

MULHERES E CINEMA BRASILEIRO: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *MAR DE ROSAS*

Flávia Cópio Esteves

Resumo: Através de uma articulação entre história cultural e história das relações de gênero, o artigo propõe compreender o cinema de Ana Carolina inserindo-a no movimento da sociedade de seu tempo, em relação à qual ela é, simultaneamente, sujeito e intérprete. Analisando as formas de representação do feminino em Mar de rosas (1977), filme que inicia uma trilogia na qual a figura feminina apresenta grande destaque, buscou-se perceber em que medida tais representações dialogam com as discussões em torno da questão das mulheres presentes naquele período, e como a cineasta propõe mudanças nas relações de gênero e nas representações da mulher no cinema.

Palavras-chave: história e cinema; história de gênero; representações.

Em suas últimas gerações, a historiografia tem assistido a uma ampliação de seu universo de trabalho, incorporando ao conjunto de objetos do conhecimento histórico elementos que vão além dos eventos políticos, das tendências econômicas e das estruturas sociais. Num desdobramento das inovações difundidas pelos *Annales*, nas figuras de Marc Bloch e Lucien Febvre, a história dos últimos 30 anos tem conferido destaque a temáticas como a infância, a morte, o corpo, a feminilidade, a leitura, entre diversas outras modalidades e esferas da atividade e do pensamento humano (BURKE, 1992, p.11).

O campo que engloba a história das mulheres e das relações de gênero é, em parte, detentor de uma herança dessas transformações. A atenção voltada para uma ampla variedade de grupos sociais até então afastados do interesse do historiador, a percepção de aspectos fundamentais de processos sociais localizados na esfera do cotidiano tomado em sua face política, concepções, em suma, que revelam experiências sociais em sua dimensão microscópica, a partir dos próprios atores, trazem à luz do conhecimento histórico as sutilezas, os papéis informais, as formas de resis-

tência e vivência outrora invisíveis, inclusive no que se refere às mulheres, alçadas, a partir disso, à condição de sujeitos e objetos da história (SOIHET, 1997; COSTA, 2003). O diálogo estabelecido com as demais ciências humanas – tais como a literatura, a lingüística, a psicanálise e a antropologia – fornece os subsídios essenciais para se pensar estes novos objetos em suas várias dimensões.

A tais mudanças no âmbito da historiografia, somam-se as movimentações em torno do re florescimento dos feminismos observado entre as décadas de 1960 e 1970 (PERROT et al., 2001, p. 8). Assim, feminismos e história das mulheres percorrem trajetórias entrecruzadas, ante a necessidade de trazer à tona experiências de discriminação que têm lugar em diferentes esferas do conhecimento e da realidade social, o que atribui, segundo Scott, uma dimensão *política* aos esforços em pensar a presença das mulheres no processo histórico (SCOTT, 1992).

A ênfase em outros objetos e nas experiências de indivíduos comuns expôs as limitações do uso exclusivo de documentos oficiais como fontes do conhecimento histórico e, neste sentido, cada vez mais a investigação histórica lança mão de uma gama variada de registros que incluem dados estatísticos, evidências orais e visuais (BURKE, 1992, p. 13). Neste artigo, nossa proposta consiste em articular, de um lado, a história das mulheres e das relações de gênero e, de outro, o papel da linguagem cinematográfica como veículo importante de *representações* da sociedade (CHARTIER, 1994), atuando como instrumento valioso para se pensar como relações sociais se configuram e/ou se transformam em um contexto histórico particular.

Enfocamos aqui um filme ficcional, pertencente à obra de Ana Carolina, cineasta brasileira cuja atuação na produção cinematográfica se inicia em fins da década de 1960, se estendendo até os dias atuais. Objeto central do estudo que aqui se propõe, *Mar de Rosas*, primeiro filme de uma trilogia realizada entre 1977 e 1986, se revela, em nossa percepção, um terreno fértil para a discussão mais ampla do cinema como uma "visão da sociedade" (BURKE, 2003). Enquanto sujeito e intérprete de seu tempo, Ana Carolina consegue delinear, através de uma história aparentemente simples, com poucos personagens e sob a restrição da liberdade de expressão em voga no período, uma imagem profunda da sociedade de sua época, exposta em seus questionamentos, seus lapsos e suas contradições.¹

A análise proposta parte do princípio de que, através das três personagens femininas focalizadas neste filme, a cineasta expressa um olhar perspicaz e sensível em relação às nuances que perpassam as relações que envolvem homens e mulheres na realidade social. Diante de um quadro de mobilizações e reivindicações dos movimentos feministas que colocam em questão a participação feminina na sociedade e os comportamentos e papéis sexuais tradicionais, Ana Carolina esboça o que Michelle Perrot define como "consciência de gênero" (PERROT, 1996), no sentido de que se mostra capaz de desvelar facetas fundamentais das experiências sociais das mulheres, expondo-as como impregnadas do político, ou seja, marcadas por relações de poder que se manifestam no seio de relações sociais cotidianas, como as familiares.

Trata-se de um momento de afirmação do "sujeito mulher" (ERGAS, 1996), um processo que não só confere forma aos feminismos em suas várias manifestações, como também se evidencia em diferentes vivências individuais de mulheres. À luz dos estudos de "gênero" e tendo em mente a importância do cinema como veículo de representações sociais, buscamos indicar, neste sentido, o papel da cineasta em um processo de reavaliação das representações do feminino em curso no quadro mais amplo do cinema brasileiro naquele momento.

A cineasta do "sob"

Em Getúlio eu percebi que não dominava o assunto. Na verdade, eu não domino nenhum assunto. Eu não fiz um filme sobre Getúlio, mas *sob* Getúlio. Não faço filmes sobre as mulheres. Faço filmes *sob* as mulheres para os homens (ANA CAROLINA..., 1987, p. 8).

Jean-Claude Bernardet, em artigo publicado no jornal *Última Hora* na época do lançamento de *Mar de rosas*, produção de 1977, posiciona este filme ao lado de obras como *Terra em transe* e *Di Cavalcanti* de Glauber Rocha, *Crônica de um industrial* de Luiz Rosemberg Filho, *laô* de Geraldo Sarno e *A lira do delírio* de Walter Lima Júnior, caracterizando-os como filmes nos quais o assunto abordado aparece como algo misterioso, problemático, e os próprios filmes surgem como uma forma de indagação e de questionamento. Nestes, o cineasta "[...] se joga no escuro para perguntar o que é essa realidade, para perguntar de que forma ele se relaciona com ela [...]" (BERNARDET, 1978).²

Questionamentos, indagações, hipóteses: traços de um cinema que exprime inquietações do próprio autor, um cinema que surge como resultado de um olhar bastante atento sobre a realidade que o cerca e desperta dúvidas. Desta forma, os filmes de Ana Carolina são "sob", como ela afirma na fala citada, não apenas porque atuam como instrumento de indagação da própria cineasta, mas também porque neles são incorporados elementos de sua própria vivência e observação, o que dá a forma final ao esforço investigativo a que eles se propõem, sem que tais filmes possam ser classificados como autobiográficos.

Nascida em São Paulo, em fins da década de 1940, Ana Carolina Teixeira Soares cursou a Faculdade de Medicina (Departamento de Fisioterapia), especializando-se em paralisia cerebral e ingressando posteriormente no curso de ciências sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 93). Suas motivações para a entrada na atividade cinematográfica são definidas por ela, em entrevistas, como relacionadas à intenção de discutir a realidade brasileira e buscar instrumentos que a permitissem intervir nessa mesma realidade. Ana Carolina estava, naquele momento, fins da década de 1960, revelando-se profundamente coerente com a época que vivenciava: um período de intensa efervescência política e cultural que se experimentava no Brasil e no mundo, no primeiro apresentando tonalidades específicas diante do quadro da ditadura militar iniciada em 1964.

Marcelo Ridenti considera o período que se estende entre a década de 1960 e o início dos anos 1970 como um momento em que a idéia de revolução perpassava a atmosfera política e cultural: inspirações na revolução cubana ou chinesa, ou, ainda, fidelidade ao modelo soviético conviviam com as propostas do movimento *hippie* e da contracultura, embasadas em uma transformação no âmbito dos costumes (RIDENTI, 2000). 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, assumindo diferentes formas. Ridenti emprega o conceito de "romantismo revolucionário" para compreender o conjunto das lutas políticas e culturais que tiveram lugar no Brasil ao longo destes anos 1960 e início dos 1970.³ Estas englobaram desde o combate da esquerda armada até as manifestações político-culturais presentes na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas 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.

O próprio cinema brasileiro, no qual a cineasta se inicia, mostra-se marcado por esses ideais, através do vasto quadro de produções do Cinema Novo. Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni e outros concebiam o cinema como instrumento de reflexão sobre a realidade brasileira, buscando uma identidade nacional autêntica da produção cinematográfica e do homem brasileiro, em relação estreita com o quadro de florescimento cultural do período. Produzia-se neste momento uma convergência entre a defesa do "cinema de autor", dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que, segundo Ismail Xavier, marcam profundamente o que chama de "cinema brasileiro moderno", cujas raízes se encontram neste momento do processo histórico brasileiro em sintonia com experiências e debates trazidos por realizadores em diferentes regiões do mundo (XAVIER, 2001, p. 14-15).

Assim a própria Ana Carolina define sua relação com a realidade brasileira, especialmente em sua opção pelo cinema:

No momento em que resolvi fazer cinema, o Brasil vivia um período absolutamente diferente. Uma época em que parecia possível para a juventude interferir no processo brasileiro, transformá-lo e opinar – o momento dava essa ilusão. Corriam então os anos de 66/67. Quer dizer, nesses dias, o cinema, o documentário, o pensamento brasileiro, todos os tipos de aproximações culturais pareciam possíveis. E a minha opção foi no momento em que começava a reversão de expectativas sobre essas aproximações: 69/70 mostraram que não era bem por ali o caminho. E eu então percebi: "Não vou me transformar não, não vou me modificar não". E aí eu assisti muitas coisas como a aniquilação da universidade, o total esvaziamento do processo social e político, e vi, finalmente, surgir o novo projeto brasileiro dos anos 70. Esse foi o caminho que o Brasil dessa época me proporcionou e que acabou me levando ao cinema (GANDRA; PAIVA, 1982).

Em entrevista ao livro *Patrulhas ideológicas*, organizado por Carlos Alberto M. Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Carolina retrata bem o engajamento político vivenciado nas suas primeiras experiências ao entrar na faculdade no início dos anos 1960, quando estudava no Instituto de Reabilitação da Faculdade de Medicina da USP: toda a ebulição política, o envolvimento com as esquerdas, o convívio social que girava em torno da ação e da participação. Sua opção pelo cinema consolida-se num momento em que, em suas palavras, "[...] realmente começa a baixar a repressão mesmo" (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 172). Era o ano de 1969: "Você tinha que assumir uma posição e eu comecei realmente a cair fora" (p.172).

Neste momento, ela já iniciara sua produção em documentários, acreditando que o documentário de feições políticas também podia funcionar como uma contribuição, como uma forma de engajamento diante do temor da repressão. Conforme afirma em entrevista para o jornal *Última Hora* em 1978,

Nessa época, o cinema aparecia, para mim, como o caminho capaz de oferecer soluções sociais e culturais coerentes com o momento. Tinha certeza que o caminho do documentário seria – através da pesquisa e da inovação de sua linguagem – uma eficiente abertura para que tomássemos a dianteira cultural e política que a circunstância apresentava (REDISCHI, 1978).

Ressalta-se que as diversas modalidades de produção artística e cultural, dentre elas o cinema, constituíam, neste momento, instrumentos importantes de uma reflexão sobre a realidade política e cultural que se apresentava, configurando-se, inclusive, como um veículo fundamental de resistência ao governo militar. No cotidiano de oposição à ditadura do que podemos chamar de uma "classe média intelectualizada", composta, por exemplo, por estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, jornalistas e artistas, respostas ao que se enfrentava no terreno político e cultural vinham imbricadas com atitudes, atividades e relações do que se convencionava como "privado": a família, o círculo de amigos, o trabalho, o estudo, o entretenimento, a cultura (ALMEIDA; WEIS, 2002, p. 326-328).⁴ Desta forma, nesses anos lacerantes do regime, iniciados a partir da edição do Ato Institucional n° 5 em 1968, percebemos como Ana Carolina busca novas estratégias de reflexão e intervenção na realidade do país sob a forma de uma nova linguagem, sem, no entanto, perder de vista suas referências anteriores.

Inicialmente se dedicando a documentários em curta e média metragem,⁵ o primeiro longa de Ana Carolina é realizado em 1974: *Getúlio Vargas*, montado a partir de material proveniente de acervos documentais. Em 1977, com *Mar de rosas*, inaugura uma trilogia de caráter mais intimista, composta ainda por *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), nos quais expõe sua tentativa de delinear sentimentos, paixões e relações de poder que estruturam o que ela concebe como "universo feminino". Articulando ao longo das três produções momentos diferentes daquilo que seria uma trajetória de vida – a menina, a adolescente e a mulher madura –, Ana Carolina consegue dar forma a uma imagem profunda da sociedade de sua

época no que se refere às mulheres, expostas em seus questionamentos, seus lapsos e suas contradições. Poderes e contrapoderes em diferentes instâncias do cotidiano, sexualidade, busca pelo amor eterno, esforços de libertação pessoal: por meio de suas personagens, nos são apresentadas uma série de questões que, historicizadas, nos permitem compreender tais filmes para além de seus conteúdos. Em síntese, a preocupação em discutir a realidade brasileira, herança do cinema dos anos 1960, se desdobra na concepção de um cinema mais subjetivo, conferindo forma a uma proposta que a leva em direção à chamada "questão da mulher" e a uma visão crítica que a articula ao contexto mais amplo observado no período.

Tal trilogia mantém, segundo a própria cineasta, a preocupação reflexiva e crítica que direciona seu trabalho para a exposição de uma radiografia da sociedade brasileira, sob diferentes aspectos. Em suas palavras,

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, uma geração que pensou que ia matar a charada, ficou alegre com essa possibilidade, mas que, no fim, levou aquela cacetada que todos nós vimos e vivemos. Agora, no nível da ficção, essas preocupações continuam a existir (REDISCHI, 1978).

Os anos 1970 chegam, transformações profundas vão ocorrendo na realidade brasileira, assim como no cinema, cada vez mais desafiado pelas imposições vindas do mercado (RAMOS, 1990). Segundo Ismail Xavier, nesse período, prevalece a invenção de caminhos pessoais, de uma resolução própria dada por cada cineasta às relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. Este autor analisa os rumos tomados pelos traços definidos por ele para o cinema moderno ao longo destes anos 1970, cuja produção aparece marcada por traços tão variados, alguns resultado dos desafios impostos pelo mercado, outros herança dos tempos anteriores. Para ele, em filmes de cineastas como Carlos Alberto Prates Correia (*Perdida*, 1976, e *Cabaré mineiro*, 1980), Jorge Bodansky/Orlando Senna (*Iracema*, 1974) e Arthur Omar (*Triste trópico*, 1974), além da própria Ana Carolina (*Mar de rosas*, 1977), os traços observados no cinema da década anterior, no auge do Cinema Novo, se renovam e se atualizam: são produções que deram continuidade à "[...] pesquisa da linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país" (XAVIER, 2001, p. 36).

Recuperando o título que demos a esta primeira parte do artigo, a caracterização do cinema de Ana Carolina como "sob", ou seja, veículo das reflexões do próprio autor, nos fornece o elemento-chave para pensar sua produção. O caráter fundamental assumido por esta pequena palavra se refere, especialmente, à perspectiva de conceber seu cinema como dotado de uma capacidade crítica e reflexiva que se estende para além da narrativa e dos personagens que dão forma ao universo ficcional construído pela autora em cada um dos filmes que compõem a trilogia. Neste universo, as mulheres são as personagens centrais, porém as questões que giram em torno delas não esgotam as possibilidades de interpretação de seus filmes. Isto signi-

fica dizer que por trás de aspectos e questões que, em um primeiro olhar, pareceriam demasiadamente subjetivos e herméticos, são percebidas possibilidades de interpretação que permitem estabelecer um diálogo entre a ficção e a história. Através da análise de *Mar de rosas*, são estas possibilidades que procuraremos investigar.

Mar de rosas: a trama cotidiana das relações de poder

Documentário ou ficção, centrado ou não em uma temática explicitamente histórica, o filme se comunica com o mundo que o cerca – com as questões culturais, políticas, econômicas etc., que são postas e vivenciadas no contexto mais amplo no qual se inserem sua produção e sua recepção. Aprofundando a questão, prevalece a consciência de que a câmera não produz um registro objetivo da realidade. Ao contrário, têm-se *representações* desta realidade, em um dos sentidos expressos por Roger Chartier: “formas de exibição do ser social ou do poder político tais como as revelam signos e ‘performances’ simbólicas através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chama de ‘estilização da vida’” (CHARTIER, 1994, p.108). Partimos do que Burke define como uma “história cultural das imagens”, considerando que, no caso, os filmes “não são nem uma reflexão da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos” (BURKE, 2003, p. 232). O cinema pode expressar, segundo Burke, uma visão da sociedade, no sentido de que aquele que produz a imagem atua como um intérprete de seu tempo, de sua sociedade, daquilo que seu olhar capta. Ele constrói uma visão fruto de um olhar específico, de um recorte sobre o real e o social – sobre atitudes do cotidiano, relações sociais, questões políticas ou acontecimentos.

São essas questões que mantemos em mente ao analisar o filme em foco. Começamos pela trama. Definindo de modo sintético, *Mar de rosas* narra uma perseguição. Ao longo de uma viagem entre São Paulo e Rio de Janeiro, ações se desenrolam, personagens são definidos, e torna-se evidente uma intrincada trama de relações de poder. Na seqüência inicial do filme, Felicidade (Norma Bengell) discute dentro do carro com o marido, Sérgio (Hugo Carvana), diante da filha Betinha (Cristina Pereira). 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 (Otávio Augusto). Em decorrência de incidentes ao longo da viagem, ambas seguem no carro de Barde, indo parar numa cidade no meio do caminho. Perseguindo 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 (Miriam Muniz), esposa de Dirceu (Ary Fontoura), 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, 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, ao empurrar a mãe e Barde do trem. Em linhas gerais, esta é a história narrada no filme. Aparentemente simples, contando com poucos personagens, é, no entanto, extremamente rica em se tratando das representações do social que evidencia ao longo dos diálogos e da definição dos personagens.

Ao analisarmos a temática abordada em *Mar de rosas*, os diálogos travados pelos personagens, e a própria composição dos personagens femininos, representados por Felicidade, Betinha e Niobi, visualizamos claramente a densidade e complexidade que estas assumem. São mulheres que se defrontam com manifestações diversas de relações de poder em seu cotidiano, e esboçam ações e reações também distintas diante delas. Poderíamos dizer que constituem dimensões diferentes de uma mesma mulher, atitudes e posturas que a cineasta observa em sua própria realidade. Tomando como eixos centrais as relações entre homens e mulheres, e entre as próprias mulheres (se pensarmos no caso de mãe e filha), Ana Carolina consegue expor de forma crua e sem máscaras o "mar de rosas" em que todos vivemos.

Três são as mulheres retratadas no filme: três facetas do que a cineasta concebe como "universo feminino". Felicidade e Niobi são mulheres casadas, entretanto, possuem relações diferentes com seus maridos. Betinha, ainda menina, representa uma outra postura possível diante das relações de poder nas quais se vê envolvida. Passemos, então, para cada uma destas posturas.

O silêncio, em seus mais variados aspectos, constitui uma peça-chave da existência de Felicidade. Desde os diálogos iniciais com o marido, Sérgio, ela clama por espaço para expressar-se:

Felicidade – Me deixa falar só mais um pouquinho? Eu juro que não é mais o mesmo assunto. Toda vez que eu começo a falar, você me interrompe. Me deixa ir até o fim. Eu não quero mais ficar falando sozinha.

Sérgio – Como, falando sozinha?

Felicidade – Olha, toda vez que eu começo a falar, você me interrompe e ainda por cima destrói tudo.

Diz que o marido não a escuta, a interrompe quando começa a querer avaliar seu casamento, "destrói tudo", ou seja, consegue sempre manter as coisas tais como estão. Em seus momentos de desabafo, que se desdobram no decorrer da narrativa, Felicidade revela-se capaz de perceber o que não deseja para seu casamento:

Felicidade – Pára, eu não agüento mais, tô de saco cheio. [...] Não agüento viver assim. Eu quero viver de algum outro jeito. Olha, até morrer vale, só que sem hora marcada. [...] procurando alguma forma de viver livre, de amar sem ser sufocada, sem sufocar, sem precisar ficar envelhecendo por horror de viver uma coisa que não tem nada a ver comigo, viver pelo simples prazer de viver, sem remorso, sem culpa, sem tempo. Queria sofrer menos, eu queria sofrer com menos amor.

Durante toda a sua vida, manteve a imagem e o comportamento da esposa perfeita, feliz, que sempre fez "tudo o que o marido quis", como ela mesma afirma em determinada cena. Ao longo dos anos de casamento, Felicidade havia procurado agir, portanto, segundo o modelo tradicional de feminilidade, composto por virtudes como "[...] contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais dizer não), pudor, *silêncio*" (PERROT, 2003, p. 21). Naquele momento, ela lutava para romper esse silêncio.

No entanto, sua posição revela-se, de certa maneira, ambígua: Felicidade parece ainda engatinhar quando se trata de lutar por sua liberdade. Dizemos "engatinhar" porque, embora seu desejo maior seja expressar-se, garantir um espaço na relação com o marido para que possa expor suas emoções e seus pensamentos, Felicidade concebe ainda o casamento como o centro de sua existência. Para citar um exemplo, durante a discussão que tem lugar nas seqüências iniciais do filme, ela afirma buscar uma forma de continuar seu casamento:

Felicidade – Ah, meu Deus! A gente não fez essa viagem para acertar a porcaria da nossa vida? Olha, eu queria encontrar um jeito de continuar nosso casamento, a porcaria do nosso casamento. Olha, eu queria encontrar em você um meio de continuar a minha vida.

Sérgio – Sabe o que eu vou fazer? Vou procurar no dicionário e no código civil a definição de casamento e dar para você. Assim você fica sabendo e pode levar sua vida como quiser.

Da mesma maneira, em certa passagem do filme, ela afirma: "Seria tão bom que ele estivesse aqui dentro [diz abraçando seu próprio ventre]. A gente não se separava mais." Felicidade reluta, desta forma, em conceber sua vida sem o marido, mantendo-se ainda presa a uma concepção de casamento em que

Haurindo junto da esposa a força de empreender, de agir, de lutar, é ele quem a justifica: que ela lhe entregue nas mãos a existência e ele lhe dará um sentido. Isso faz supor da parte dela uma humilde renúncia, mas ela é recompensada, porque, guiada, protegida pela força do homem, escapará ao abandono original; tornar-se-á necessária. Rainha em sua colméia, repousando tranqüilamente em si mesma no coração de seu domínio, mas levada pela mediação do homem através do universo e do tempo, a mulher encontra no casamento a força de viver e ao mesmo tempo o sentido de sua vida (BEAUVOIR, 1967, p. 194).

Da mesma forma, o silêncio aparece como elemento central, um silêncio, segundo Michelle Perrot, de longa duração, "inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discur-

GÊNERO

so médico ou político” (PERROT, 2003, p. 20). Trata-se de um silêncio que envolve as mulheres especialmente no que se refere ao corpo, assimilado freqüentemente à função anônima e impessoal da reprodução. Nas palavras da autora, “as mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p. 13). Uma das esferas deste silêncio reside justamente na vida sexual feminina – “cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta” (PERROT, 2003, p. 16). Neste sentido, o prazer feminino é negado, às vezes até mesmo reprovado. A sexualidade se mostra, muitas vezes, relacionada a um dever conjugal.

Felicidade ainda carrega de forma clara as marcas de tais concepções. Ao mesmo tempo que tenta matar o marido no calor de uma discussão, expressa o desejo de jamais se separar dele. Salvar o casamento era seu objetivo principal: salvá-lo, no entanto, sob novo formato, transformá-lo, abrir espaço para suas emoções e seus pensamentos. Ao mesmo tempo que expressa seus anseios em libertar-se de uma posição resignada, ainda se vê sob a dominação de outro homem, Barde, empregado de seu marido, que a persegue ao longo de todo o filme e a quem ela se entrega.

Desta forma, Felicidade representa uma mulher, ou uma dimensão do feminino, que dá os primeiros passos em busca de sua libertação, na tentativa de encarar e enfrentar a dominação expressa no cotidiano através de um modelo tradicional de feminilidade. Quando falamos em modelo, trata-se, como afirmamos anteriormente, de uma construção sociocultural, ou seja, mecanismos simbólicos através dos quais as próprias mulheres incorporam as características e as posturas que se esperam delas, enunciadas em um discurso que preconiza a inferioridade feminina (CHARTIER, 1995, p. 40).

Apesar disso, não podemos deixar de lembrar que as mulheres também retiram deste sistema uma série de compensações e esferas de poder, que se expressam especialmente em relação aos filhos (PERROT et al., 2001, p. 18-22). No que se refere a Felicidade, este poder se exerce sobre a filha, Betinha, a quem arrasta e persegue ao longo de sua fuga, após a agressão a Sérgio. Felicidade sente ciúmes da relação de Betinha com o pai, e a culpa pelo fracasso de seu casamento:

Felicidade – [...] Ninguém gosta de mim, nem Deus, porque, se gostasse... Olha aí, olha o que ele fez comigo. Foi por causa disso que perdi meu marido [apontando para Betinha]. Perder não. Eu não perco nunca. Eu venço sempre. Sou forte.

A maternidade surge, aqui, desprovida de suas nuances idílicas, tradicionais, mas como uma relação marcada por conflitos e contradições, nos quais se mesclam hostilidade, proteção, sacrifício, ciúme. Segundo Simone de Beauvoir, é entre mãe e filha que tais relações assumem formas mais exasperadas, na medida em que, na filha, a mãe procura o seu duplo, projetando nela “toda a ambigüidade de sua relação própria”:

Não aceita que seu duplo se torne uma outra. O prazer de se sentir absolutamente superior, que o homem experimenta junto das mulheres, a mulher só o conhece junto dos filhos e em particular das filhas; sente-se frustrada se precisa renunciar a seus privilégios, à sua autoridade. Mãe apaixonada ou mãe hostil, a independência dos filhos arruína-lhe as esperanças. É duplamente ciumenta: do mundo que lhe toma a filha, da filha que, conquistando uma parte do mundo, lhe rouba. Esse ciúme volta-se primeiramente para as relações da menina com o pai [...] (BEAUVOIR, 1967, p. 287).

No caso de Felicidade, esse ciúme fica bastante claro logo no início do filme, na seqüência em que os três estão dentro do carro, quando ela observa, angustiada, a filha abraçando o pai e brincando com ele: seu olhar para ambos revela uma agonia que explode na discussão que se inicia a seguir.

No variado conjunto de discursos que apreendem e estruturam o "mundo como representação" (CHARTIER, 1988, p. 23), Felicidade se debate entre percepções distintas da feminilidade: aquela que lhe foi transmitida, na qual foi educada, e uma ânsia por liberdade, por expressão. Nesta trama de concepções e relações de poder, ela ainda tateia em busca de um caminho, agindo ora na direção de uma perspectiva, ora na de outra.

Postura distinta é aquela assumida por Niobi, esposa de Dirceu, aparentemente conciliatória, conformada dentro da realidade cotidiana do casamento. Afirma ser feliz ao lado do marido, paga "para não se aborrecer" e "para não ter problemas", seu lema para um casamento feliz:

Niobi – Eu e o Dirceu, no fundo, bem lá no fundo, até que somos felizes... tem dado sabor, prazer ao nosso casamento. Concorda, Dirceu?

Dirceu – Sem corda.

Niobi – Sim, é claro, porque, se aqui tivesse uma corda, era para eu lhe enforcar imediatamente. Não é, Dirceu? A gente não pode negar, nós os casados, que, na calada da noite, tem sempre um botando a corda no pescoço do outro para puxar. Graças a Deus, eu sou feliz.

Entretanto, rapidamente, um traço de seu relacionamento com Dirceu fica evidente: as constantes brigas entre eles. Ela lhe dá ordens a todo instante: o manda pegar cadeiras e servir licor para as visitas, o manda calar a boca, o impede de opinar sobre os assuntos da conversa, o subestima, zomba de seus poemas, configurando-se uma forma de efetivo exercício de poder. O marido retruca, mas estes pequenos e corriqueiros conflitos parecem constituir partes da convivência entre ambos.

Niobi adota uma postura de conciliação apenas na aparência e no seu discurso. Entretanto, nos interstícios da trama de relações de poder na qual está envolvida, ela procura subverter a dominação que pode se manifestar dentro do casamento. Nas palavras de Roger Chartier:

Nem todas as fissuras que corroem as formas de dominação masculina tomam a forma de dilacerações espetaculares, nem se exprimem sempre pela irrupção singular de um discurso de recusa ou de rejeição. Elas nascem com frequência no interior do próprio consentimento, quando a incorporação da linguagem da dominação se encontra empregada para marcar uma resistência (CHARTIER, 1995, p. 42).

Niobi, desta forma, não questiona o casamento enquanto instituição, não busca desesperadamente libertar-se, não anseia por espaço para desabafar, como Felicidade. Ela joga com as armas que a convivência cotidiana lhe oferece: as pequenas rugas, os comentários sarcásticos, as ordens que dá ao marido, todos constituem elementos para inverter uma relação de poder. No fundo, é ela quem "manda" no marido.

Enquanto Niobi e Felicidade têm como interlocutores principais os homens, sob a forma de seus maridos, Betinha encara outras modalidades de poder, representadas especialmente pela mãe, como já dissemos. A menina é, na verdade, a personagem central do filme, uma vez que é ela quem percebe toda a incoerência e a hipocrisia que perpassam o "mar de rosas" no qual estão imersas as demais personagens. No posto onde ela e a mãe param para abastecer o carro, a fala de Betinha dirigida ao frentista resume seus sentimentos: "Betinha – Tá cheio isso aí? [referindo-se ao combustível]. Por aqui? [indicando a altura do peito]. Eu tô por aqui. [acima da cabeça]".

É ela, a jovem, quem tem a percepção mais aguçada diante do que expressam e da forma como se comportam as pessoas ao seu redor: percebe as contradições da postura de sua mãe, que diz gostar de mandar, mas mantém-se submissa, reconhece rapidamente a identidade de Barde como empregado de seu pai e perseguidor de ambas. Ao longo da narrativa, Betinha observa, faz comentários aparentemente desconexos, age de forma extrema, queimando a mãe, ou despejando um caminhão de terra sobre ela, ou ainda colocando lâmina de barbear no sabonete na casa de Dirceu. Ela, na verdade, se rebela contra toda e qualquer forma de poder. Rompendo a trama de relações de poder que a cerca, Betinha empurra a mãe e Barde do trem na seqüência final, e encerra o filme em pé no trem que se afasta, dando uma "banana" para a câmera. Ela é a única que consegue se desvencilhar de seu perseguidor.

A jovem Betinha não demonstra temor em fazer valer seu direito à liberdade. A rejeição a um cotidiano de perseguições, de cobranças, de aparências, como aquele que observa em relação a seus pais, a Barde, ao casal Niobi e Dirceu, a leva a atitudes absurdas em uma primeira impressão, mas que significam um esforço direto em romper este "mar de rosas". Ela ataca frontalmente, não perde tempo em questionamentos vazios ou reclamações passivas, ela age. É o que faz, ao empurrar Barde e Felicidade do trem ao final do filme: uma forma exasperada de quebrar esta trama de relações de poder que a envolve.

Três mulheres, três formas de lidar com o poder dentro das relações cotidianas: Ana Carolina reúne em *Mar de rosas* personagens complexas, marcadas por nuances e contradições. Resta-nos agora indagar: em que medida esta narrativa e seus personagens constituem traços de uma "visão da sociedade" tal como esta é compreendida pela cineasta? Passemos, então, para o desfecho.

Mulheres em evidência: crítica social ou subjetividade?

Retomando a primeira parte deste texto, não se trata, portanto, de compreender *Mar de rosas* como desprovido do teor de crítica social. Discordamos, neste sentido, de José Mário Ortiz Ramos, o qual afirma que neste filme "esfuma-se o impulso de crítica social, de visão do país, e emerge a conturbada subjetividade da cineasta" (RAMOS, 1990, p. 431).

Se pensarmos que "visão do país" se refere aqui ao quadro político-institucional ou econômico, ou ainda a uma análise em termos de classes sociais, pode-se concordar com a afirmativa: tais elementos não constituem o núcleo central da trama. Por outro lado, observando este termo em seu sentido mais amplo, consideramos aqui que *Mar de rosas* assume certamente um caráter de "crítica social" e de "visão do país". Mostra-se, assim, fundamental a idéia de que as relações entre os sexos, eixo central da trama, devem ser pensadas como relações sociais, ou seja, não como dados naturais, mas sim entendidas como construções sociais, à semelhança de outras relações, igualitárias ou não, entre grupos sociais (PERROT et al., 2001, p.17). Semelhante observação é feita por Roger Chartier ao enfatizar a divisão de papéis e funções sexuais como social e, portanto, histórica (CHARTIER, 1995, p. 42).

Desta forma, para a análise do filme em questão, partimos do princípio de que, perpassando temáticas e aspectos que parecem demasiadamente subjetivos, se manifesta o olhar profundamente provocador e investigativo da própria cineasta, um olhar que, se inicialmente teve a intenção de intervir na realidade brasileira, no bojo da ebulição de 1968, desdobrou-se para um espaço mais restrito, para um universo conhecido em sua vivência como mulher e profissional, sem deixar de lado percepções, ligadas à realidade política, cultural e social brasileira, que extrapolam as experiências e ações das personagens representadas no ambiente cotidiano e familiar.

Neste sentido, pode-se inferir a partir da personagem Felicidade e de sua ânsia em se expressar, evidente no decorrer de toda a trama, uma metáfora profunda da própria realidade do país: a censura que abafava e se esforçava em calar as vozes críticas na imprensa e nas manifestações culturais num período em que estas últimas se encontravam em franca efervescência e criatividade (SOARES, 1989; ALMEIDA; WEIS, 2002, p. 341-347). Uma repressão que se efetivava proporcionalmente à importância das atividades artísticas como canal de crítica ao autoritarismo.

De modo semelhante, a personagem Betinha nos permite entrever a perspectiva do enfrentamento, na forma de uma ação pura e contundente na busca por saídas diante de uma realidade opressora, seja no que se convencionou como ambiente privado, seja na conjuntura político-social mais ampla. Desse modo, as atitudes empreendidas pela personagem podem ser percebidas também como metáforas para uma tomada de consciência política, em seu sentido mais amplo. Consciência esta, por exemplo, que permite a Betinha romper violentamente com 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 ante uma conjuntura político-social autoritária, assim como para esforços de contestação contraculturais, em termos de valores e comportamentos tradicionais e enraizados (HOBSBAWM, 1996, cap. 11).

Tais questões são, porém, representadas pela cineasta na esfera das relações pessoais, o que confere uma nova dimensão a sua análise, paralela à perspectiva de crítica à conjuntura mais ampla. O âmbito das relações envolvendo homens e mulheres surge, desta forma, em primeiro plano na narrativa de *Mar de rosas*, e é isso que permite vislumbrar na obra de Ana Carolina representações do feminino não apenas em voga no contexto histórico de então, mas também fundamentais para pensar a presença das mulheres no cinema brasileiro.

Abordar relações que envolvem homens e mulheres torna imprescindível mencionar o conceito de gênero que, segundo Joan Scott, "é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e [...] uma forma primeira de significar relações de poder" (SCOTT, 1991, 14). Falar de relações de gênero, portanto, não é apenas tratar de relações entre homens e mulheres, mas requer também ter em mente que estas apresentam como traço principal a questão do poder. A dominação masculina aparece, desta forma, como uma expressão, entre outras, da desigualdade nas relações sociais, exercida não apenas através de mediações concretas, mas também de mecanismos simbólicos.

Neste sentido, para Roger Chartier, "inscrita nas práticas e nos fatos, organizando a realidade e o cotidiano, a diferença sexual (que é sujeição de umas e dominação de outros) é sempre construída pelo discurso que a funda e legitima" (CHARTIER, 1995, p. 43). Trata-se, em suma, de uma relação de dominação que se efetiva também por meio de mecanismos simbólicos, pela incorporação, por parte das mulheres, das normas enunciadas pelos discursos masculinos, ou seja, discursos e práticas

[...] que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consintam nas representações dominantes da diferença entre os sexos: desta forma a divisão das atribuições e dos espaços, a inferioridade jurídica, a inculcação escolar dos papéis sociais, a exclusão da esfera pública, etc. Longe de afastar do "real" e de só indicar figuras do imaginário masculino, as representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, se inscrevem nos pensamentos e nos corpos de umas e de outros (CHARTIER, 1995, p. 43).

As relações que se estabelecem entre homens e mulheres em torno da atribuição de valores e papéis a umas e outros aparecem e devem ser entendidas como repletas de nuances. É necessário percebê-las não como restritas ao binômio dominação masculina e opressão feminina, mas atentar para as diversas modalidades de compensações e poderes retirados pelas mulheres deste conjunto de representações e relações (PERROT et al., 2001, p.18-22). Elas também exercem poderes, especialmente na esfera doméstica, em primeiro lugar sobre as crianças, e em especial, sobre as filhas.

Desta forma, ao falarmos em gênero como um dado fundamental para pensar *Mar de rosas*, procuramos ressaltar essa trama complexa de relações de poder, composta por poderes e contrapoderes, que articulam os papéis e comportamentos de homens e mulheres na sociedade. Seja na relação entre marido e esposa, ou entre mãe e filha, é esta trama das relações cotidianas de poder que se evidencia. Torna-se, nesse sentido, essencial perceber uma forma capilar de existência do poder, ou seja, o "[...] ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos [...]", sendo exercido "[...] no corpo social e não sobre o corpo social" (FOUCAULT, 2003, p. 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. Em contrapartida, não podemos deixar de frisar a dimensão dos contrapoderes, ou seja, segundo Michel de Certeau, *usos e táticas* acionadas pelos sujeitos diante das representações e práticas que lhes são impostas, não simplesmente rejeitando-as ou transformando-as, mas empregando-as a partir de regras, costumes ou convicções que lhes são próprias, dando forma a uma produção caracterizada por "[...] suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas 'piratarías', sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela não se faz notar por produtos próprios [...]" mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos" (CERTEAU, 1994, p. 94).

Em *Mar de rosas*, são estas relações de poder em seu nível capilar que nos são expostas, dentro de um microcosmo familiar, seja nas relações que se estabelecem entre homens e mulheres, seja entre pais e filhos. Os personagens se movimentam em um dia aparentemente comum, que se inicia com uma viagem entre Rio de Janeiro e São Paulo, mas que começa a tomar rumos inesperados. Suas emoções, sentimentos, frustrações e percepções da realidade vão-se tomando cada vez mais fortes, mais exacerbados, em diálogos que assumem o caráter de desabafos.

Os personagens parecem surpreendidos pelo olhar da câmera e, por conseguinte, do espectador, neste cotidiano. Ana Carolina expõe de forma crua um dia-a-dia sufocante e banal. Sufocados estão alguns dos personagens, banais outros se revelam. Neste sentido, diálogos às vezes desprovidos de sentido, conversas que mudam de um pólo para outro de forma repentina, provérbios populares que são repetidos com frequência denotando aparentemente grande sabedoria revelam ao espectador, refletindo o olhar perspicaz da cineasta, uma existência acomodada,

hipócrita, incapaz de questionar, ansiosa por manter as relações sociais e de poderes tais como estão.

É no embate entre percepções diferentes diante do poder e da realidade concreta ao redor dos personagens que a narrativa se constrói, buscando perceber com quem está o poder, quem está submetido a ele, sob quais circunstâncias, quem busca saídas dentro desta trama dinâmica, confusa e mutável.

Neste quadro, Felicidade, Betinha e Niobi representariam nuances do que constitui o "universo feminino" representado por Ana Carolina. Apesar da importância dos personagens masculinos dentro da narrativa, não há dúvidas de que as mulheres adquirem mais expressão. São elas que desabafam, que expõem pontos de vista e aflições, que esboçam saídas para a trama cotidiana das relações de poder nas quais se vêem envolvidas. Neste sentido, resta-nos introduzir algumas reflexões sobre o papel desta obra no âmbito do cinema brasileiro no que se refere às mulheres.

No ano de 1975, instituído pela ONU como Ano Internacional da Mulher, Jean-Claude Bernardet entrevistou três cineastas para o jornal *Movimento* (BERNARDET, 1975). Nesta reportagem, Eunice Gutman, Rose Lacrete e a própria Ana Carolina avaliam a situação geral das mulheres dentro do cinema brasileiro, enquanto profissionais e personagens.

Para Eunice Gutman, seria possível às mulheres atuarem como profissionais dentro do cinema no Brasil, porém enfrentariam uma série de barreiras. Preconceitos há muito tempo em evidência fariam com que se encarasse com naturalidade o trabalho masculino, para quem seria "normal" possuir um emprego para sustentar a família. No caso feminino, segundo sua opinião, haveria um número maior de desconfianças: "Se ela quer trabalhar, logo se imagina que ou está querendo brincar, ou está procurando marido", afirma a cineasta. As mulheres precisariam mostrar que são competentes e, ainda assim, geralmente ocupam cargos subalternos nas equipes cinematográficas: "Há muitas assistentes de direção. Mas há muito menos produtoras executivas." Em síntese, o cinema latino-americano revelar-se-ia, segundo Gutman, essencialmente masculino, gerando filmes que retratam o feminino de forma preconceituosa e que reproduzem imagens grosseiras, como no caso das "pomochanchadas" brasileiras. Ela, no entanto, vislumbra melhores perspectivas, a partir da inserção recente de mulheres na produção executiva de filmes de longa-metragem e na realização de obras com personagens femininos fortes, como seria o caso citado por Eunice de *Os homens que eu tive*, filme de Tereza Trautman, no qual homem e mulher são colocados em pé de igualdade dentro do relacionamento amoroso.

As críticas de Ana Carolina que, em 1975, não havia ainda iniciado sua trilogia, se dirigem, principalmente, para a maneira como as mulheres tinham sido representadas ao longo da história do cinema brasileiro. Ela afirma: "psicologicamente os diretores não entendem nada de mulher". Desta forma, 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."

Observações semelhantes às das cineastas anteriores são feitas por Rose Lacreta, que já havia trabalhado como assistente de direção de *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra e *O capitão bandeira contra o dr. Moura Brasil*, de Antonio Calmon, além de ter atuado como atriz em *Vai trabalhar vagabundo* e *Os condenados* e realizado o curta-metragem *Ida e volta* e o longa-metragem *Encamação*, inacabado naquele momento. Rose anuncia, na entrevista, a realização do ciclo "A Mulher no Cinema Brasileiro" na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em agosto, evento no qual seriam discutidas as condições de trabalho das mulheres dentro do cinema brasileiro e sua representação enquanto personagens.

Um importante significado desta reportagem se refere ao fato de estabelecer um franco diálogo com as demandas em evidência naquele momento em torno das mulheres. Inserido num contexto de inúmeras lutas de libertação nacional, tais como a Guerra do Vietnã e a Revolução Cubana em 1959, o período que engloba aproximadamente os anos 1960 e 1970 foi marcado por diversos movimentos de protesto e de mobilização política, conferindo forma a um quadro dentro do qual se inserem e devem ser compreendidas as reivindicações e lutas feministas. Envolvidas num primeiro momento nos movimentos pacifistas e pelos direitos civis, ao se verem ainda em condição subordinada, as mulheres perceberam que somente iriam obter o respeito e a igualdade que buscavam se empregassem seus próprios esforços. Nos Estados Unidos, por exemplo, o início da conscientização veio com a publicação do livro de Betty Friedan, *A mística feminina*, em 1963.

No Brasil, nos anos 1960, começa a se delinear uma nova preocupação em se avaliar a situação das mulheres na sociedade e nas relações entre ambos os gêneros.⁶ Destaca-se neste contexto, por exemplo, o trabalho de Rose Marie Muraro, através do livro *A mulher na construção do mundo futuro*, de 1967, além de *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, de Heleieth Safiotti, de 1969, e a coluna escrita por Carmen da Silva na revista *Cláudia*, "A Arte de ser Mulher", já a partir de 1963. Nesta coluna, a jornalista e psicóloga respondia a cartas de leitoras que relatavam suas insatisfações com a vida sexual e afetiva. Carmem as incentivava a enfrentar desafios, romper relações fracassadas, procurar um trabalho remunerado e não mais permanecer no papel de serviçal do marido e dos filhos (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 32).

Em 1975, é concebida a "Semana de Pesquisas sobre o Papel e o Comportamento da Mulher Brasileira", realizada no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro. Ao final dos debates, é fundado o Centro da Mulher Brasileira no Rio de Janeiro, e em outros estados também começam a se formar

grupos de mulheres, dentre os quais se destaca a criação dos jornais *Brasil Mulher* (1975-1980), fundado no Paraná e transferido posteriormente para São Paulo, e *Nós Mulheres* (1976-1978), fundado em São Paulo, os quais abordaram, ao longo de seus artigos e editoriais, tanto questões específicas referentes à situação das mulheres, como violência, condições de trabalho e sexualidade, quanto demandas que simbolizavam a oposição ao regime militar – como as lutas pela anistia e pelas liberdades democráticas (LEITE, 2003).

Diversas foram, portanto, as formas de organização e mobilização das mulheres no Brasil. Jornais foram fundados, entidades criadas em vários estados, ora articuladas entre si, ora apresentando pontos de vista e demandas diferenciados sob certos aspectos. A análise de Anette Goldberg (GOLDBERG, 1987) evidencia a heterogeneidade do feminismo que se difundiu no Brasil, sua multiplicidade em termos dos significados e das motivações que lhe foram associadas por mulheres de diferentes formações e orientações político-ideológicas. É preciso ter em mente, como afirma Yasmine Ergas (ERGAS, 1996, p. 586), que o feminismo constitui um fenômeno histórico, e assim sendo, torna-se fundamental atentar para as especificidades do contexto brasileiro, marcado por um regime militar a partir de 1964. Desta forma, o feminismo (ou feminismos) no Brasil assume o caráter de espaço de mobilização e participação política, diante do fechamento de outros canais de expressão.

Pensando simplesmente em termos de questões levantadas em torno das vivências femininas, o feminismo (ou feminismos) pode ser entendido, segundo Ergas (ERGAS, 1996), como englobando conjuntos variados de teorias e práticas centradas na constituição e na legitimação dos interesses das mulheres. Um dos traços fundamentais desse feminismo que floresceu ao longo das décadas de 1960 a 1980 consistiu em um movimento oscilatório entre a afirmação da diferença sexual como princípio existencial básico e político, e a negação de sua importância como causa legítima e explicação da desigualdade. A partir disso, as feministas contemporâneas empreenderam um esforço de construção e desconstrução da própria feminilidade.

Nas fases iniciais destes feminismos, este duplo movimento entre a afirmação de uma certeza, ligada ao sexo como critério de diferenciação política, e por outro lado, a repetição da dúvida, relacionada ao questionamento constante da diferenciação sexual, implicou a procura por elementos que unificassem a condição das mulheres. Explicar a natureza das características comuns às mulheres significou uma ruptura em relação às distinções tradicionais que demarcavam o domínio do individual/privado em relação ao político/público. Neste sentido, a expressão "o individual é político" serviu para evidenciar que as feministas 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 (1997, p. 67), o feminismo, neste sentido, não se mantinha fora do político, ao contrário, atribui-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, freqüentemente, significavam a inferiorização das mulheres. O individual representava, desta forma, tanto um projeto quanto um espaço político (ERGAS, 1996, p. 596).

Este "específico feminino" era freqüentemente recuperado nas campanhas pela auto-apropriação feminina e envolvia especialmente aspectos relacionados ao corpo feminino. Dentre estes, incluíam-se o aborto, o prazer e a violência sexual. Significava arrancar a sexualidade feminina da dominação masculina, pondo fim à tradicional realidade em que a sexualidade da mulher era vivenciada de forma culpada e oculta, e o prazer no relacionamento era privilégio do homem, que agia movido apenas por seus desejos e necessidades (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 71-72). A mulher sexualmente ativa e exigente era confundida com a prostituta, e a mulher de casa deveria ser santa, ou melhor, assexuada: o desejo feminino, em suma, não existia e, se existisse, deveria ser reprimido. Os anos 1960 surgem como um marco na libertação e na libertação em diversos campos, e a partir deste momento, a mulher passa a ser considerada um ser com desejos. Nas palavras de Michelle Perrot: "'Nosso corpo, nós mesmas': direitos do corpo, conhecimento do corpo, livre disposição do corpo na procriação e na relação amorosa. O silêncio vencido. Uma forma de revolução em suma. Em muitos aspectos: nós vivemos uma revolução" (PERROT, 2003, p. 26).

Embora a relação com reivindicações sociais e políticas mais amplas vigentes na sociedade permanecesse como um traço forte de nossas feministas (GOLDBERG, 1987), isso não significa que as questões abordadas acima não estivessem presentes. Por exemplo, em reportagem ao jornal *Movimento* abordando os eventos e debates que marcaram o Dia Internacional da Mulher em 1976, Leila Linhares, advogada, cientista política e participante do Centro da Mulher Brasileira, fundado em 1975 no Rio de Janeiro, resume, do ponto de vista social, o que se designava então como "questão da mulher":

Queremos constituições e leis que rejeitem toda discriminação sexual e afirmem a igualdade de direitos da mulher em todos os campos econômico, social, familiar, jurídico e político; [...] queremos a mudança de consciência de homens e mulheres no sentido de que desapareçam entre eles os preconceitos transmitidos ao longo dos séculos, de geração em geração [...]; queremos falar e ser ouvidas em pé de igualdade com os homens, queremos creches e escolas para nossos filhos e que a maternidade não se tome mais um aprisionamento das potencialidades de qualquer mulher que deseje ser mãe, queremos igualdade de condições no mercado de trabalho [...], queremos assumir nossa capacidade física e intelectual, queremos sair da clausura que nos impuseram, queremos nos desalienar, queremos o fim da colonização (LINHARES, 1976, p. 8).

Não se tratava de propor uma "luta dos sexos", mas de "[...] algo que pretende impor um novo conceito de vida, mais justo, mais igualitário" (MUNERATO, 1975, p. 19). As mulheres não desejavam mais ser "objetos de cama e mesa", buscavam romper com a dependência que o casamento significava, com o destino que impu-

nha a maternidade, com as cobranças e a exploração que pesavam sobre seu corpo, com a sua inexistência enquanto sujeito social (STUDART, 2001).

Em suma, estes feminismos, a despeito de todas as suas variações, divergências e modalidades de manifestação, trazem como elemento fundamental a luta a favor da plena inserção e participação da mulher na sociedade e na realidade política do país, como indivíduo e como cidadã, o que passa, em geral, por demandas específicas referentes à situação das mulheres em diferentes aspectos da vida social: a busca por sua valorização nas relações homem-mulher; a superação da sua minoridade civil; a avaliação de suas condições de trabalho, defendendo direitos iguais; a sexualidade; a crítica, em suma, dos estereótipos que, dispersos na sociedade, deformam a imagem das mulheres e contribuem para que sejam vistas como seres inferiores aos homens, ao restringirem seu papel dentro da sociedade.

A crítica a estes estereótipos perpassa os diversos veículos que reproduzem imagens deturpadas do feminino, atendendo a fins variados, como os meios de comunicação, as artes, a publicidade etc. Com teor declaradamente feminista ou, em outros casos, recusando tal designação, estes debates buscavam desenhar novas imagens das mulheres que fugissem dos estereótipos até então veiculados. O fato de não se declararem como feministas não impede, entretanto, sua identificação, sob certos aspectos, com as reivindicações e lutas levadas a cabo no quadro mais amplo da sociedade em torno do "específico da mulher".

Um exemplo interessante de se observar é a ênfase de Rose Lacrete (1975), na entrevista de *Movimento* citada anteriormente, referindo-se ao ciclo de debates em torno da presença das mulheres no cinema brasileiro, ao dizer que "o feminismo não é o objetivo maior do ciclo", algo que não condiz com o papel destes debates dentro do contexto de tomada de consciência e de lutas por mudanças na inserção das mulheres na sociedade. Isto significa dizer que, de forma similar ao que era reivindicado pelas feministas naquele momento, as cineastas reunidas no ciclo estariam justamente discutindo estas formas de inserção das mulheres, no caso, dentro do cinema brasileiro.

Enquanto veículo privilegiado da indústria cultural, o cinema não apenas representa as relações sociais vivenciadas por homens e mulheres, como também, ao reproduzi-las, ratifica preconceitos e a divisão tradicional de papéis entre ambos. Esta é a observação inicial do livro *As musas da matinê*, escrito por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, cujo objetivo consiste em analisar, em filmes de direção feminina no cinema brasileiro, "a re-criação, feita por mulheres, da realidade que impõe sua condição" (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982). Este livro em si traduz as preocupações em se avaliar a situação das mulheres em diversos espaços da sociedade. Tradicionalmente, como as autoras afirmam, permaneceu restrita a participação das mulheres atrás das câmeras ao longo da história do cinema brasileiro, com algumas exceções, como Gilda de Abreu, Carmen Santos e outras (QUASE..., 1989). De

forma semelhante, as representações feitas delas foram, em grande parte, distorcidas e simplificadas. Colocada, geralmente, como apêndice do homem, a mulher apareceria associada a estereótipos e a obrigações "naturais" como mãe e rainha do lar, além do dever de manter-se permanentemente jovem e sedutora: "daí seu caráter acessório, enquanto personagem, e sua reificação enquanto mulher e atriz" (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 23).

No decorrer dos anos 1960 e 1970, no que se refere às mulheres, uma liberação mais individual coexiste com movimentos organizados já mencionados em torno da redefinição dos papéis de gênero. Neste sentido, por exemplo, a atmosfera de liberdade construída ao redor de Leila Diniz, apontando para a plena apropriação do corpo e da sexualidade, constitui apenas um dos lados da questão, uma liberação mais individual, mas que não deixa de possuir sua importância neste contexto em que as mulheres lutam por livrar-se dos "[...] papéis que de há muito nos circunscreveram às tarefas de esposa, mãe e dona-de-casa, sem vida própria [...]" (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 87). Este passou a ser o ponto comum entre as mulheres que se engajaram nas lutas pela construção de uma nova sociedade que as permitisse "[...] desenvolver ao máximo suas potencialidades enquanto seres humanos, livres dos arquétipos que incidem sobre os dois sexos" (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 87). Conforme alertam as autoras, mostra-se extremamente relevante, neste período, a busca por formas de concretizar uma produção cinematográfica mais participante no que se refere às mulheres, ponto fundamental na construção de um cinema mais complexo no que tange às representações do feminino, não mais vinculadas a imagens superficiais e presas a estereótipos e papéis tradicionais.

De acordo com as autoras, a partir dos anos 1970, passam a ganhar destaque mulheres que assumiram suas potencialidades sexuais, o que se observa nos filmes *Marcados para viver* (Maria do Rosário, 1976), *Feminino plural* (Vera de Figueiredo, 1975) e *Os homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1974). Se anteriormente o casamento, por exemplo, era retratado como um bem a ser conquistado sem medir sacrifícios, a partir dos anos 1970, este emerge em todos os seus conflitos e fissuras.

Estabelecendo uma relação com o trabalho aqui tomado como objeto, através de três mulheres colocadas em cena, lidando com modalidades distintas de relações de poder, Ana Carolina nos permite entrever um exemplo dessas novas representações do feminino pelo cinema brasileiro, ao lado de tantas outras cineastas que, no período em questão, empreenderam esforços neste sentido. Como afirma a própria cineasta, não existiria uma tradição no cinema brasileiro em torno da representação de mulheres fortes, colocadas como personagens principais. Em suas palavras: "São poucas as mulheres atuantes que apareceram no cinema brasileiro, de uma maneira geral. A mulher raramente foi bem tratada pelo cinema brasileiro, então, talvez, a Betinha seja uma proposta nova de uma mulher que procura saídas" (REDISCHI, 1978).

Poderíamos considerar, portanto, que Ana Carolina esboça o que Michelle Perrot chama de *consciência de gênero* (PERROT, 1996): embora não se identifique como feminista, estabelece um forte diálogo com questionamentos e concepções em torno de uma redefinição dos papéis sexuais, perspectivas estas em evidência no período em que é filmado o ponto inicial de sua trilogia. A cineasta está em contato com um quadro de intensas mobilizações em prol dos direitos das mulheres, permeadas por fortes questionamentos em torno de sua participação na sociedade e dos comportamentos e papéis que lhes foram tradicionalmente atribuídos.

Tais elementos se expressam em *Mar de rosas*, especialmente através das personagens femininas. Quando Felicidade tenta desabafar, logo na discussão inicial com o marido, ela confere forma concreta às inquietações que muitas mulheres também buscam expressar neste momento. As atitudes de Niobi, valendo-se das práticas e representações do opressor para reverter uma relação de dominação, além das ações inusitadas, porém diretas e agressivas, de Betinha, constituem metáforas para os esforços de muitas em libertar-se do binômio opressão/obediência que vivenciam sob várias dimensões. A própria temática central do filme, o poder manifesto em um microcosmo, as relações de poder na família, enuncia uma reivindicação corrente entre as feministas, a de que "o pessoal é político", ou seja, de que a dominação imposta às mulheres se evidencia justamente nas relações pessoais (VARIKAS, 1997).

Quando falamos em *consciência de gênero*, portanto, buscamos enfatizar a percepção e a sensibilidade reveladas pela cineasta em relação a certos aspectos das múltiplas experiências femininas de opressão e submissão. Determinadas dimensões dessas experiências (sempre plurais, devemos enfatizar) têm como porta-vozes as personagens no filme em foco. São personagens femininas complexas, expostas em seus conflitos e contradições, em sua busca por libertar-se de amarras que têm sua maior expressão no cotidiano, nas relações sociais e pessoais que estabelecem dentro do âmbito do privado, que, neste sentido, revela-se impregnado do político, das múltiplas dimensões do poder.

Ana Carolina, portanto, ao conceber um cinema "sob" o poder, tendo como peças-chave as relações homem/mulher, expressa, através da narrativa e dos personagens, o seu olhar investigativo e reflexivo, que tem como foco uma realidade que ela observa e vivencia. Em profunda sintonia com seu tempo, ela esboça representações do feminino multifacetadas, às vezes contraditórias, outras vezes determinadas, e extremamente *históricas*. O olhar sobre a realidade brasileira, motivação inicial de sua carreira cinematográfica, se desdobra, assim, em aspectos subjetivos, fundindo-se a eles, por dentro dos quais a própria realidade social e política se revela e toma forma através das questões referentes às mulheres, concretizando, deste modo, o papel e objetivo da cineasta em atuar como sujeito e intérprete de seu tempo.

Aos estereótipos vinculados pelos meios de comunicação em torno das mulheres, Ana Carolina contrapõe mulheres complexas, contraditórias e reais. Juntamente

com outras cineastas neste período, ela empreende o esforço de reavaliar as representações do feminino pelo cinema brasileiro e o prolonga por três filmes. Disso, consideramos aqui, decorre sua importância. Visto no conjunto da trilogia composta ainda por *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*, *Mar de rosas* constitui o início do "mergulho", como caracteriza Ana Carolina, e sua análise atuaria como um primeiro passo na busca por compreender este "universo feminino" delineado pela cineasta, um universo de múltiplas tonalidades, em que poder, sexualidade, amor, opressão, maternidade, casamento se revelam em sua complexidade e historicidade, nas relações nas quais estão envolvidos homens e mulheres.

Abstract: Articulating cultural history and history of gender the cinema made by Ana Carolina was interpreted inside the context of the society of her time, in which she participates, observes and analyses. Mar de rosas, film made in 1977, initiates a trilogy in which the feminine characters have prominence over the others. Analysing the representations of feminine in this movie, this study tried to understand the relations between the perspectives that it shows and the issues related to women at the time the movie was produced. Moreover, how it proposes new conceptions about gender relations and women representation at the cinema.

Keywords: history and cinema; history of gender; representations.

(Recebido e aprovado para publicação em dezembro de 2004.)

Notas

¹ Ao definirmos a cineasta como sujeito e intérprete de seu tempo, partimos das concepções expressas por Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira em relação à obra literária, ao afirmarem a necessidade de historicizá-la, inserindo-a no movimento da sociedade de seu tempo e compreendendo seu autor como sujeito e testemunho de sua época (CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p. 07-09).

² Este texto também foi publicado numa coletânea de artigos do autor intitulada *Piranha no Mar de Rosas* (1992).

³ O emprego do conceito de romantismo revolucionário por Ridenti tem como principal referência, como ele mesmo afirma, a obra do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, os quais vêem o romantismo de modo abrangente, não apenas vinculado às artes, mas como uma visão social de mundo (LÖWY; SAYRE, 1995 apud RIDENTI, 2000, p. 25-33).

⁴ Seguindo a argumentação dos autores citados, destacamos aqui a oposição deste grupo em particular, sem deixar de ter em vista a importância das ações levadas a cabo por outros segmentos da sociedade brasileira, como os políticos do MDB, a Igreja Católica ou ainda as oposições sindicais e populares em geral.

⁵ Destacam-se, por exemplo, *Lavrador* (1968), *Indústria* (1968), definidos por ela como "documentários tropicalistas", *Guerra do Paraguai* (1970), *A fiandeira* (1970), *Pantanal* (1971). Fernão Ramos cita *Indústria* como um exemplo de documentário que assume a atividade de filmar e a interferência do cineasta no processo, trazendo esta manipulação para a própria narrativa (RAMOS, 1990, p. 365).

⁶ É válido ressaltar que, segundo Rachel Soihet, Moema Toscano e Mirian Goldenberg, o feminismo já aparece no Brasil desde o fim do século XIX, assumindo maior destaque nas primeiras décadas do século XX, expressando-se através de manifestações pela conquista de direitos e de novos espaços para as mulheres, principalmente no que se refere à questão do voto (SOIHET, 2000; TOSCANO, GOLDENBERG, 1992).

Referências

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4.
- ANA Carolina: uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1987. Caderno B, p. 8.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema de homem para homem. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 23, 21 jul. 1975.
- _____. Mar de rosas: um filme duvidoso. *Última Hora*, [S.l.], 16 out. 1978.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2003.
- _____. Abertura: a nova História, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- COSTA, Suely Gomes. Gênero e História. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 4, p. 37-47, 1995.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988. (Introdução – Por uma sociologia histórica das práticas culturais).
- _____. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p.97-113, 1994.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher: o feminismo dos anos 1960-1980. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1996. v. 5.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- GANDRA, José Ruy; PAIVA, Fernando. Ana Carolina: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 3-5, 24 out. 1982.
- GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. 1987. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – Sociologia) – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LACRETA, Rose. Cinema de homem para homem. *Movimento*, [S.l.], n. 3, p. 23, 21 jul. 1975.
- LEITE, Rosalina de Santa Cruz. Brasil mulher e nós mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 234-241, jan./jun. 2003.
- LINHARES, Leila. O Dia Internacional da Mulher. *Movimento*, [S.l.], n. 37, p. 8, 15 mar. 1976.
- MUNERATO, Elice. A brasileira, esta desconhecida. *Opinião*, [S.l.], n. 138, p. 19, 27 jun. 1975.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Patrulhas ideológicas: marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.
- _____. Sair. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1996. v. 4.
- PERROT, Michelle et al. 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, 2 semestre 2001.
- QUASE Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som: CIEC, 1989. (Por trás das câmeras).
- RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art; São Paulo: SEC, 1990.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe (Org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SENAC, 2000.

GÊNERO

- REDISCHI, Ricardo. Cinema Mulher. *Última Hora*, [S.l.], 23 e 24 set. 1978.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.
- _____. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun.1989.
- SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. *Revista Brasileira de Educação*, Porto Alegre, set./dez. 2000.
- _____. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, N. *Gênero e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 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, v. 2, n. 3, p. 59-80, 1997.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.