



## “SOB” SENTIDOS DO POLÍTICO: HISTÓRIA, GÊNERO E PODER NO CINEMA DE ANA CAROLINA

Flávia Cópio Esteves\*

Universidade Federal Fluminense – UFF

[fcopio@gmail.com](mailto:fcopio@gmail.com)

**RESUMO:** 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 **pessoal** como **político**.

**PALAVRAS-CHAVE:** História e Cinema – Estudos de Gênero – Representações

**ABSTRACT:** 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.

Em Getúlio eu percebi que não dominava o assunto. Na verdade, eu não domino nenhum assunto. 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<sup>1</sup>

---

\* Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense e pesquisadora associada do Núcleo de Pesquisa em História Cultural (NUPEHC/UFF)

<sup>1</sup> ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. **Jornal do Brasil**, 08 dez. 1987, Caderno B, p. 08 (grifo no original).

Em fins da década de 1970, a cineasta brasileira Ana Carolina Teixeira Soares, ou simplesmente Ana Carolina, dá início a uma trilogia composta pelos filmes **Mar de rosas** (1977), **Das tripas coração** (1982) e **Sonho de valsa** (1986). Esta inaugura sua produção ficcional e confere forma a um cinema polêmico que, ao colocar em cena representações do feminino e do poder que se entrecruzam, converte-se em valioso instrumento de indagação da cineasta, inquieta diante de aspectos urgentes que sua vivência lhe expõe. Em suma, falamos de filmes “sob” mulheres, “sob” relações de poder, “sob” faces múltiplas da sociedade brasileira...

### INTERFACES ENTRE ARTE E POLÍTICA

A noção de *sob* é constantemente evocada por Ana Carolina, assinalando uma relação visceral com o cinema, concebido como meio de expressão, forma de linguagem, instrumento de crítica e questionamento. Graduada pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, no Departamento de Fisioterapia, e especialista em Paralisia Cerebral, sua trajetória profissional 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, o qual consistiu em uma análise poética do sindicalismo rural em São Paulo tendo como base trechos do poema de Mario Chamie.<sup>3</sup> Em 1968, assina seu primeiro filme solo, o documentário **Indústria**, produzido com verba adquirida por meio de um concurso realizado pela Prefeitura. “Primeiro documentário tropicalista da época”, como ela o define, este filme configurava-se como uma análise em torno da

---

<sup>2</sup> ORICHIO, Luís Zanin. Ana Carolina. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 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.

<sup>3</sup> 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 Cultural, 1989.

indústria brasileira, com música de Caetano Veloso.<sup>4</sup> Constituiria um exemplo na produção documental, segundo Fernão Ramos, do abandono de uma ilusão de “verdade” — uma das marcas da produção documental do Cinema Novo, trazendo forte influência das idéias em torno do “cinema-verdade” em voga no cinema europeu em fins da década de 50 — para assumir uma postura crítica diante da produção de imagens, reconhecendo “a atividade de filmar e a interferência do cineasta no processo” e trazendo “esta mesma manipulação para o nível da própria narrativa cinematográfica”.<sup>5</sup>

Naquele momento, segundo a cineasta relata, predominava uma concepção de documentário direcionada para uma proposta sociológica, didática, com a produção de filmes “sobre” a realidade brasileira, fazendo com que esta se inserisse “nos conceitos e preconceitos teóricos”. Sentindo-se incomodada, buscava algo distinto, “[...] um documentário onde a realidade que eu me propunha refletir entrasse em mim com mais calma, e eu pudesse filtrar aquilo e materializar imagens do assunto que eu pretendia”.<sup>6</sup> Expressando sua feição mais interpretativa, sua produção deveria “mostrar às pessoas que era preciso pensar”.<sup>7</sup>

O fazer cinematográfico como meio de expressão incorpora-se à trajetória de Ana Carolina em uma época em que “parecia possível para a juventude interferir no processo brasileiro, transformá-lo e opinar — o momento dava essa ilusão”.<sup>8</sup> Eram os anos 1966 e 67, quando “o cinema, o documentário, o pensamento brasileiro, todos os tipos de aproximações culturais pareciam possíveis”.<sup>9</sup> Naquele momento, “o que se falava de inteligente, de jovem, de revolucionário, de romântico, a representação legítima, vamos dizer, da poética e da política latino-americana era o cinema brasileiro”.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Depoimento concedido para a série **Esse Nosso Olhar** (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992, p. 15.)

<sup>5</sup> RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art/SEC-SP, 1990, p. 365.

<sup>6</sup> Depoimento concedido para a série **Esse Nosso Olhar** (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992, p. 14.)

<sup>7</sup> PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloísa B. de. (Orgs.). **Patrulhas ideológicas marca reg. Arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 175.

<sup>8</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. **Folha de São Paulo**, 24 out. 1982.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Entrevista concedida para a série **Esse Nosso Olhar** (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992, p. 10.)

Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor e outros concebiam a atividade cinematográfica como veículo de reflexão sobre a realidade brasileira, buscando uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiros. Produzia-se, nesse momento, uma convergência entre a defesa do “cinema de autor”, dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, em sintonia com experiências e debates em voga entre realizadores em diferentes regiões do mundo.<sup>11</sup>

Arte e política, dessa forma, caminhavam juntas, em uma articulação que assumiria, após o golpe militar em 1964, ares de oposição ao regime instaurado. Herança do florescimento cultural e político do início dos anos 60, o diálogo íntimo entre arte e política permanece em pauta, tendo como base a nova realidade após o golpe e sofrendo o impacto do recrudescimento do regime em 1968. Seja através das manifestações artísticas, como a música, as artes plásticas, o teatro, o cinema, seja através da simpatia ou do envolvimento mais direto com as organizações da esquerda armada, o panorama cultural brasileiro trazia como traço fundamental a articulação entre estes dois elementos: a união entre arte e política voltava-se para a perspectiva de intervenção e transformação.

A partir de meados da década de 60, os desafios colocados pelo mercado cinematográfico ganham intensidade. Se, no início dos anos 60, predominava a defesa de um cinema realizado fora do esquema industrial, ao longo destes a indústria e a comunicação com o público vão aos poucos sendo vistas com outros olhos. Nas palavras de Fernão Ramos,

O questionamento da produção autoral e a maior abertura ao esquema industrial trazem em si a reformulação da linha em que o Cinema Novo buscava encontrar uma “linguagem nacional”. Esta passa a ser, cada vez mais, confrontada com as necessidades do mercado. A “linguagem maldita do Cinema Novo”, como foi chamada na época, não é mais defendida com tanta segurança pelos diretores.<sup>12</sup>

A partir do final da década, as aproximações vislumbradas como possíveis anteriormente vêm-se cada vez mais restritas. A ebulição política, o envolvimento com as esquerdas, o convívio social girando em torno da ação e da participação dão lugar a

---

<sup>11</sup> Cf. XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. In: \_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 14-15.

<sup>12</sup> RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art/SEC-SP, 1990, p. 356.

outro contexto. A opção de Ana Carolina pelo cinema consolida-se, dessa forma, no momento em que “realmente começa a baixar a repressão mesmo”.<sup>13</sup> Era o ano de 1969: “você tinha que assumir uma posição e eu comecei realmente a cair fora”.<sup>14</sup> Já iniciara sua produção em documentários, acreditando que esta, assumindo suas feições políticas, também poderia atuar como uma contribuição e uma forma de engajamento diante do temor da repressão. O fazer cinematográfico aparecia, desse modo, como “[...] o caminho capaz de oferecer soluções sociais e culturais coerentes com o momento”.<sup>15</sup> A alternativa do documentário, por meio da pesquisa e da inovação de sua linguagem, forneceria a “abertura para que tomássemos a dianteira cultural e política que a circunstância apresentava”.<sup>16</sup> Frente a esta “reversão de expectativas”, ela opta por manter suas motivações:

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.<sup>17</sup>

Uma “reversão de expectativas” tomava lugar no final desses anos 1960, com a edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. O ano em que o movimento estudantil ganhara outro vulto, culminando na chamada Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, terminava no ato que iniciaria um período marcado por medidas profundamente autoritárias. Diante desse quadro, Ana Carolina buscava novos meios de reflexão e intervenção na realidade do país sob a forma de uma nova linguagem — a linguagem cinematográfica — e de um novo conteúdo, sem, no entanto, perder de vista suas referências anteriores:

Entrei para o cinema através do político, do social, de documentários a **Getúlio**. Vivia em um universo muito protegido pela Universidade, leituras engajadas, cinema documental. Quando fazia **Getúlio**, descobri que não tinha a menor vocação teórica, e não sei explicar como se deu a passagem para o “individual”, para o “pessoal”. Sem dúvida teve um componente de desilusão muito grande. O

<sup>13</sup> PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloísa B. de (Orgs.). **Patrulhas ideológicas marca reg. Arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 172.

<sup>14</sup> Ibid., p. 172.

<sup>15</sup> CINEMA Mulher. **Última Hora**, 23 e 24 set. 1976.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. **Folha de São Paulo**, 24 out. 1982.

engajamento político, na maioria das vezes, foi substituído por um grande cinismo. Na Universidade eu tinha o desejo, o impulso natural, real de querer mudar o mundo. Mas esse impulso modificador foi interceptado. Uma saída foi fazer arte.<sup>18</sup>

Dentro do campo de possibilidades que se apresentava, Ana Carolina conformaria um projeto que dispõe do cinema como peça-chave, instrumento capaz de lhe fornecer um espaço possível no qual exercitar a linguagem cinematográfica e o olhar crítico, reflexivo, “sob”, que estaria no cerne de sua produção.<sup>19</sup>

### PODERES E REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

A perspectiva de análise e interpretação sócio-histórica traz como pressuposto básico, segundo Vanoye e Goliot-Lété, a concepção de que “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico”, e como tal, “[...] oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve”.<sup>20</sup> Um filme sempre “fala” do presente — do aqui e do agora de seu contexto de produção.

“Imagens nos mostram *um* mundo, mas não *o* mundo em si”: são, portanto, representações.<sup>21</sup> Deve-se ter em mente que o cinema narrativo não é a expressão transparente da realidade social nem seu contrário exato. Opera-se um jogo complexo de correspondências, inversões e afastamentos entre, de um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica, e de outro, a realidade social.<sup>22</sup> Em um filme, portanto, a sociedade não é propriamente mostrada, mas sim *encenada*: “Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no

---

<sup>18</sup> ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 08, 08 dez. 1987.

<sup>19</sup> Retomamos aqui a noção de campo de possibilidades tal como exposta por Gilberto Velho: “dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de projetos”. VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: \_\_\_\_\_. **Projeto e Metamorfose**. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 47.

<sup>20</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papirus, 1994, p. 54-55.

<sup>21</sup> Tradução nossa. No original: “Images show us a world but not the world itself”. (Grifo no original) LEPPERT, Richard. **Art & the committed eye: the cultural functions of imagery**. Oxford, Westview, 1996, p. 03.

<sup>22</sup> AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995, p. 98-99.

imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real”.<sup>23</sup>

Para Lagny, os recursos proporcionados pelo discurso fílmico contribuem para que o cinema possa atuar como meio de construção e expressão de determinado sentido atribuído a um momento histórico.<sup>24</sup> Em uma conjuntura na qual a vida cultural brasileira se vê entre o engajamento experimentado na década anterior, os ditames de uma indústria cultural em expansão (inclusive patrocinada pelo Estado) e as restrições impostas pelo regime militar, as relações entre cultura e política se mostram multifacetadas. Apesar dos impasses motivados por esses vários fatores, a perspectiva do *fazer político* não desaparece, agora se expressando segundo outros parâmetros e com a inclusão de novos atores.

Ao analisar os traços que define para o “cinema brasileiro moderno” ao longo dos anos 70, Ismail Xavier observa uma produção marcada por características variadas, algumas resultantes de desafios impostos pelo mercado, outras heranças de tempos anteriores. Para ele, em filmes de cineastas como Carlos Alberto Prates Correia (**Perdida**, 1976, e **Cabaré Mineiro**, 1980), Jorge Bodansky e Orlando Senna (**Iracema**, 1974) e Arthur Omar (**Triste trópico**, 1974), além da própria Ana Carolina (**Mar de rosas**, 1977), estes traços se renovam e se atualizam, dando continuidade à “pesquisa da linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país”.<sup>25</sup> Na produção da cineasta, em **Mar de rosas** (1977), seu primeiro longa de ficção, o título irônico elaborado pela cineasta “tem como alvo direto o clima tempestuoso das relações entre homem e mulher, adulto e adolescente, sexualidade a afeto, na vida da classe média que percorre a Via Dutra”. E em **Das tripas coração** (1982), o ambiente do colégio interno feminino “é o laboratório da cineasta, que investe contra a educação religiosa e uma sexualidade feita de inveja, ressentimento e narcisismo”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994, p. 56.

<sup>24</sup> LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, nº. 10(1), p. 19-37, 2000.

<sup>25</sup> XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. In: \_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 36.

<sup>26</sup> Ibid., p.109-110.

Segunda esta última afirma, desde que começara a produzir documentários, suas preocupações tiveram como centro “[...] 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”.<sup>27</sup> Fundamentais na confecção de sua produção documental, agora “no nível da ficção, essas preocupações continuam a existir”.<sup>28</sup> Cabe, a partir disso, uma questão central: como se esboça, na trilogia e através dela, um olhar investigativo sobre as múltiplas nuances assumidas pela dimensão do **político**?

Em **Mar de rosas**, Betinha, a filha adolescente do casal Felicidade e Sérgio, é aquela que desvenda a trama de relações de poder vivenciada no seu cotidiano e empreende violentas tentativas de fuga ao longo de uma viagem que toma rumos inesperados a partir da tentativa de sua mãe de assassinar o marido. Em fuga com Betinha, ambas são seguidas por Orlando Barde, homem que se revela empregado de Sérgio. Perseguindo a filha, que insiste em se desvencilhar de seu controle, Felicidade tenta ao mesmo tempo escapar de Barde. As relações estabelecidas pelos três personagens surgem para quebrar a monotonia da realidade vivida por Niobi e Dirceu, casal que eles encontram em uma pequena cidade ao longo da viagem. Uma sucessão de desabafos e discussões acaloradas transcorre nas cenas que se passam na casa de Niobi e Dirceu, nas quais, aos olhos da menina Betinha, desvela-se uma sociedade autoritária em suas experiências cotidianas, no seio das quais poderes e contrapoderes revelam sua face microscópica e papéis atribuídos a mulheres e homens são colocados em questão.

Na seqüência que inicia o filme, Felicidade, o marido Sérgio e a filha Betinha seguem viagem. Os olhares trocados entre eles denunciam o clima de tensão que permeia suas relações. Uma discussão é deflagrada por Felicidade, que questiona os rumos tomados por seu casamento. Enquadrada de perfil, ela inicia sua fala:

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.

---

<sup>27</sup> CINEMA Mulher. **Última Hora**, 23 e 24 set. 1976.

<sup>28</sup> Ibid.



Os planos se alternam entre os rostos dos dois: de perfil, quando é Felicidade a focalizada, e frontal, nas ocasiões em que Sérgio rebate as críticas da esposa. O olhar de Sérgio direcionado para a câmera simboliza seu poder: oprime e marca a posição superior em que ele se coloca em relação à Felicidade. Em determinado momento, durante a fala da esposa, um assovio em *off* e as brincadeiras com Betinha assinalam sua indiferença em relação às reclamações dela:

Felicidade – Você escuta quando eu falo? Sérgio? Você prometeu me escutar dessa vez.

Sérgio – Prometi e não cumpri. E agora?

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 de uma vez e pode levar sua vida como quiser.<sup>29</sup>

A discussão prossegue, com Felicidade insistindo para avaliar seu casamento e Sérgio tentando dar o assunto por encerrado. Ela busca uma forma diferente de viver: não quer que sua filha passe com ela o que ela passara com sua mãe. E Betinha? Os planos dos rostos dos dois durante a discussão são, por vezes, entremeados com planos da menina no banco de trás, que observa o conflito e mexe com o pai.

O silêncio, em seus mais variados aspectos, constitui uma peça-chave da existência de Felicidade. Desde os diálogos iniciais com Sérgio, no carro e no hotel, e ao longo de seus desabafos no decorrer da narrativa, ela clama por espaço para se expressar. Diz que o marido não a escuta, a interrompe quando começa a querer avaliar seu casamento, “destrói tudo”, ou seja, apaga seus ímpetos de questionamento e consegue sempre manter tudo como está. Em seus momentos de desabafo, Felicidade evidencia o que não deseja para seu casamento. Durante toda sua vida mantivera a imagem e o comportamento de esposa perfeita e feliz, que sempre fez “tudo o que o marido quis”, como ela mesma afirma em determinada cena. Ao longo dos anos ao lado de Sérgio, ela 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”.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> **Mar de Rosas**. Ana Carolina. (Dir.). Brasil: 1977. 1 filme (99 min.).

<sup>30</sup> PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: UNESP, 2003, p. 21.

Entretanto, seu discurso que preconiza o desejo de romper esse silêncio mostra-se, de certa maneira, ambíguo: embora afirme buscar um espaço na relação com o marido que a permita expor suas emoções e seus pensamentos, Felicidade ainda concebe o casamento como centro de sua existência. Para citar um exemplo, durante a discussão que tem lugar na seqüência inicial do filme, ela diz que procura uma forma de continuar seu casamento, pois desejava encontrar no marido um meio de continuar sua vida. Da mesma maneira, mais adiante, ela afirma: “Seria tão bom que ele estivesse aqui dentro [diz, abraçando seu próprio ventre]. A gente não se separava mais”. Ao mesmo tempo em que tenta matar o marido no calor de uma discussão, expressa o desejo de não se separar nunca dele. Salvar o casamento era seu objetivo principal: salvá-lo, contudo, sob um novo formato, transformá-lo, abrir espaço para suas emoções e seus pensamentos. Expressa seus anseios em libertar-se de uma posição resignada, porém ainda se coloca sob a dominação de outro homem, Orlando Barde, o capanga do marido a quem se entrega.

Dessa forma, Felicidade representa uma mulher, ou uma dimensão da mulher, 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, enfatizamos seu caráter de construção sociocultural, ou seja, mecanismos simbólicos através dos quais as próprias mulheres incorporam as características e posturas que se espera delas, enunciadas em um discurso que preconiza a inferioridade feminina.<sup>31</sup>

Apesar disso, não podemos deixar de ressaltar que as mulheres também retiram desse sistema uma série de compensações e esferas de poder, as quais se expressam especialmente em relação aos filhos.<sup>32</sup> No que se refere a Felicidade, este poder se exerce sobre a filha, Betinha, a quem arrasta e persegue em sua fuga. Felicidade sente ciúmes da relação entre pai e filha, e a culpa pelo fracasso de seu casamento. A maternidade é representada, aqui, desprovida de suas nuances idílicas, mas como uma relação marcada por conflitos e contradições, nas quais se mesclam hostilidade, proteção, sacrifício, ciúme.

---

<sup>31</sup> CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). **Cadernos Pagu**, Campinas, p. 37-47, 1995.

<sup>32</sup> Cf. PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: UNESP, 2003.

**Mar de rosas:** o título em si carrega uma flagrante ironia. Remete, na história narrada, a uma realidade que parece coerente, uma realidade aceita, mas que possui, de forma intrínseca, variadas modalidades de dominação e opressão. Compõe-se a imagem de um dia-a-dia banal e sufocante: sufocadas estão algumas das personagens, banais outros se revelam. A longa seqüência na casa de Niobi e Dirceu, exemplo claro de tal banalidade, traz um ritmo distinto em comparação com as seqüências anteriores. Estas, caracterizadas por planos curtos e mais próximos dos personagens, possuem um ritmo mais acelerado, dando o tom da perseguição que perpassa as ações dos personagens — Felicidade, Sérgio, Betinha e Barde, perseguidores e perseguidos.

Com o emprego de determinados dispositivos da linguagem fílmica, a banalidade e a monotonia do cotidiano do casal são ressaltadas: planos mais longos e que retratam o conjunto dos personagens sentados numa sala, os quais falam todo o tempo, como que simplesmente despejando palavras, conferem ritmo monótono e apático às cenas. Cenas tão monótonas como o “mar de rosas” no qual vivem imersos os personagens.<sup>33</sup>

No decorrer da seqüência, apatia, hipocrisia e alienação se descortinam nas relações entre os personagens — esforços de questionamento e ruptura são ignorados, as ações extremas de Betinha não representam nada para Niobi e Dirceu, assim como os desabaços de Felicidade, vistos como sinal de loucura por Niobi. Todos os acontecimentos se mostram incapazes de abalar a vida ordinária que levam, ou seja, de romper o “mar de rosas” estabelecido. Nem mesmo a “travessura” de Betinha, ao colocar gilete no sabonete, que corta os punhos de Dirceu.

A seqüência final do filme mostra uma nova tentativa de fuga empreendida por Felicidade, levando a filha consigo. O espaço desta seqüência é uma estação de trem, para onde Felicidade se dirige com Betinha, aproveitando-se de uma distração de Barde. Em cenas paralelas, vemos as duas correndo pelas ruas da cidade e, na casa, Barde, que dá falta delas. Mãe e filha chegam à estação, conseguem comprar passagens para São

---

<sup>33</sup> Em sua definição técnica, a montagem refere-se à colagem de fragmentos de filmes (os planos), uns após os outros, em uma ordem determinada. Seu papel, contudo, é variável: na maior parte das vezes, tem uma função narrativa, guiando o espectador através da narrativa, mas pode também possuir efeitos rítmicos, como no caso dessa seqüência, já que, ao fixar a duração dos planos, a montagem pode induzir ritmos fundados em uma grande rapidez ou, ao contrário, na lentidão, se os planos são pouco numerosos e eles mesmos lentos. Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003, p. 195-197.

Paulo e, nesse ínterim, Felicidade telefona para sua casa e descobre que o marido está vivo ao reconhecer sua voz.

A câmera as acompanha até a plataforma. Elas caminham enquanto aguardam o trem. Após embarcarem, planos do trem partindo. No interior do vagão, elas andam pelo corredor. Barde as alcança já no trem e, nos planos retratando ora ele, ora as duas, os olhares de Barde e Felicidade para fora-de-campo sinalizam que já se viram.

Ao se aproximar das duas, inicia-se uma discussão, com Felicidade afirmando que seu marido estava vivo. Os três vão para o exterior do vagão, com o trem em movimento e Barde segurando firmemente Felicidade:

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

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

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

Barde – Tô vendo.<sup>34</sup>

É Betinha quem determina o rumo dos acontecimentos: rompendo a trama de relações de poder na qual se vê envolvida, empurra a mãe, algemada a Barde, do trem. O filme se encerra com a imagem da menina em pé no trem que se afasta, dando uma “banana” para a câmera, que permanece fixa.

Autoridade, obediência, perseguição e ruptura são elementos presentes nesse desfecho, em que o gesto provocador final da menina possui alvos diversos: os personagens e acontecimentos que se desenrolaram durante a trama que chega agora ao fim, o “mar de rosas” aparente e superficial, a hipocrisia e a apatia reveladas pela mãe e pelo casal Niobi e Dirceu, a ordem preconizada por Barde. Betinha, ao contrário de todos eles, ataca frontal e incisivamente, não perde tempo com questionamentos vazios ou reclamações passivas. Ela age com violência. Um dado a mais deve ser ressaltado: o olhar da personagem dirige-se à câmera fixa e, por extensão, ao espaço além dela, ocupado pelo espectador. O questionamento, a percepção crítica e o deboche da menina transcendem, dessa forma, o **espaço filmico** e alcançam a realidade exterior à trama

---

<sup>34</sup> **Mar de Rosas**. Ana Carolina. (Dir.). Brasil: 1977. 1 filme (99 min.).

cinematográfica — a própria sociedade brasileira, que se revelaria permeada por valores tradicionais e autoritários, e apática diante deles.<sup>35</sup>

Em suma, uma complexa trama de relações de poder que se configuram no cotidiano, em espaços como a família e as relações pessoais, entre pais e filhos, maridos e esposas e homens e mulheres.<sup>36</sup> Uma viagem entre Rio de Janeiro e São Paulo que toma rumos inesperados inicia um dia “esquisito”, como o definem alguns personagens, no qual emoções, sentimentos, frustrações e percepções da realidade se tornam mais e mais exacerbados. É no embate entre percepções distintas frente ao poder que a narrativa se constrói, buscando perceber com quem está o poder, quem está submetido a ele, sob quais circunstâncias, quem busca saídas nessa trama dinâmica, confusa e mutável. As personagens femininas constituem peças-chave nesse quadro: o poder frente ao qual se debatem tem como dimensão essencial uma própria concepção de feminilidade.

A trama de **Das Tripas Coração**, filme de 1982, é construída a partir do sonho de um interventor que chega a um tradicional colégio feminino para fechá-lo e, enquanto espera pela reunião decisiva, adormece por alguns minutos e sonha com todas as mulheres, entre alunas, professoras e demais funcionárias, que percorrem os corredores da instituição. Comentando o filme, Ana Carolina ressalta que não está falando “de mulher, mas sim da impossibilidade de se falar de homem, ou com o homem”. Seriam “registros de vivências que ficaram impregnadas em mim”, as impressões do que um homem pensa sobre as mulheres: “um ser frágil, um pouco histérico e com total falta de possibilidade de resolver problemas”.<sup>37</sup>

Nesse ambiente construído pela imaginação masculina, que já se desenha como essencialmente religioso, são as alunas adolescentes os alvos da disciplina pregada e

---

<sup>35</sup> O que chamamos aqui de **espaço filmico** é composto pelo campo e pelo fora-de-campo. Embora exista uma diferença considerável entre ambas as noções (o campo é visível, o fora-de-campo não é), pode-se de certa forma considerar que os dois pertencem a um mesmo espaço imaginário homogêneo, designado por Aumont e outros autores como espaço filmico. Tal noção é importante para assinalar que o gesto da personagem, embora pertença ao universo da narrativa cinematográfica, extrapola os limites da tela e se dirige para o espaço ocupado pelo espectador. (Cf. AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995, p. 25.)

<sup>36</sup> Retomamos o conceito de micropoderes, de Michel Foucault, 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 quotidiana”, sendo exercido “[...] **no** corpo social e não **sobre** o corpo social”. (FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 131.)

<sup>37</sup> ANA CAROLINA. “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. **Jornal do Brasil**, 31 out 1982.

permeada por valores cristãos, relativos ao que *deve ser* uma mulher. Em uma seqüência bastante significativa, na sala de aula, em um plano de conjunto, as meninas cantam e dançam entre as carteiras: “No meio-dia da minha vida / da juventude tão querida / dos anos que não voltam mais / no meio-dia da minha vida / eu quero mesmo é matar meus pais”.<sup>38</sup> No entanto, a festa que se segue, com as meninas, as faxineiras e Flanela cantando marchinhas de carnaval e canções obscenas, é interrompida pela chegada de uma professora (no roteiro, identificada como psicóloga).

A câmera se deslocando da movimentação dos personagens para a porta da sala, vemos a chegada da professora, à qual segue o completo silêncio. No centro do quadro, em pé na porta, ela manda parar tudo, põe todas em seus assentos e expulsa as faxineiras e Flanela da sala. Em um plano seguinte, a câmera enquadra a professora sentada à sua mesa e uma das meninas em pé, ao lado, focalizada acima dos joelhos. Ela manda que retire a faixa que havia recebido por urinar no chão da capela em meio a missa na seqüência anterior e algumas meias jogadas sobre a estátua de uma santa. A câmera acompanha o deslocamento da menina. O discurso proferido pela professora a partir de então teria como objetivo ensiná-la “os primórdios de uma educação feminina” que ela transgredira “de maneira brutal”. Não era aquele “o comportamento de uma moça de sua classe”. Diante das atitudes recentes da aluna, ela estaria “automaticamente convidada a sair do colégio” sem que seus pais fossem sequer comunicados. Ao organizar o que considera um “espetáculo deplorável”, a menina se mostrara “um elemento perigoso”, dotado de um “perigosíssimo espírito de rebelião”, que já não seria mais uma simples “subversão”.

Decidida a ensiná-la como deveria se comportar “uma menina da sua idade”, a professora manda que ela pegue sua bolsa, saia da sala e finja que estava chegando para visitá-la. A menina obedece e a câmera a segue até a posição para encenar o que lhe fora ordenado. A câmera enquadra as duas, ela de costas para a porta, como se tivesse acabado de chegar, e a professora sentada à mesa. A aluna finge bater na porta e entrar. A professora a manda voltar — não pedira licença e não esperara que ela dissesse “entre”. A menina novamente se posiciona, finge bater na porta e entrar. Mais uma vez tem que recomeçar, pois não dissera “bom dia”. E na última vez, a menina atira a bolsa

---

<sup>38</sup> **Das Tripas Coração.** Ana Carolina. (Dir.) Brasil: 1982. 1 filme (100 min.).

sobre a mesa e completa com um sonoro palavrão, deixando a sala. A câmera, então, a flagra correndo pelos corredores.

Romper com o que seria uma “educação feminina” significa também dispor livremente de seu corpo e de sua sexualidade. A mocinha, personagem criada pelo século XIX ocidental e produzida nesse processo, prima pela pureza, pelo pudor e pelo silenciamento de seus desejos, encarnando tais virtudes essenciais de submissão e silêncio nos comportamentos e gestos cotidianos.<sup>39</sup> Descobrimos sentimentos, sensações e prazeres, não só em relação a Guido, por quem muitas são apaixonadas, mas também entre si, tal silenciamento se exprime pela exigência de que elas não ajam e não falem sobre o que seria uma “febre”. “A febre dessas meninas há de estourar em feridas na boca que durarão mais de dez anos!”, exclama a professora Muniza, ao colocá-las de castigo após serem pegadas no banheiro, uma delas fumando, outras passando maquiagem e outras se acariciando. O que seria a “permissividade” execrada pela professora/psicóloga revertia-se em transgressão à disciplina imposta pelas paredes do colégio.

Em **Das tripas coração**, a escola seria “um mundo de cabeça para baixo”, onde as hierarquias estabelecidas e a ordem vigente seriam subvertidas. Estabelecendo um paralelo com a análise de Bakhtin, o que vemos é o “triumfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.<sup>40</sup> O riso carnavalesco, peça essencial das transgressões das meninas, possui, segundo esse autor, um caráter festivo — não se trata de uma reação individual diante de um fato cômico isolado. É patrimônio do povo: todos riem, o riso é geral. É também universal, pois atinge todas as coisas e pessoas — o mundo inteiro é percebido em seu aspecto jocoso. É, por fim, ambivalente, uma vez “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.<sup>41</sup> Tal aspecto é ressaltado por Laura Podalski: as ações das meninas em determinadas seqüências “sugerem que enquanto o discurso da educação estatal e da igreja estabelecem os termos

---

<sup>39</sup> Cf. PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

<sup>40</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. p. 08.

<sup>41</sup> Ibid., p.10.

do desejo e da rebelião, ele efetivamente não consegue colocar o sujeito feminino em uma posição de submissão e subserviência”.<sup>42</sup> Ao coro de “Estudantes do Brasil”, no início do filme, que exorta a todos “trabalharemos pela verdade e por sua geração” e a “lutarem incansavelmente por iluminação”, as alunas de **Das tripas coração** contrapõem a transgressão de normas, a rebeldia contra a autoridade e a ruptura da docilidade que o discurso religioso preconizava para as mulheres.<sup>43</sup>

Construídas a partir do sonho do personagem masculino, as adolescentes, assim como as demais mulheres que atuam no colégio, expressam o imaginário masculino. As intenções da diretora, nesse sentido, são definidas na “versão para iniciados” da sinopse contida no material de divulgação.<sup>44</sup> Ao procurar fazer de cada uma das seqüências um módulo que pudesse ser colocado em qualquer momento do filme, sua atenção se voltava para a intensidade dramática que pudesse ser alcançada. Um elemento deve ser destacado nas observações da cineasta: a perspectiva do olhar masculino.

Eu, mulher, uso o homem para falar de mulher e/ou setenta mulheres para falar daquilo que mais me interessa — o homem. Como dizia a Niobi, personagem do meu último filme, **Mar de rosas**, “... e o histérico fica histórico”.<sup>45</sup>

Dessa forma, as professoras Renata e Miriam, apaixonadas pelo mesmo homem, estão envolvidas, freqüentemente, em discussões, como na cena em que, abraçada a Guido, Renata percorre os corredores. O plano de conjunto mostra Miriam ao lado deles. Elas se provocam:

Renata – Fica aí com esse cabelo, esse vestido. Sempre que alguém me paquera, fica uma fera. [ri, enquanto Miriam, ao comentário, ajeita o vestido] Pelo menos, eu não finjo que não gosto de ser paquerada, como certas pessoinhas.

Miriam – Você dá muita colher de chá, viu, Renata.

Renata – Por que você não faz a mesma coisa? Vai à luta, amiga!<sup>46</sup>

Na sala da diretoria, em momento posterior, nova discussão: Renata sentada à mesa e, à esquerda do quadro, Miriam entra e sai do campo, caminhando em círculos.

<sup>42</sup> PODALSKY, Laura. Ana Carolina. Fantasias e prazeres. **Cinemais**, nº 16, p. 82, março/abril de 1999.

<sup>43</sup> Ibid., p. 84.

<sup>44</sup> Material de divulgação de **Das tripas coração**, contendo elenco, ficha técnica, sinopse, comentários de críticos, atores e cineastas, além de fotos e trechos dos diálogos do filme. Centro de Documentação e Informação da Funarte (CEDOC-Funarte).

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> **Das Tripas Coração**. Ana Carolina. (Dir.) Brasil: 1982. 1 filme (100 min.).



Renata – Você com essa mania de aceitar a vida como ela é. Não se esforça para mudar nada.<sup>47</sup>

O ângulo se altera e vemos as duas se confrontarem: Renata, sentada à direita, e Miriam de pé, em frente à mesa, à esquerda do campo.

Miriam – Eu já mudei várias vezes, sabia?

Renata – Será?

Miriam – Você é do tipo que só se salva com amores novos.<sup>48</sup>

A cena se alterna entre os dois enquadramentos. Renata confirma a acusação de Miriam e completa que ela não muda nem por amor. Ao que Miriam retruca, sentada já de frente para Renata:

Miriam – Engano seu. Você namora, namora, namora e a mudança é só de homem. Eu mudei exatamente por causa do amor. Foi por amor que eu pirei, larguei tudo. Taquei um batom vermelho, vivia bêbada pela noite falando frases inteligentíssimas. Inventei até a fantasia romântica da gravidez.<sup>49</sup>

Enquadrada de costas, Renata de frente, Miriam aponta o dedo para ela: as duas se confrontam. A intensidade da discussão possui um pivô: Guido, cujo amor é disputado por ambas as professoras.

Entretanto, não são as únicas apaixonadas por ele. Em cena posterior, no dormitório, as meninas posam para uma foto segurando uma fotografia de Guido. A câmera fixa simula a posição da máquina fotográfica: três meninas, a do meio segura a foto na altura do seu peito, em posição central no quadro. Elas rezam a Santa Catarina para que Guido se interesse por elas. Em plano de conjunto, as meninas estão ajoelhadas em rodas, mãos postas:

Minha beata Santa Catarina, que sois beata como o sol, formosa como a lua e linda como as estrelas. Entrastes na casa do Santo Padre, encontrastes cinqüenta mil homens, ouvistes todos, vós os abrandastes. Assim peço-vos, Senhora, que abrandais o coração de Guido para mim. Guido, quando tu me vires, te interessarás por mim. Se não me vires, chorarás e suspirarás, assim como a Virgem Santíssima chorou por seu Bendito Filho. Guido, debaixo do meu pé esquerdo, eu te arremato, seja com dois, seja com quatro...<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> **Das Tripas Coração.** Ana Carolina. (Dir.) Brasil: 1982. 1 filme (100 min.).

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid.

Na cena final, a dimensão do imaginário masculino e seu papel na construção das personagens representadas na trama são revelados. Corte para o interventor debruçado sobre a mesa, com a cabeça apoiada nos braços. Ouve-se uma batida na porta. Ele levanta a cabeça e olha o relógio — somente agora vemos seu rosto. O *close* do relógio na parede, que marca cinco horas, é acompanhado pela constatação em *off* do personagem. Nova tomada do interventor: ele põe os óculos e manda que entrem. O foco se desloca para a porta. Em primeiro plano, a mesa de reuniões e, em frente à porta, Munissa, Nair, Miriam e Renata. Elas se aproximam das cadeiras. A mudança de ângulo permite que sejam enquadrados o interventor na cabeceira da mesa, Munissa ao lado e, também de pé, atrás das cadeiras seguintes, Nair, Miriam e Renata. Munissa faz as apresentações. Ele fala para se sentarem. Munissa diz que poderiam começar, pois a ata já estava pronta. Todos se sentam. Guido encerra as atividades do colégio: “É com enorme satisfação que hoje, junto a essa diretoria, assino, na qualidade de interventor, o fechamento dessa instituição escolar em nome...”. Nesse momento, sua voz é abafada pelos ruídos e falas das meninas em *off*. Enquanto ele fala, a câmera passeia pelas cadeiras, focalizando cada uma das mulheres até parar em Munissa. A música da abertura do filme sobe e a câmera em movimento percorre o caminho contrário ao que percorreria no início do filme, seguindo os passos do interventor em sua chegada ao colégio. Atravessa os corredores que antes haviam sido o palco para o sonho, onde dezenas de mulheres habitavam os pensamentos e desejos masculinos. Segundo Teresa de Lauretis, a representação da mulher como imagem traz em si, usualmente, a perspectiva de espetáculo, de objeto para ser apreciado, de visão de beleza, além da correspondente representação do corpo feminino como locus da sexualidade, de cenário do prazer sexual.<sup>51</sup> Pensar imagens de mulheres não se refere simplesmente à percepção de imagens “negativas” ou “positivas, não apenas próximas a noções do senso comum, como “boa moça” e “garota má”, mas também que trazem como pressuposto uma absorção direta da imagem, que seria “imediatamente legível e significativa em si mesma e a partir de si mesma, independentemente do seu contexto ou das circunstâncias da sua produção, circulação e recepção”.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> LAURETIS, Teresa de. Imaginação. **Cadernos de Pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero** – UFPR. Representações de gênero no cinema, p. 03, nº. 02, dez. de 2003.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

A última cena na sala de reuniões estabelece, na verdade, uma continuidade com a cena inicial. De fato, o tempo dramático do filme é de cinco minutos, duração do sonho, entre a chegada do interventor e o momento em que adormece. As cenas compreendidas entre esses dois momentos não possuem uma linearidade explícita — a narrativa mostra-se, ao contrário, bastante fragmentada.<sup>53</sup> O que vemos, na maior parte, da narrativa são fragmentos do que imagina e pensa aquele homem que sonha, ou ainda as fantasias que ele projeta sobre aquele ambiente e suas protagonistas.

As desventuras de Teresa, a protagonista de **Sonho de valsa**, último filme da trilogia, envolvem, em grande parte, os esforços e as expectativas para alcançar um destino posto como caminho da felicidade para as mulheres: o amor eterno e incondicional, na forma de um príncipe encantado. Em uma narrativa em que realidade e sonhos da personagem não possuem fronteiras nítidas, vemos uma mulher que possui por volta dos trinta anos de idade e busca esse amor nos vários homens de sua vida: no irmão, no pai, nos namorados e maridos.

As seqüências iniciais do filme dão o tom dessas expectativas. Na abertura, uma panorâmica revela um quarto, um casal na cama — com uma legenda no alto da tela à esquerda, onde se lê uma frase extraída do Cântico dos cânticos: “Sustentai-me com flores e confortai-me com maçãs porque estou doente de amor”. O amor constituirá o principal desafio de Teresa. Acompanhamos vários de seus relacionamentos e as expectativas que acalenta, sempre em busca de seu príncipe encantado. Sua redenção vem apenas na seqüência final do filme, quando percebe que precisaria encontrar, antes de tudo, sua própria identidade: “Antes de mais nada, você tem que sair daqui. Mas, para sair daqui, você tem que parar com essa história de amor impossível e de príncipe encantado. Você é uma mulher, e precisa de um homem real, e tem mais, precisa trabalhar”. Ela desce as escadas, a câmera a acompanha, enquadramentos próximos se alternam com *closes* de seu rosto: “Quando você já estiver velha, vai olhar do espelho pra trás e pensar: ‘Eu nem era tão bonita, nem tão inteligente’. Ou então: ‘Eu não sou

---

<sup>53</sup> A **narrativa** é definida por Aumont e outros autores como o texto que se encarrega da história a ser contada. Entretanto, se no romance esse enunciado é formado apenas pela língua, no cinema compreende imagens, palavras, ruídos e música, como já foi mencionado anteriormente. Sua ordem não é simplesmente linear, ou seja, não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Desse modo, também é composta por anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos. No caso do filme em questão, o fato de grande parte de sua narrativa partir de um sonho faz com que ela seja composta por seqüências que não possuem entre si uma ordem pré-estabelecida e se mostram equivalentes a fragmentos da imaginação e do pensamento daquele que sonha. (Cf. AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995, p. 106.)

tão feia, nem tão esquisita’. Por que complicar tanto?”. E conclui: “Os problemas não se resolvem. São abandonados. Os nossos problemas são zonas de perigo, de perigo de morte”.

Ao final da frase, ela abre a porta da casa do pai, vê-se um clarão. A cena é cortada para o exterior — rochedos, arbustos, mato. Vemos, ao longe, Teresa, que caminha entre as pedras, corre pelo mato, atravessa um riacho. Agachando-se próximo à água, ela pega um sapo e colocando-o na boca, afirma: “é fundamental engolir sapos”. Os passos necessários se resumiriam em “um - engolir sapos; dois - colocar os pingos nos iiis; três [suspira] tédio”. E então, “bem vestida, sem imaginação e com tédio, dê nome aos bois”. Todas essas expressões são traduzidas em imagens, nesses últimos minutos que compõem o caminho percorrido por Teresa. “Vai, vai procurar o teu sonho de valsa. Nada te espante, nada. Tudo passa. Mas, cuidado, sem perceber, você acaba caindo no fundo do poço”. Vemos Teresa, então, amarrando pedaços de madeira — sua cruz. Ela se levanta e ergue a enorme cruz, colocando-a sobre as costas. Em planos de conjunto, vemos Teresa percorrendo seus caminhos.

Subitamente, um grito e a câmera girando, um poço, paredes de pedra. De cima, vemos Teresa na água, se levantando. Ela olha para cima, a imagem de um círculo de luz. Nos momentos iniciais, ela grita desesperadamente por socorro. Ao redor dela, circulam os homens que marcaram sua vida. Ela começa tentar escalar as paredes do poço, usando como escada a cruz que carregava. É o momento de avaliação de todas as situações, sensações e sentimentos pelos quais passara ao longo da narrativa.

“Obrigada meu pai, pelo amor que me deu e que eu sempre desejei”.

“Obrigada meu irmão, pelo fraterno aprendizado”.

“Obrigada homens da minha vida, pelo amor que puderam me dar, e que eu sempre achei pouco”.

Teresa se encontra no “fundo do poço”: é o momento de reavaliar suas escolhas, caminhos e expectativas. E é sozinha que ela deverá alcançar a superfície: “Consegui! Pela fé ou pela minha força”. Planos de Teresa ajoelhada diante da imagem de Cristo na cruz se alternam com planos de seu busto, dirigindo-se à câmera:

Teresa - Recuperai, Deus meu, o tempo perdido, dando-me graça no presente e no que há de vir. Pai, sustentai-me com flores e confortai-me com maçãs, porque estou doente de amor. Liberta-me. Fazei, Senhor, com que eu me deixe amar amando.

Ao fim da fala, a música sobe. A câmera, de baixo, foca Teresa próxima à entrada da poço.<sup>54</sup> Em câmera lenta, ela quebra um espelho com a cruz. Uma forte luz corta a cena para a superfície: vemos Teresa emergir, sentar-se na beirada e sorrir: alcançara o seu “sonho de valsa” — não aquele o “final feliz” da heroína romântica com príncipe encantado e cavalo branco, mas aquele que significaria encontrar sua própria identidade e perceber que relacionamentos unem pessoas reais, dotadas de sua individualidade, características e escolhas.

Uma percepção do poder em suas dimensões microscópicas e um olhar “sob” múltiplas experiências femininas se cruzam, portanto, na composição da trilogia e na conformação de uma nova perspectiva em relação ao *fazer político*. No seio de um sistema de valores, crenças, normas e representações da sociedade partilhado em dado momento histórico, a categoria *política* se amplia e suas fronteiras tornam-se assim mais fluidas, na percepção de que as relações de poder ultrapassam o campo do político institucional, mostrando-se intrínsecas às relações sociais.<sup>55</sup> Trazendo à tona questões até então restritas à esfera da individualidade, como a sexualidade, a valorização da subjetividade e da dimensão política das vivências pessoais, tais movimentos vêm ampliar, em suma, o conjunto de culturas políticas até então vigentes.<sup>56</sup>

Nos filmes de Ana Carolina, maridos e esposas, pais e filhos, professores e alunos, homens e mulheres, sexualidade, família, religião, educação, socialização, amor: componentes de relações cotidianas e pessoais postas em questão, descortinadas aos olhos de uma sociedade que começara a vivenciar a “abertura política” no âmbito institucional, mas que guardaria, em suas experiências mais microscópicas, uma intrincada trama de relações de poder.

---

<sup>54</sup> Quando um objeto é filmado de cima, como ocorrera na cena em que Teresa se levanta após cair no fundo do poço, fala-se em um enquadramento em **plongée**; no contrário, ou seja, quando o objeto é filmado de baixo, fala-se em enquadramento em **contra-plongée**, como nesta cena quase no final, quando ela se encontra próxima à superfície. Cada uma das formas de enquadramento implica em uma maneira de conceber o sujeito na cena. No primeiro caso, a visão de Teresa no fundo do poço conota uma situação de opressão em que a personagem se encontra. No segundo caso, ressalta-se uma posição superior, o momento em que ela escapa à condição inferior em que antes estava imersa. (Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003, p. 98-99.)

<sup>55</sup> 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, p. 31.

<sup>56</sup> SOIHET, Rachel. Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário. In: *Ibid.*, p. 329.