Representações do feminino: entre poderes e rupturas

O primeiro filme da trilogia em questão, *Mar de rosas*, de 1977, centra sua trama em uma viagem familiar que toma rumos inesperados a partir da tentativa da personagem Felicidade de assassinar o marido. Na seqüência inicial do filme, Felicidade discute dentro do carro com o marido, Sérgio, diante da filha Betinha. Os rumos de seu casamento constituem o centro da discussão, suscitada pelo desabafo de Felicidade. Dentro do banheiro de um hotel, mais tarde, ainda no calor da mesma discussão, Felicidade tenta matar o marido, cortando seu pescoço com uma lâmina de barbear. Novamente, Betinha testemunha. Na fuga com a filha, já na estrada, percebem que estão sendo seguidas por um homem que se revela empregado de Sérgio, Orlando Barde. Em decorrência de incidentes ao longo da viagem, ambas seguem no carro de Barde, indo parar numa cidade não-identificada no meio do caminho. Perseguido a filha, que insiste em se desvencilhar de seu controle, Felicidade ao mesmo tempo tenta escapar de Barde.

Após ser atropelada, Felicidade é socorrida por Niobi, esposa de Dirceu, dentista e poeta frustrado, em cuja casa se desenrolam as ações seguintes. Felicidade, Betinha e Barde, nas relações que estabelecem entre si, nas visões que expressam em torno de sua realidade, ao longo dos diálogos que travam, na sua própria presença na casa de Dirceu e Niobi, contribuem para quebrar a monotonia do casal. Em uma nova tentativa de escapar de Barde,

qu'un cinéaste? Paris: POL, 2001. Apud AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004 (p. 148-149).

¹⁵ STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p.02).

arrastando a filha consigo, Felicidade foge para a estação de trem, e descobre que Sérgio ainda está vivo. Com Barde no encalço de ambas, é Betinha quem conseguirá romper esta trama complexa de poderes, a única que consegue se desvencilhar de seus perseguidores.

A seqüência final do filme mostra a nova tentativa de fuga empreendida pela personagem Felicidade, levando a filha consigo. De forma semelhante aos procedimentos que serão adotados em relação aos outros filmes, o foco direcionado para seu desfecho não exclui referências a outras passagens da narrativa que contribuam para caracterizar as personagens.

O espaço da seqüência final é uma estação de trem, para onde Felicidade se dirige levando Betinha, aproveitando-se de uma distração de Barde. Chegam na estação, conseguem comprar passagens para São Paulo e, nesse ínterim, Felicidade telefona para casa e descobre que o marido está vivo, ao reconhecer sua voz. Em cenas paralelas, Barde verifica a fuga das duas e parte em seu encalço, alcançando-as já no trem, ao que se segue o diálogo abaixo:

Barde – (...) Eu sempre cumpri as ordens que me deram. As ordens são para levar a senhora de volta de qualquer maneira e essas ordens vão ser cumpridas.

Betinha – É, ninguém pode desobedecer às ordens... Ou pode? [pensa] Não.

Felicidade – Eu não tenho medo de nada. As coisas são sempre como eu quero, eu venço sempre.

Barde – Tô vendo.

É Betinha quem determina o rumo dos acontecimentos: rompendo a trama de relações de poder na qual se vê envolvida, empurra a mãe, algemada a Barde, do trem. O filme se encerra com a imagem da menina em pé no trem que se afasta, dando uma “banana” para a câmera. Ao fundo, a mesma música que já atuara como trilha sonora da personagem em um momento anterior de ruptura, quando ela se desvencilha da mãe na cidade de Niobi e Dirceu, indo parar em uma praça, onde canta e dança com uma banda de rua, antes de ser novamente capturada por Felicidade.

Em artigo publicado pela revista *Isto é*, em 1978, Sérgio Augusto tece comentários acerca de *Mar de rosas*.¹⁶ Enumera como questões “a falência do casamento, a onipresença da morte, a inferioridade institucionalizada da mulher numa sociedade moldada e mantida sob os princípios de autoridade e hierarquia dos homens”, temas que, inter-relacionados, segundo ele, convergiriam para uma questão maior: “o mandonismo”. Dois aspectos se

¹⁶ AUGUSTO, Sérgio. O herói está de saco cheio deste mar de rosas. *Isto é*, 22 fev. 1978.

relacionam na crítica de Sérgio Augusto: por um lado, representado pelo item de seu texto que se intitula “Servidão” e com foco na personagem Felicidade, o questionamento do “mar de rosas em que vivemos”, no qual “os homens ordenam e as mulheres falsamente felizes, calam e obedecem”; por outro lado, o que ele designa como “mandonismo” e que poderíamos definir como *relações de poder*. A ruptura seria realizada pela menina Betinha, qualificada pelo autor como “anjo exterminador de um poder constituído sobre descontentamentos reprimidos, gritos sufocados e aforismos enganosos”. A partir do cruzamento entre estes elementos, *Mar de rosas* é definido, por fim, como “uma pirracenta manifestação de nojo pelo mar de rosas em que navegamos”.

Do artigo de Sérgio Augusto depreende-se uma questão recorrente em relação a este filme, e que, segundo as entrevistas concedidas pela cineasta na época, constituiria um ponto fundamental em sua reflexão, inclusive estabelecendo uma forte ligação entre sua produção documental anterior e as preocupações mantidas na ficção. Em relação à passagem de *Getúlio Vargas*, documentário de 1974, para *Mar de rosas*, ela afirma:

A partir de um determinado momento da minha vida profissional eu fui saindo de determinadas teses de trabalho e ficando mais próxima a biografias. Quer dizer, comecei a me preocupar com o que faz uma pessoa, como ela age, o que determina ela fazer isso ou aquilo. Isso começou a me interessar muito e em geral sob a hélice do poder – o que essa pessoa podia ou não desenvolver, ter, assumir, perder. (...) E foi com todas essas coisas em cima que cheguei ao ‘Getúlio Vargas’. Um filme difícil, feito rapidamente. Mas apaixonado. Um filme sobre o poder. Em nenhum momento eu critiquei o Getúlio Vargas. Simplesmente me apaixonei por um mito que manipulou o poder, o que eu acho muito interessante. (...) Realizado esse trabalho, entrei no túnel que me levava do Brasil para dentro de mim mesma. Cheguei ao ‘Mar de rosas’, cujo fio condutor havia sido aquela preocupação com o poder. Mesmo se tratando de um quadro familiar limitado, o que se discute no ‘Mar de rosas’ é com quem está o poder? Com o pai? Com a mãe? Ou com qual elemento dessa família toda? (...).¹⁷

Uma caracterização bastante particular de seu cinema é feita por Jean-Claude Bernardet em dois ensaios publicados no jornal *Última Hora*. Este crítico define *Mar de rosas* como um filme que se distanciaria de um tipo de produção que constrói personagens e enredo a partir de um conhecimento sociológico, cujo objetivo seria fornecer uma visão globalizante da sociedade ou de um sistema.¹⁸ O que é mostrado na tela evidenciaria, deste modo, alguma tese elaborada antes da realização do filme. Ao contrário, em *Mar de rosas*, personagens e enredo seriam

¹⁷ SEM vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu *Mar de rosas* em Paris. *O Globo*, 12 nov. 1977.

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última hora*, 28 set. 1978.

construídos a partir de uma vivência crítica. Neste tipo de filme, o cineasta “(...) se joga no escuro para perguntar o que é essa realidade, para perguntar de que forma ele se relaciona com ela (...)”.¹⁹ Seriam filmes de libertação, uma vez que “não oprimem nem o assunto abordado, nem os espectadores: eles lançam hipóteses a respeito das relações que uma pessoa ou um grupo de pessoas mantêm com uma situação histórica na qual está inserida e da qual faz parte”.²⁰ A partir disso, ele indaga, sem, contudo, concluir: “Estes filmes serão apolíticos ou menos políticos que os outros?”.²¹

A narrativa do segundo filme, *Das tripas coração* (1982), é construída a partir do sonho do personagem Guido, interventor que chega a um tradicional colégio católico feminino para fechá-lo e, enquanto espera pela reunião decisiva, adormece por alguns minutos e sonha com todas as mulheres, entre alunas, professoras e demais funcionárias, que percorrem os corredores da instituição. O filme se desenrola a partir destes poucos minutos de um sonho, no qual Guido se verá no cotidiano desta escola, ou melhor, no que ele *imagina* ser o cotidiano com todas aquelas mulheres: adolescentes rebeldes, descobrindo a sexualidade, professoras histéricas, vivendo dentro de um ambiente opressor, ele próprio componente das relações de poder que se desenvolvem ali.

No que se refere a este filme, mostra-se difícil selecionar apenas um trecho, dada a complexidade da atmosfera do sonho do protagonista, a qual nem sempre segue uma narrativa linear. O que consideramos aqui como seqüência final comporta o clímax das ações e sentimentos que Guido projeta sobre as mulheres de seu sonho e tem início quando a personagem Renata, uma das diretoras da escola que disputam seu amor e sua atenção, o expulsa da sala da diretoria. Logo em seguida, ela e Miriam, a outra diretora, partem para o acerto final de contas: iniciam uma briga que culmina com um incêndio que, como se insinua pela fumaça nos corredores, se espalha pelo colégio. Durante a briga, as tensões afloram nas palavras de ambas, desvelando um universo de inveja, agressões e frustrações que somente fora insinuado ao longo da trama.

¹⁹ BERNARDET, Jean-Claude. “Mar de Rosas”: um filme duvidoso. *Última Hora*, 16 out. 1978. Este texto também foi publicado numa coletânea de artigos do autor intitulada *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982. (pp. 133-135).

²⁰ Idem.

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última hora*, 28 set. 1978.

Caracterizada por Miriam como manipuladora, Renata retruca: “Você tem inveja da minha vida, da minha beleza, da minha vitória! Você tem inveja de mim! Eu ganho sempre!”. Diz que Miriam tem medo “do amor e dos homens”. De um lado, aquela que é aparentemente segura, dona de si, e de outro, a que “muda por amor”, como Miriam afirma em outra passagem do filme. No fundo, ambas, no delírio de Guido, são iguais: submissas e dependentes dele e de seu amor.

Fumaça nos corredores. Ouvem-se os gritos das meninas ao fundo. Guido tira as duas da sala em chamas. Enquanto Miriam arrasta Renata, as faxineiras do colégio tentam segurar Guido. Quando este se aproxima de Miriam, reconhece as ambigüidades dessas mulheres: “quanta ternura, mas tanta violência...”. Violência que irrompe nesta seqüência final, em que as mulheres não mais giram submissas em torno dele, como o haviam feito ao longo do restante do sonho.

Na cozinha, Miriam abre o gás e tranca Renata, asfixiando-a. A cena retorna para os corredores, onde Guido tenta, em vão, escapar das faxineiras. Munissa e Nair, espécies de inspetoras do colégio, encerram o delírio, “nesses últimos instantes”: a primeira, que pauta sua vida pela razão, e a outra, romântica e sonhadora. “Existe o esforço, existe a religião, existe a esperança, mas o melhor mesmo é tomar um balde de soda cáustica!”: não há saídas, tudo é apenas paliativo. Já Nair estabelece o fio condutor para o terceiro filme, reafirmando o ideal romântico, entre “beijos de amor”, “ais de mim”, “chocolate e bombons”.

Ao fim, a “possibilidade de só ter carinho imenso” não se realiza para aquele que sonha: Guido é morto pelas faxineiras. Corte para a sala de reuniões onde tudo começara. Guido desperta, as professoras chegam e tem início o ato final que encerrará as atividades do colégio. A câmera passeia pelos rostos de todas elas, Renata, Miriam, Munissa e Nair, agora as mulheres reais que, ao longo dos cinco minutos anteriores, fizeram parte da imaginação de Guido. O filme se encerra com a câmera saindo do colégio, atravessando os corredores que antes haviam sido o palco para o sonho, onde dezenas de mulheres habitavam os pensamentos e desejos masculinos.

Nas palavras de Ana Carolina:

Eu tive de usar 78 mulheres para poder falar do homem. Na realidade, não estou falando de mulher, mas sim da impossibilidade de se falar de homem, ou com o homem. Eu não sei como é a cabeça de um homem e tenho vagas impressões do que ele acha sobre a mulher: um ser frágil, um pouco histérico e com total falta de possibilidade de resolver problemas. Isso são registros de vivências que ficaram

impregnadas em mim. Então, a grande brincadeira é revelar o que é o homem (...).²²

Em artigo para a revista *Filme cultura* em 1983, João Carlos Rodrigues fornece elementos interessantes para pensar como *Das tripas coração* foi interpretado na época.²³ A estratégia de construir a narrativa a partir de um sonho leva o autor a identificá-la com o surrealismo, indicando que, décadas após o primeiro manifesto do movimento, com André Breton em 1924, “o poder absoluto do sonho e a realidade latente mostram ainda a sua força de corrosão”.²⁴ Estes dois elementos, surrealismo e força de corrosão, expõem suas marcas, respectivamente, no título do artigo, homônimo de um filme de Luis Buñuel, de 1974, ícone dessa estética, e na epígrafe, que retoma um trecho de um poema de Allen Ginsberg, expoente do *movimento beat* nos Estados Unidos nos anos 1950: “Arrombar as fechaduras das portas! / Arrancar as próprias portas dos seus umbrais!”.²⁵ Ginsberg inclui-se entre poetas e intelectuais que, nesta década, expressaram seu descontentamento em relação à sociedade de afluência americana do pós-guerra, rebelando-se contra o *american way of life* e dando forma a um estilo de vida alternativo, com componentes que estiveram presentes na contracultura anos depois.²⁶

A virulência da contestação e da quebra de valores, assim como a percepção da questão das mulheres, são ressaltadas pela definição que o crítico dá ao final do texto para o filme:

Ana Carolina nos dá uma visão impiedosa e mordaz de como crê que um porco chauvinista imagina as mulheres e seu mundo. Decifrar a visão da própria autora deste mundo feminino é, aqui, um sonho impossível, mas tornaria ainda mais fascinante a trajetória perfeitamente única desta diretora brilhante²⁷.

Filme de 1986, *Sonho de valsa* (1986) é concebido em uma conjuntura distinta, e a questão do poder aparece sob a dimensão das experiências femininas. Na trama protagonizada por Tereza, mulher por volta dos trinta anos de idade, são as representações tradicionais em relação às mulheres que assumem o primeiro plano. Em uma narrativa

²² BITTENCOURT, Sandra. Ana Carolina – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out. 1982.

²³ RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* nº 41/42, maio de 1983 (pp. 70-71).

²⁴ Idem (p. 71).

²⁵ GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. Apud RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* nº 41/42, maio de 1983 (p.70).

²⁶ BERUTTI, Eliane Borges. *Danças de Clío e Calíope em uma Leitura Interdisciplinar dos Protestos dos Jovens Norte-americanos nos anos 60*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.

²⁷ RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* nº 41/42, maio de 1983 (p. 71).

estruturada pelos sentimentos e desejos da personagem, esta se vê às voltas com os diversos homens que marcaram sua vida: o pai, o irmão e uma série de amores fracassados. Tereza concentra sua vida na busca pelo amor eterno e incondicional, por seu príncipe encantado, por seu “sonho de valsa”, despejando nas mãos de outrem a chave para sua felicidade. Precisar “entrar pelo cano”, “engolir sapos” e “atingir o fundo do poço” para perceber que apenas uma pessoa basta para que sua vida seja completa: ela mesma, independente, livre do amor que lhe foi projetado como o sentido de sua existência.

Na seqüência final, Tereza, ao perceber a necessidade de deixar a proteção representada pela casa paterna, lança-se aos obstáculos e desafios que necessita enfrentar sozinha. As ações seguintes se desenrolam em espaço externo, numa área verde de montanhas e lagos. Tem início o que parece ser uma longa caminhada da personagem, entre pedras, colinas e arbustos, uma metáfora para os caminhos que deveria percorrer em sua vida.

As ações seguintes são narradas pela personagem. A tradução em imagens dos pensamentos e sensações da protagonista estrutura toda a seqüência. Um primeiro passo seria “engolir sapos”: esta e outras expressões pertencentes à fala cotidiana são traduzidas em imagens. Neste caso, Tereza é retratada em um brejo literalmente recolhendo e engolindo sapos. Em seguida, “colocar os pingos nos is” e, “bem vestida, sem imaginar e com tédio, dar nome aos bois”. A procura pelo “sonho de valsa” exige cuidado, pois, sem perceber, “cai-se no fundo do poço”. “Carregando sua cruz”, Tereza “cai no fundo do poço” e grita por socorro. Vê-se cercada por todos os personagens que tinham feito, até então, parte de suas experiências: o pai, o irmão, os ex-namorados. Toda a seqüência é narrada por Tereza, que expõe seus sentimentos e agradece a todos pelo aprendizado proporcionado. Em meio a uma oração, a personagem suplica: “Fazei com que eu me deixe amar amando”, e quebra uma parede de vidro com a cruz que carrega. É o momento em que consegue escalar sem ajuda a parede do poço e emergir. O filme se encerra com a cena de Tereza sentada à beira do buraco, sorrindo, tendo a área verde ao fundo e ao som de uma música instrumental, marcando no conjunto o desfecho libertador da protagonista.

Sobre o título e seu sentido, Ana Carolina afirma:

É um título irônico, que tem toda uma carga romântica. É valsa de Strauss, lembra **Sissi, a imperatriz**, o parâmetro da felicidade burra.(...) **Sonho de valsa** fala do desejo, da busca desse amor eterno, da relação amorosa com a figura masculina, de Deus ao pai até o homem que dorme comigo (...)²⁸.

²⁸ ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, 08 dez. 1987, Caderno B, p. 08.

Com este filme, “a trilogia chega ao fim. Tratou-se nela dos fantasmas do inconsciente feminino e do desespero de três mulheres para crescer num inferno patriarcal”.²⁹ A temática voltada para o que seria um “universo feminino” contribuiu freqüentemente para a cobrança por uma militância feminista, ao que a cineasta respondia:

Faço filmes **sob** as mulheres. Me irrita quando dizem que faço um cinema feminista. Isso seria muito cômodo, muito confortável e meu cinema não é tão simples. As mulheres que reclamam são mulheres do joelho para baixo. Meu filme é um grito profundo para que a mulher se libere, para que ame um homem e não o imaginário³⁰.

3 Intervisualidade e historicidade: os sentidos da trilogia

É válido ressaltar o papel desempenhado pelas imagens na produção e projeção de ideologias. Segundo Sturken e Cartwright, a cultura da imagem na qual vivemos revela-se uma arena de ideologias diversas e freqüentemente em conflito. Como elementos da publicidade e da cultura de consumo contemporânea, através das imagens concepções sobre beleza, desejo, glamour e valor social são construídas e respondidas. Filme e televisão, por exemplo, são meios através dos quais vemos reforçadas construções ideológicas como o valor do amor romântico, a norma da heterossexualidade, o nacionalismo, ou conceitos tradicionais do bem e do mal.³¹ Representações e produtoras de ideologias, as imagens atuam como fatores em relações de poder, afetando normas culturais em relação ao gênero, à sexualidade, ou à etnicidade. Entretanto, se existe esta dimensão normatizadora, também reside nas imagens e no olhar a possibilidade de “reescrever” a cultura a partir de rupturas com estes valores e crenças arraigados.³² Em relação ao cinema, Ferro afirma:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade.³³

O filme seria, deste modo, capaz de desnudar a sociedade, de mostrá-la em seus lapsos, em seus segredos, de desconstruir e evidenciar concepções e valores dispersos na sociedade, mas que a estruturam, que regem as relações sociais.

²⁹ AUGUSTO, Sérgio. Sexo com chocolate no novo filme de Ana Carolina. Folha da tarde, 12 abril 1986.

³⁰ Idem.

³¹ STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p. 21-22).

³² ROGOFF, Irit. Op. cit. (p.16).

Na perspectiva da intervisualidade – as imagens assumindo sentido em relação a outras imagens – a trilogia aqui tomada como objeto se estrutura neste esforço de romper com concepções tradicionais em relação à autoridade e ao poder, inclusive no que se refere às mulheres, seja em relação a uma sociedade permeada por valores autoritários, seja no ambiente de um colégio católico feminino, no controle exercido sobre os corpos e a sexualidade daquelas meninas, seja nas relações entre homens e mulheres ou nos valores e comportamentos associados tradicionalmente a ambos. Estas mulheres, protagonistas das tramas narradas e atrizes destes esforços de ruptura, se defrontam com diferentes dimensões do poder no cotidiano, um poder capilar, ou seja, o “(...) ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos (...)”, sendo exercido “(...) no corpo social e não sobre o corpo social”.³⁴ Significa captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, em termos de suas manifestações e estratégias através das quais sujeitam os corpos, dirigem os gestos e os comportamentos.

O ano de 1968, símbolo da revolução cultural vivenciada no século XX, aparece como um momento importante para a definição de novas maneiras de se conceber o poder. Neste período, as lutas cotidianas daqueles que se debatiam nas malhas mais finas da rede do poder abrem espaço para que este seja analisado em seus aspectos mais concretos, chamando a atenção para elementos que até então tinham permanecido à margem do campo da análise política, e que se mostram fundamentais para o funcionamento geral das engrenagens do poder. Em suma,

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.³⁵

³³ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992 (p. 86).

³⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003. (p.131, grifo no original).

³⁵ Idem. (p. 183).

Em face deste poder (ou poderes), em seu nível capilar, destaca-se a perspectiva da transgressão, marca forte dos comentários veiculados em relação aos filmes. A tentativa de articular este conjunto de elementos – autora, crítica e contexto – tem como pressuposto a compreensão de que a construção dos significados da imagem é dinâmica.³⁶ Não residem, em sentido estrito, na obra em si onde seriam colocados pelo produtor, à espera de sua descoberta e decodificação por parte dos observadores. São, ao contrário, produzidos através de uma relação social complexa, envolvendo, além da imagem em si e de seu produtor, a interpretação elaborada pelos observadores e o contexto no qual a imagem é vista.³⁷ Em suma, “significados são criados em parte quando, onde e por quem as imagens são consumidas, e não apenas quando, onde e por quem são produzidas”.³⁸

O contexto no qual poderíamos inserir esta trilogia nos remete a realidades sócio-políticas que não se esgotam no momento exato de concepção e exibição dos filmes. Se pensarmos nas intenções declaradas da cineasta em entrevistas para jornais da época, evidencia-se um elo com um período de efervescência política e cultural que, na década de 1960, experimentava-se no Brasil e no mundo, no primeiro apresentando tonalidades específicas no quadro da ditadura militar iniciada em 1964. É em fins dos anos 60 que Ana Carolina afirma ter optado pelo cinema como “o caminho capaz de oferecer soluções sociais e culturais coerentes com o momento”.³⁹

Rebeldias contra a ordem e revolução social em busca de uma nova ordem davam o tom às práticas dos movimentos sociais e penetravam na esfera das manifestações artísticas.⁴⁰ O conjunto das lutas políticas e culturais que tiveram lugar neste momento englobaram desde o combate da esquerda armada até as dimensões político-culturais presentes na música popular, no cinema, nas artes plásticas, no teatro e na literatura. Configurava-se, então, uma utopia revolucionária romântica que valorizava a vontade de transformação, a ação dos seres humanos e sua capacidade para mudar a História. Particularmente, o cinema brasileiro no qual Ana Carolina ingressa mostra-se marcado por esses ideais, através do vasto quadro de produções do Cinema Novo. Concebendo o cinema como veículo de reflexão sobre a realidade brasileira, produzia-se neste momento uma

³⁶ LEPPERT, Richard. Op. cit. (p.07).

³⁷ STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p. 45).

³⁸ Tradução nossa. No original: “(...) meanings are created in part when, where, and by whom images are consumed, and not only when, where, and by whom they are produced”. STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p. 46).

³⁹ REDISCHI, Ricardo. Cinema Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1978.

⁴⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

convergência entre a defesa do cinema de autor, dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, em sintonia com experiências e debates trazidos por realizadores em diferentes regiões do mundo.⁴¹

Em entrevista ao livro *Patrulhas Ideológicas*, Ana Carolina ressalta que sua opção pelo cinema consolida-se num momento em que “(...) realmente começa a baixar a repressão mesmo”.⁴² Era o ano de 1969: “Você tinha que assumir uma posição e eu comecei realmente a cair fora”.⁴³ Aqui, ela já iniciara sua produção em documentários, acreditando que o documentário de feições políticas também podia atuar como uma forma de engajamento frente à repressão: “Desde que comecei a fazer documentários, eu sempre me preocupei, especificamente, com os problemas da minha geração, ou seja, a geração que segurou o rojão de 1968 (...). Agora, no nível da ficção, essas preocupações continuam a existir”.⁴⁴

A vida cultural nos anos 70, quando a cineasta inicia sua produção em longametragem⁴⁵, se vê entre o engajamento experimentado na década anterior, os ditames de uma indústria cultural em expansão (inclusive patrocinada pelo Estado) e as restrições impostas pelo regime militar, através de vigilância de eventos e personalidades, repressão policial direta ou controle pela censura.⁴⁶ Neste processo, as relações entre cultura e política se mostram multifacetadas: apesar dos impasses motivados por estes fatores, a perspectiva do “fazer político” não desaparece, agora segundo outros parâmetros e com a inclusão de novos atores. Observa-se um deslocamento no qual a política é concebida em suas relações com o trabalho cotidiano e mesmo com a intimidade, em temas como a sexualidade, a condição feminina e os direitos individuais em geral.⁴⁷

⁴¹ XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (pp. 14 e 15).

⁴² PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980 (pp. 172).

⁴³ Idem.

⁴⁴ REDISCHI, Ricardo. *Cinema Mulher. Última Hora*, 23 e 24 set. 1978.

⁴⁵ O primeiro deles, ainda documental, é Getúlio Vargas (1974), realizado a partir de material proveniente do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

⁴⁶ Marcos Napolitano discute a inserção do artista-intelectual engajado na conjuntura dos anos 70 no Brasil como um processo complexo que envolve uma crise político-ideológica acerca de sua função e identidade na sociedade, diante das restrições vindas do Estado autoritário e da expansão da indústria cultural e dos meios de comunicação, percebendo como se configura uma identidade de resistência civil ao regime, neste novo e inusitado espaço de atuação. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70*. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: Ditadura Militar e Resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

⁴⁷ FURTADO, João Pinto. *Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre “transe”, “trânsito”, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990*. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

A concepção do cotidiano como um possível espaço do político é flagrante em *Mar de rosas*.⁴⁸ A cena final de Betinha sintetiza o papel transgressor desempenhado pela personagem no “mar de rosas” desmontado ao longo da narrativa. O deboche, a ruptura, o olhar sagaz e questionador diante dos demais personagens e dos acontecimentos conferem forma concreta à percepção da possibilidade de se romper as regras estabelecidas: as ordens podem ser desobedecidas? A conclusão negativa parece não se referir a ela, mas sim à mãe, cujo discurso frente aos eventos que se passam não condizem com suas ações, presas a uma trama de autoridade e obediência estabelecida.

É em relação à mãe que as atitudes de Betinha revelam-se mais contundentes: ela tem seu rosto pintado e seu pescoço furado por um alfinete na seqüência posterior à fuga do hotel; numa parada no posto de combustível, se vê em meio ao fogo ateadado pela filha; é enterrada viva graças às ordens de Betinha para que um caminhão de terra fosse despejado no consultório de Dirceu com a mãe trancada lá dentro. Esforços violentos de ruptura com a autoridade representada por Felicidade e com a apatia observada nos demais personagens, presos a um cotidiano ordenado, sem se darem conta do que os cerca. Betinha, ao contrário, ataca frontalmente, não perde tempo em questionamentos vazios ou reclamações passivas, ela age.

Autoridade, obediência, perseguição, ruptura são noções presentes neste desfecho, em que o gesto provocador final da menina tem alvos diversos: os personagens e acontecimentos que se desenrolaram na trama que chega ao fim, o “mar de rosas” aparente, a hipocrisia e apatia reveladas pela mãe e pelo casal Niobi e Dirceu, a ordem preconizada por Barde. No entanto, a personagem dirige-se à câmera e, por extensão, ao espaço além dela, ocupado pelo espectador. O questionamento, a percepção crítica e o deboche da menina estendem-se, desta forma, para um espaço que transcende a trama cinematográfica e alcançam a realidade exterior a ela, a própria sociedade brasileira, que se revelaria permeada por valores tradicionais e autoritários, e apática diante deles. Não podemos deixar de mencionar, neste contexto, a percepção de um “autoritarismo socialmente implantado” na sociedade brasileira, permeando suas relações sociais.⁴⁹

⁴⁸ Pensamos este político em relação a uma noção ampla de poder. Cf. LE GOFF, Jacques. A política será ainda a ossatura da história? In *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.

⁴⁹ AQUINO, Maria Aparecida de. Estado autoritário brasileiro pós-64: conceituação, abordagem historiográfica, ambigüidades, especificidades. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: Ditadura Militar e Resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. O termo é retomado pela autora do cientista político Paulo Sérgio Pinheiro e dos trabalhos do Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo.

As vivências femininas, representadas por Felicidade em meio a um casamento infeliz, desempenhando o “papel de santa esposa”, como ela mesma diz, se mesclam com as experiências de uma sociedade, aqui focalizada em um microcosmo, que enfrenta uma realidade opressora e autoritária. Seja no que se convencionou como ambiente privado, seja na conjuntura político-social mais ampla, as atitudes empreendidas pela menina podem ser percebidas como dimensões de uma tomada de consciência política, em seu sentido mais amplo. Consciência esta, por exemplo, que permite a Betinha romper violentamente o “mar de rosas” dentro do qual está imersa e com a hipocrisia em sua vida familiar, ou que, de forma similar e num espectro mais vasto, fornece os subsídios e os ideais para inúmeras modalidades de resistência frente a uma conjuntura político-social autoritária, assim como para esforços de contestação contraculturais, em termos de valores e comportamentos tradicionais e enraizados.

A dimensão do político associada ao comportamento constitui a marca das personagens femininas que habitam o sonho de Guido em *Das tripas coração*. As adolescentes de classe média, alunas do colégio e das quais se ouvem apenas os gritos na seqüência final do filme, são as protagonistas de ações transgressoras do que seriam normas e preceitos morais vigentes: a rebeldia, a sexualidade à flor da pele, a aposta ganha de urinar no meio da missa. Uma passagem emblemática do que elas representariam tem lugar na sala de aula, quando uma professora interrompe uma seqüência de pequenas canções obscenas e marchinhas de carnaval, da qual participavam os funcionários da limpeza e as meninas. A menina que urinou na missa deveria, na visão da professora, aprender os “primórdios de uma educação feminina” que ela havia rompido em seu “perigosíssimo espírito de rebelião”. A autoridade, representada pelo ambiente do colégio e relacionada aos valores religiosos e tradicionais, estava em constante embate com esse espírito das adolescentes.

É preciso lembrar que um aspecto adicional se revela: a perspectiva da imaginação do personagem masculino. É através de seus sentimentos e sensações que são construídas as mulheres que habitam o colégio: “Aqui, hoje, eu detono a minha loucura, e vocês vão representá-la”, diz Guido logo no início. “Embora seja a mulher um animal inepto e estúpido, ela saberá temperar com sua loucura e seu humor nossa áspera e triste vida”. Neste sentido, entre professoras e alunas apaixonadas por ele, adolescentes com a sexualidade em ebulição e ambigüidades que emergem na violência final, desmontam-se e revelam-se percepções negativas projetadas sobre o feminino.

Valores tradicionais também pesam sobre Tereza, protagonista de *Sonho de Valsa*. Esta seqüência final, tomada em relação ao restante do filme, desenvolve o momento em que Tereza percebe os caminhos que a levariam à felicidade. Ao longo de toda a trama, nos deparamos com uma mulher que busca incessantemente um amor incondicional: “o amor que tenho pelo meu amor que ainda não tenho”. Entre fantasias e delírios, Tereza materializa a figura de seu príncipe, visto como uma figura saída de um conto de fadas, acompanhado de seu cavalo branco. É ele que a protagonista procura nos vários homens que passam por sua vida – pai, irmão, namorados – alguém que a proteja e a ame eternamente. A seqüência final evidencia justamente a ruptura com toda esta dependência, com este destino que só a permitiria ser completa através do amor. A construção da personagem Tereza se afasta do ideal da heroína romântica, pura, cujo “final feliz” ao lado de seu príncipe coroa um destino inelutável em que o romance é colocado em primeiro plano. Ao contrário, o “final feliz” de Tereza, mulher madura, que assume seu corpo e vive plenamente sua sexualidade, exige que ela se liberte dos anseios em relação a esse amor incondicional e perceba que relacionamentos unem pessoas reais, dotadas de sua individualidade.

A dimensão do feminino, forte em seus filmes, é ressaltada nos comentários veiculados pela imprensa, o que leva às cobranças em termos de posições feministas. A recusa ao rótulo de “feminista” não a impede de tecer críticas às maneiras como as mulheres eram retratadas pelo cinema brasileiro. Em 1975, antes de iniciar a trilogia, Ana Carolina concedeu uma entrevista a Jean-Claude Bernardet, ao lado das também cineastas Rose Lacreta e Eunice Gutman, para o jornal *Movimento*. As críticas de Ana Carolina se dirigem, principalmente, para a maneira como as mulheres foram representadas ao longo da história do cinema brasileiro: “psicologicamente os diretores não entendem nada de mulher”.⁵⁰ Segundo afirma, o cinema, em diversas situações, teria colocado as mulheres em posição secundária dentro da narrativa, e mesmo no que se refere aos filmes que estavam sendo feitos naquele momento por mulheres, os personagens femininos permaneceriam inseridos em temáticas masculinas: “Os homens conseguem ir ao encontro do inconsciente deles. As mulheres ainda não”.⁵¹

A interface com a chamada “questão da mulher” em voga entre as décadas de 1960 e 1980, que toma forma não apenas através dos feminismos, mas também dos variados esforços de libertação pessoal que não necessariamente tomam para si o título de “feminista”, se faz a partir da perspectiva do poder. Para as feministas neste momento, a

⁵⁰ CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul. 1975, nº 03.

expressão “o individual é político” serviu para evidenciar que elas não mais aceitavam que questões como as prerrogativas dos maridos no casamento, ou a violência sexual, ficassem confinadas à esfera da moralidade individual. Segundo Eleni Varikas, o feminismo, neste sentido, não se mantinha fora do político, ao contrário, atribuía-se uma dimensão política ao privado, ressaltando o caráter estrutural da dominação e tornando evidentes as nuances de modalidades de poder que também se expressam na vida cotidiana, nos diversos aspectos das relações sociais e pessoais, e que, frequentemente, significavam a inferiorização das mulheres. O individual representava, desta forma, tanto um projeto quanto um espaço políticos.⁵²

A fim de concluir, retornamos à questão colocada por Jean-Claude Bernardet em sua crítica também a *Mar de rosas*, e que também se aplica aos demais filmes da cineasta aqui discutidos: “Estes filmes serão apolíticos ou menos políticos que os outros?”.⁵³ Em outras palavras, subjetividade e política se excluem, ou seja, as questões privadas postas em cena através das vivências das personagens femininas se afastam das discussões em torno do poder, do enfrentamento da autoridade e das tentativas de ruptura?

Não são traços contraditórios. Nos significados múltiplos assumidos pelos filmes, a partir do que podemos observar nas críticas e comentários da cineasta veiculados pela imprensa e nas seqüências selecionadas, ressaltam-se dois aspectos indissociáveis nas questões que movimentam as tramas e compõem as imagens: *gênero* e *poder*.⁵⁴ Um poder difuso, expresso e vivenciado em diferentes modalidades de relações cotidianas, seja na família e no âmbito das relações pessoais, seja em uma instituição como um colégio.

A menina Betinha, insurgindo-se contra toda e qualquer forma de autoridade que observa e experimenta, em especial em relação à mãe; Felicidade, infeliz no casamento, sem espaço para expressar suas inquietações e sentimentos; as professoras e adolescentes do colégio, alvos do imaginário masculino, em uma submissão ambígua; Tereza, encontrando seu “final feliz” sozinha: na possibilidade de desmontar e reconstruir representações

⁵¹ Idem.

⁵² ERGAS, Yasmine. “O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980” In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996; TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A Revolução das Mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992; VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.

⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última hora*, 28 set. 1978.

⁵⁴ **Gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e (...) uma forma primeira de significar relações de poder”.** SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila (p.14); SCOTT, Joan. *História das Mulheres* In BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

arraigadas e veiculadas em relação ao feminino, elabora-se, a partir dessas mulheres, um olhar crítico sobre este poder e as faces múltiplas que pode assumir. Um olhar que se vale de relações envolvendo homens e mulheres para desvendar a dimensão microscópica deste poder (ou melhor, poderes), enfrentada pelas personagens em foco e que se revela por meio de papéis, valores e comportamentos que pesam tradicionalmente sobre ambos os sexos.

4 Bibliografia

Fontes primárias

a) Filmes

Mar de rosas (1977)

Das tripas coração (1982)

Sonho de valsa (1986)

b) Periódicos

ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, 08 dez. 1987, Caderno B, p. 08.

AUGUSTO, Sérgio. O herói está de saco cheio deste mar de rosas. *Isto é*, 22 fev. 1978.

_____. Sexo com chocolate no novo filme de Ana Carolina. Folha da tarde, 12 abril 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. “Mar de Rosas”: um filme duvidoso. *Última Hora*, 16 out. 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última hora*, 28 set. 1978.

BITTENCOURT, Sandra. Ana Carolina – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. Revista de Domingo. *Jornal do Brasil*, 31 out. 1982.

CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul. 1975, nº 03.

REDISCHI, Ricardo. Cinema Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1978.

RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* nº 41/42, maio de 1983 (pp. 70-71).

SEM vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu Mar de rosas em Paris. *O Globo*, 12 nov. 1977.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Maria Aparecida de. Estado autoritário brasileiro pós-64: conceituação, abordagem historiográfica, ambigüidades, especificidades. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: Ditadura Militar e Resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus, 2004.
- BARTHES, Roland. Rhetoric of the image. In MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The visual culture reader*. London-New York, Routledge, 1998.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente; pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BERUTTI, Eliane Borges. *Danças de Clio e Calíope em uma Leitura Interdisciplinar dos Protestos dos Jovens Norte-americanos nos anos 60*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.
- ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980 In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. O que é um autor? In *O que é um autor?* Vega/Passagens, 1992.
- FURTADO, João Pinto. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre “transe”, “trânsito”, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.
- JENKS, Chris. The centrality of the eye in the western culture: an introduction. In JENKS, Chris (ed.) *Visual Culture*. London: Routledge, 1995.
- LE GOFF, Jacques. A política será ainda a ossatura da história? In *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LEPPERT, Richard. *Art & the committed eye: the cultural functions of imagery*. Oxford, Westview, 1996.
- MIRZOEFF, Nicholas. What is visual culture? In _____ *An introduction to visual culture*. London-New York, Routledge, 1999.

- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: Ditadura Militar e Resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The visual culture reader*. London-New York, Routledge, 1998. chapter 2. pp. 14-26.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, v.1, n.2, pp.28-41, jan-jun 2001, Rio de Janeiro, PUC-Rio, Departamento de Comunicação Social.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.
- _____. História das Mulheres In BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking; an introduction to visual culture*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A Revolução das Mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- VARIKAS, Eleni. “O Pessoal é Político”: desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.