

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

“Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986*)

Flávia Cópio Esteves\*

**Resumo:** O cinema, como um veículo para uma interpretação de um tempo histórico particular, mantém estreitas relações com o contexto no qual é concebido e visto. O diálogo entre filmes e História é focalizado, neste trabalho, através da trilogia escrita e dirigida pela cineasta brasileira Ana Carolina. Em *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), estão em cena relações de poder na esfera familiar, as faces femininas que habitam os sonhos de um homem em um colégio católico de meninas e os desejos românticos de uma mulher de trinta anos. Relações sociais cotidianas e conflitos subjetivos compõem, por meio das personagens femininas, um espaço de análise do poder em suas múltiplas dimensões — em outras palavras, concebendo e vivenciando o *peçoal* como *político*.

**Palavras-chave:** História e Cinema - Estudos de gênero - Representações.

**Abstract:** Cinema, as a vehicle for an interpretation of a particular historical time, keeps close relations with the context in which it is conceived and seen. The dialogue between films and History is focused in this essay through the trilogy written and directed by the Brazilian film director Ana Carolina. In *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), the stories show the complex relations of power in a family, the feminine faces that live inside the dreams of a man in a catholic school for girls and the romantic desires of a thirty-year-old woman. Social relations in the daily routine and subjective conflicts compose, through the feminine characters, a space to analyze the power in its multiple dimensions — in other words, conceiving and living the private as political.

**Keywords:** History and Cinema - Gender Studies - Representations.

Para todos aqueles que apreciam o cinema, são nítidas as relações que se estabelecem entre este e a História. Perpassando a própria trajetória da produção cinematográfica, múltiplos acontecimentos, personagens e épocas têm fornecido a matéria-prima para o exercício de uma particular linguagem que alcançou intensa repercussão ao longo do século XX. Tempos históricos variados atuando como fonte para o cinema, mas, por outro lado, as possibilidades abertas pelo emprego do documento fílmico na investigação historiográfica mostram-se candentes. Citando Marc Ferro, a hipótese central reside na percepção de “que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 1992:86).

Percorrer o território das relações entre História e Cinema não é algo feito sem alguns percalços. Os caminhos traçados pela pesquisa que originou minha dissertação de

---

\* Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense e professora da Fundação Educacional de Volta Redonda - RJ.

mestrado, com todas as mudanças sofridas desde o projeto inicial, trazem certas pistas nesse sentido. Sua proposta original teve como ponto de partida uma entrevista (retomada ao longo dos capítulos seguintes) concedida por três cineastas a Jean-Claude Bernardet e publicada no jornal *Movimento* em 1975, na qual Ana Carolina, Eunice Gutman e Rose Lacreta avaliavam a situação das mulheres no cinema brasileiro como profissionais e personagens. As críticas de Ana Carolina que, naquele momento, ainda não filmara a trilogia abordada aqui neste trabalho, se dirigiam, especialmente, para a maneira como as mulheres foram representadas nas produções ao longo da história do cinema brasileiro. Dizia ela: “psicologicamente, os diretores não entendem nada de mulher”.<sup>1</sup> Um cinema, em resumo, feito por homens e direcionado para homens.

No momento de sua concepção, a pesquisa tinha, a partir disso, os seguintes problemas centrais: haveria, naqueles anos, tentativas de repensar as representações do feminino no cinema brasileiro que estabelecessem alguma sintonia com as demandas dos movimentos feministas em voga ao longo das décadas de 1960 a 1980, os quais já então revelavam aos meus olhos o amplo espectro de suas propostas? Como viabilizar uma pesquisa neste sentido? Que critérios adotar para buscar as fontes, ou seja, cineastas e produções? A trilogia de Ana Carolina, composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986) e produzida alguns anos depois, parecia estabelecer o forte diálogo que buscava.

Entretanto, como afirma Phillippe Dubois, tal atitude, que toma a imagem como um objeto a serviço de uma interpretação, impõe certas limitações à investigação:

*Um historiador que estuda as imagens dizendo “É isso que eu estava procurando, porque essa imagem se inscreve em tal contexto, pertence a tal situação”, naturalmente vai encontrar o que procura, mas não vai encontrar o que não estava procurando. Por isso, é preciso não procurar nada numa imagem, para ser capaz de descobrir aquilo em que não estávamos pensando, que não era imaginável a priori. (DUBOIS, 2004:155).*

Isso se mostrou nítido ao longo da pesquisa e da análise de cada um dos filmes. Manter abertas as possibilidades de questões e leituras que eles próprios levantavam revelou-se, cada vez mais, um passo essencial para sua compreensão. Além disso, percorrer a bibliografia, os jornais e as revistas da época contribuiu para ampliar o olhar que eu, então, direcionava a essas produções.

À medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, inicialmente nas críticas e comentários acerca dos filmes, um aspecto era mencionado de forma recorrente: uma certa oposição entre *subjetividade* e *política*. Aqueles críticos que rejeitavam os filmes os definiam

---

<sup>1</sup> CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul 1975, nº 3, p. 23.

como truncados, herméticos e subjetivos demais, enquanto os que teciam elogios destacavam a perspectiva crítica da cineasta. Entretanto, subjetividade e política, a partir dos movimentos e questionamentos trazidos à tona naqueles anos, não constituíam traços contraditórios. Cabia, diante disso, indagar sobre os *sentidos do político* que os filmes não só continham, mas que era possível formular e debater a partir deles.

Em outras palavras, as vivências das personagens femininas, expostas nos três filmes em seus conflitos cotidianos e, por vezes, até íntimos, excluíam discussões em torno do poder, do enfrentamento da autoridade e de tentativas de ruptura? Frente a tais indagações, o enfoque direcionado para a chamada “questão da mulher”, que adquire uma nova dimensão entre os anos 1960 e 1980 no Brasil e no mundo, alcançava possibilidades adicionais: não apenas experiências femininas estão em foco, mas *relações de poder*, em seu nível mais microscópico. Nesse sentido, pensar a dimensão cotidiana do político, esboçada por meio das relações de poder vivenciadas pelas personagens femininas em cada uma das produções, significava articular uma concepção do cotidiano como espaço também do político e as representações construídas socialmente e desmontadas pelos filmes em torno do feminino. Tal percepção trazia como questão fundamental uma avaliação dos múltiplos sentidos assumidos pelo “fazer político” ao longo daquelas décadas.

A percepção do político evocada neste trabalho também adquire contornos mais amplos, com fronteiras mais fluidas e móveis — “a idéia é a de que as relações de poder são intrínsecas às relações sociais” (GOMES, 2005:31). A partir de tal concepção, as relações de gênero, peças-chave nesta análise, ganham caráter essencial em sua dimensão política, ou seja, como afirma Joan Scott, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar relações de poder” (SCOTT, 1994:14). Pode-se considerar que, em síntese, o cerne desta investigação compreende uma reflexão em torno de uma “articulação fina dos poderes e dos contrapoderes, trama secreta do tecido social”, extremamente fértil em se tratando dos estudos de gênero (PERROT et alli, 2001:22).

Graduada pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, no Departamento de Fisioterapia, e especialista em Paralisia Cerebral, a trajetória profissional de Ana Carolina na área médica não segue adiante. Cursa ainda a Faculdade de Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ingressando na carreira cinematográfica em fins dos anos 1960 com o curso da Escola Superior de Cinema São Luiz, que contava, no seu

corpo docente, com nomes como Flávio Mota, Décio Pignatari e Jean Claude Bernardet.<sup>2</sup> A atividade iniciada em 1967 com o trabalho como continuísta de Walter Hugo Khouri em *As amorosas* prossegue com a co-direção do curta-metragem *Lavra-dor* (1967), em parceria com Paulo Rufino, uma análise poética do sindicalismo rural em São Paulo tendo como base trechos do poema de Mario Chamie (HOLLANDA, 1989).

Em 1968, assina seu primeiro filme solo, o documentário *Indústria*, produzido com verba adquirida por meio de um concurso realizado pela Prefeitura. Em 1974, realiza seu primeiro longa-metragem, ainda documental, *Getúlio Vargas*, usando imagens do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com narrativa de Paulo César Pereio e música de Jards Macalé. Em fins dessa década, dá início a uma trilogia de forte caráter autoral que funde expressivas personagens femininas e discussões sobre faces cotidianas do poder, composta por *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986). Nessas produções, “usando como mote o domínio de pais sobre filhos, de professores sobre alunos, ou de homens sobre mulheres, procura tocar no cerne mesmo da sociedade autoritária” (ORICHIO, 2000:93).

Em cena no primeiro filme, uma viagem familiar que toma rumos inesperados, um casamento em crise, uma tentativa de assassinato, uma fuga. Estes são os elementos que desencadeiam a trama ao longo da qual uma trama complexa de relações de poder se desenha. Perseguidores e perseguidos têm seus papéis constantemente alternados: poderes e contrapoderes se misturam em um cotidiano em que nada é um “mar de rosas”. Felicidade e Niobi vivem o dia-a-dia do casamento, a primeira profundamente insatisfeita com os rumos tomados por seu relacionamento com o marido, Sérgio, e a segunda subvertendo uma possível relação de poder. Delineia-se o retrato de uma sociedade alienada e autoritária em suas relações mais pessoais, as quais se convertem em alvo do olhar perspicaz e das violentas ações da protagonista Betinha.

Em *Das tripas coração*, o último dia do ano letivo em um colégio católico de meninas constitui o espaço para transgressões em relação à disciplina, expressa pelo que seria uma “educação feminina”, prezada pela contenção e pelo silêncio em relação aos corpos das alunas adolescentes. Estas são apenas algumas das mulheres que compõem o sonho e a imaginação do personagem masculino, cujos delírios constroem a narrativa. Professoras históricas e invejosas, adolescentes incontroláveis e rebeldes, descobrindo sua identidade

<sup>2</sup> ORICHIO, Luís Zanin. Verbete Ana Carolina. In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000 (p. 93); Transcrição da entrevista concedida para a série *Esse Nosso Olhar* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992), a qual foi gentilmente cedida pelo Prof. Roberto Moura, do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. (p.01)

sexual, são objetos dos desejos desse homem. As representações do feminino elaboradas pelo olhar masculino na sociedade e no próprio cinema brasileiro são, assim, descortinadas e alvos de críticas.

Teresa, a protagonista de *Sonho de valsa*, anseia por um destino posto às mulheres e prezado por muitas delas: somente encontrando seu príncipe encantado é possível experimentar a felicidade completa. Às voltas com os vários homens nos quais buscou e projetou esse amor eterno e incondicional — o pai, o irmão e uma série de romances fracassados — Teresa percorre um longo martírio antes de sair do fundo do poço. Precisarás perceber que relacionamentos unem pessoas reais e que somente ela é a responsável por sua felicidade.

De acordo com Lagny, abordar o cinema a partir de uma perspectiva histórica não implica falar apenas de filmes, mas também falar através deles e, a partir deles, de uma série de outros aspectos que lhes conferem sentido e valor. Tal perspectiva inclui as instituições que os produzem e/ou controlam, as equipes e os autores envolvidos na sua realização, os públicos que os recebem e como o fazem, as representações sociais que expressam ou induzem, o impacto político que acarretam (LAGNY, 1997:26).

Subjetividade, família, sexualidade, religião, educação, são apenas alguns dos ingredientes que compõem as tramas. São peças de um painel mais amplo composto pelas três produções, um painel que traz como eixo uma percepção do *político* que emerge no seio dos movimentos culturais e políticos naqueles anos, mais difuso, mais microscópico. Um poder que assume múltiplas faces e age sobre diversos atores, tendo outros muitos como agentes, em diferentes momentos. Um poder, em síntese, que atravessa as várias relações sociais.

Tal concepção do *político* remete a um processo cujas raízes devem ser compreendidas nas idéias e posturas geradas pelos acontecimentos de 1968, os quais implodiram a visão tradicional de política, passando a valorizar as emoções e a subjetividade, esta concebida como a vivência particular de sentimentos e experiências pessoais vinculados à liberdade ou à opressão (ARAÚJO, 2000:97). A política passava, então, a ser entendida de forma diferente: como o exercício difuso do poder. É o que define Michel Foucault: torna-se, neste sentido, essencial perceber esta forma capilar de existência do poder, ou seja, o “ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana”, sendo exercido “(...) no corpo social e não sobre o corpo social”(FOUCAULT, 2003:131).

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. Deve ser considerado “como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 2003:08).

Segundo Hall, o feminismo traz elementos específicos e decisivos, ao questionar a tradicional dicotomia entre o público e o privado — para as feministas, o *peçoal* era *político* (VARIKAS, 1997:59-80) — e abrir espaço para a contestação política de esferas concernentes à família, à sexualidade, ao trabalho doméstico, ao cuidado dos filhos. O que surge como movimento direcionado para o questionamento da posição social das mulheres estende-se para a questão da formação das identidades sexuais e de *gênero* (HALL, 2005).

Tomando o termo *intelectual* em uma acepção ampla e sociocultural, como define Sirinelli, podemos pensar em uma concepção do cineasta como *ator político* e como um dentre outros agentes que contribuem para conformar uma determinada cultura histórica (SIRINELLI, 2003:242). Inserida em “contextos de experiência e atividade” específicos, dos quais fazem parte as vivências de engajamento estudantil, as motivações ao ingressar no “fazer cinematográfico” e os revezes sofridos ao longo dos anos do regime militar, Ana Carolina lança um olhar particular sobre o passado recente do país e sobre a sociedade que lhe é contemporânea (DUTRA, 2002:18).<sup>3</sup> Afinal, como ela afirma, o cinema brasileiro tem um compromisso social e histórico:

*O cinema é por definição uma militância social no sentido mais abrangente da palavra. O cinema é, por excelência, um instrumento de oxigenação social, seja do ponto de vista econômico, político, psicanalítico, afetivo... O cinema lida com todas essas coisas naturalmente, mesmo que, no Brasil, a gente não esteja conseguindo fazer isto cem por cento, o cinema faz isto.*<sup>4</sup>

Inscrita no quadro das normas e valores que determinam a representação que uma sociedade faz de si mesma, de seu passado e seu futuro, a ampliação da categoria *política* concebida e vivenciada ao longo desses anos se expressa, no cinema de Ana Carolina, através de uma leitura particular acerca de seu próprio tempo (BERSTEIN, 1998:350). Seu cinema se mostra, dessa forma, como um elemento importante dentro da multiplicidade de nuances

<sup>3</sup> Incorporamos de Daniel Cefaï a noção de “contextos de experiência e atividade dos atores”, compreendidos como “lugares e momentos do mundo da vida cotidiana dos atores, onde esses dão sentido ao que dizem e ao que fazem; onde eles se acomodam aos ambientes naturais, institucionais e organizacionais; onde eles entram em relações de coordenação, de cooperação e de conflitos e onde eles produzem [...] novas formas de compreensão, de interpretação e de representação do mundo”. CEFAÏ, Daniel. “Experience, culture et politique” In CEFAÏ, Daniel (org) *Cultures Politiques*. Paris: PUF, 2001. Apud DUTRA, Eliane. “História e culturas políticas - definições, usos, genealogias”. *Varia Historia*. Belo Horizonte, nº 28, dezembro de 2002. (p. 18).

<sup>4</sup> ANA Carolina – “Estamos todos marginalizados”. *Jornal de Brasília*, 27 out 1984.

experimentada pela produção artística e a variedade de caminhos esboçados pelos sujeitos na conformação de um olhar sobre a realidade social naqueles anos.

Destacar tal face política significa também ressaltar que colocar em cena tais questões adquire, em si, dimensão política, e traz percepções fundamentais na própria representação e presença das mulheres no cinema brasileiro. Ana Carolina define seu cinema como “sob”, ou seja, um cinema predominantemente reflexivo, no qual o próprio filme desempenha o papel de instrumento de análise da cineasta. Um cinema que não se coloca “acima” dos assuntos que aborda, mas que, ao contrário, percorre, atravessa, corrói por dentro os aspectos da realidade social com os quais se depara, esboçando por meio de seus personagens, diálogos e situações uma sociedade marcada por múltiplas relações de poder e autoritária nos seus espaços mais cotidianos. Vivências femininas e faces do poder se cruzam, estendendo os contornos do político naqueles anos e, dentro de uma perspectiva mais ampla em relação ao cinema, alargando as fronteiras dos territórios a serem percorridos pela disciplina histórica no presente.

### **Referências bibliográficas**

- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- BERSTEIN, Serge. “A cultura política” In RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- DUBOIS, Phillippe. Entrevista concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro 2004
- DUTRA, Eliane. “História e culturas políticas - definições, usos, genealogias”. *Varia Historia*. Belo Horizonte, nº 28, dezembro de 2002.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.
- GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LAGNY, Michèle. *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura, 1989.

PERROT, Michelle et alli. “A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia”. *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói, v. 2, n.1, 2º semestre de 2001.

RAMOS, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

SIRINELLI, François. “Os intelectuais” In RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.