

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

HÊNIA SOUZA MARTINS SILVA

**As representações do feminino nas telas do cinema nacional entre 1970 a 1980: uma
análise de *Mar de Rosas* e *Bye Bye Brasil***

UBERLÂNDIA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

HÊNYA SOUZA MARTINS SILVA

**As representações do feminino nas telas do cinema nacional entre 1970 a 1980: uma
análise de *Mar de Rosas* e *Bye Bye Brasil***

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção de título de graduação em licenciatura e bacharelado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida

UBERLÂNDIA

2023

HÊNYA SOUZA MARTINS SILVA

**As representações do feminino nas telas do cinema nacional entre 1970 a 1980: uma
análise de *Mar de Rosas* e *Bye Bye Brasil***

Monografia apresentada ao Instituto de História da
Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para
obtenção de título de graduação em licenciatura e
bacharelado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida

Prof.^a Ms. Carolina Silva de Almeida

Prof.^a Ms. Lorena Alves Gorito

*Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do
que é passível de fazer sentido.*

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

A melhor parte de terminar um ciclo é com certeza o suspiro de alívio no final de cada trabalho que durante todo o período da faculdade foi entregue. Os agradecimentos com toda certeza é parte desse alívio final de entregar a monografia e encerrar, finalmente, essa etapa na minha vida. A faculdade de História foi muito difícil e eu não poderia deixar de começar agradecendo minha mãe pela confiança, pelo apoio incondicional e por acreditar em mim sempre, pelo incentivo ao estudo desde pequena, por cuidar de mim e por me criar e educar até eu ser a pessoa que sou. Mãe, te amo e obrigada por tudo!

Gostaria de agradecer também ao INHIS e a UFU pelos ensinamentos, pela graduação e por ter contribuído em minha formação sobretudo como ser humano. Não sei o que estaria fazendo sem ter tido todo o aprendizado que tive nessa universidade. Com isso, agradeço também aos professores do instituto pelas aulas incríveis proporcionadas, pelos debates, pelas leituras. Agradeço especialmente minha orientadora. Ivete, obrigada por não desistir de mim ou do meu trabalho, você foi muito importante para minha formação e com certeza te admiro muito como mulher e como profissional.

Ao Vini e a Jovanna, meu eterno agradecimento, não sei o que eu seria sem vocês. Vocês fizeram toda a diferença em todos os anos de amizade, obrigada por todo o apoio e companheirismo sempre. Aos meus amigos da faculdade, não teria chegado aqui se não fosse por vocês, Taynara, Marcones, Karla, Muniz, Vitória, espero que isso chegue em vocês algum dia. Obrigada pelas risadas, choros, festas, viagens, companheirismo e conversas profundas. Obrigada também ao Leo, que no meio do caos, se tornou minha dose de serotonina diária e uma pessoa muito especial na minha vida, agradeço ao amor compartilhado todos os dias, as cervejinhas, as conversas e ranguinhos deliciosos de sempre.

Por último, mas não menos importante, agradeço a Deus por ter me dado uma oportunidade de ser quem eu sou e sempre estar comigo. Agradeço também a mim mesma. Pelo esforço, dedicação e vontade de terminar esse ciclo em meio a tantas dificuldades pelo meio do caminho. Mas como diria Mario Quintana: “eles passarão eu passarinho”.

RESUMO

O cinema é um objeto de reprodução de imagens que surgiu como uma invenção da modernidade e que tomou lugares inimagináveis. O objetivo desta pesquisa é fazer um parâmetro entre o audiovisual e a história, contextualizando o começo desse grande meio de comunicação e produção no âmbito da História Cultural, juntamente com o seu papel como correspondente das representações geradas por meio do cinema como um agente histórico. A pesquisa tem como objetivo também analisar como os filmes *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues e *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, criaram representações femininas no que se refere aos seus corpos e às relações de gênero e poder. A problematização será crucial para entender as questões que envolvem a construção visual das representações sobre as mulheres, problematizando o olhar masculino e fazendo uma análise comparada entre ambos os filmes. Utilizando os estudos de gênero para descobrir a série de simbolismos que envolvem a mulher, escolhendo o cinema, como objeto de estudo, busca-se traçar a imagem da figura feminina e suas representações por meio do contexto cinematográfico, fazendo uma ponderação sobre a subjetividade, a identidade e os processos de identificação da mulher, compreender e interpretar as representações das personagens femininas nos longas-metragens.

Palavras-chave: Cinema; Representação, História Cultural; Mulher; Olhar.

ABSTRACT

Cinema is an object of reproduction of images that emerged as an invention of modernity and took on unimaginable places. The objective of this research is to make a parameter between the audiovisual and history, contextualizing the beginning of this great means of communication and production within the scope of Cultural History, together with its role as a correspondent of the representations generated through cinema as a historical agent. The research also aims to analyze how the films *Bye Bye Brasil*, by Carlos Diegues and *Mar de Rosas*, by Ana Carolina, created female representations with regard to their bodies and gender and power relations. The problematization will be crucial to understand the issues that involve the visual construction of representations about women, problematizing the male gaze and making a comparative analysis between both films. Using gender studies to discover the series of symbolisms that involve women, choosing cinema as an object of study, this study seeks to trace the image of the female figure and its representations through the cinematographic context, making a reflection on subjectivity, the identity and identification processes of women, understand and interpret the representations of female characters in feature films.

Keywords: Cinema; Representation, Cultural History; Women; Gaze

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Felicidade e Betinha.....	37
Figura 2 - Posto de Gasolina.....	37
Figura 3 - Felicidade	Figura 4 - Terra do caminhão..... 38
Figura 5 - Betinha e o caminhão	Figura 6 - Felicidade presa..... 38
Figura 7- Barde e Felicidade	Figura 8 - Felicidade na banheira 41
Figura 9 - Poster Bye Bye Brasil.....	44
Figura 10 - Salomé se apresentando	44
Figura 11 - Salomé e Lorde Cigano.....	45
Figura 12 - Corpo de Salomé.....	45
Figura 13 - diálogo entre Salomé e Ciço	49
Figura 14 - Dasdô ouvindo a conversa	49
Figura 15 - Dasdô	Figura 16 – Salomé..... 50

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: O cinema e a narrativa histórica	12
1.1 O cinema como representação social na História	12
1.2 Aspectos do Cinema Nacional – um breve contexto até os anos 1980.	17
1.3 O processo de produção cinematográfica feminina no Brasil: o cinema das mulheres.	24
Capítulo 2 - A Mulher e o cinema no Brasil	27
2.1 As representações do feminino no cinema nas décadas de 1970 e 1980	28
2.2 O olhar de Ana Carolina em “<i>Mar de Rosas</i>” como cineasta: o feminino nas telas	32
2.3 <i>Bye Bye Brasil</i> (1979) de Carlos Diegues: uma análise comparada	42
2.4 Liberdade, as escolhas e o desenvolvimento das personagens em <i>Bye Bye Brasil</i>.	48
Considerações Finais	51
Referências Bibliográficas	54

Introdução

O corpo feminino foi historicamente criado e definido como completamente diferente do masculino, sendo que, desde a Idade Média nota-se uma produção de práticas para entender o corpo da mulher, sua alteridade e especificidades, onde a ideia de mulheres perfeita era aquela que servia e temia os homens e além disso, acentuava-se a necessidade de submeter o corpo da mulher à penitência (LEITE, 1999). Além disso, foi motivo também de uma construção de discursos voltados para estabelecer papéis nos espaços políticos e de gênero pela diferença sexual, onde a definição do sexo passou a ser determinante.

Utilizando os estudos de gênero para descobrir a série de simbolismos que envolvem a mulher, escolhendo o cinema, especificamente os filmes *Bye, Bye Brasil*¹, do diretor Carlos Diegues e *Mar de Rosas*², da diretora Ana Carolina, como objetos de estudo, busca-se aqui traçar a imagem da figura feminina e suas representações por meio do contexto cinematográfico, fazendo uma ponderação sobre a subjetividade, a identidade e os processos de identificação da mulher.

A partir disso, o primeiro capítulo deste trabalho irá trazer reflexões sobre o cinema e suas representações como agente histórico social e a importância de se estudar o cinema e os filmes como fonte histórica como objeto de estudo para se entender a cultura audiovisual e complementar a historiografia do passado para compreender o presente por meio de outras narrativas.

Será observado a importância do estudo do cinema por meio da História Cultural, por ser um grande meio de comunicação, que mostra a perspectiva de pesquisa interdisciplinar se enquadrando nas representações sociais. O capítulo conta também com os aspectos do cinema nacional até os anos 1980. Será visto as grandes mudanças ocorridas no meio cinematográfico entre pensamentos, história e cultura e como as pornochanchadas, o Cinema Novo e o cinema independente trouxeram mudanças para o audiovisual.

No segundo capítulo será discutido as representações do feminino nas telas cinematográficas e como essas representações simbolizam uma apreensão da realidade interferindo no modo de exposição opinião e apresentação para as mulheres brasileiras. Será

¹ BRASIL, *Bye, Bye*. Direção de Carlos Diegues. São Paulo Brasil, 1979. Embrafilme S.A. (100 minutos).

² MAR de Rosas. Direção de Ana Carolina. Rio de Janeiro 1977. Embrafilme S.A. (99 min.).

discutido como se deu a história das mulheres juntamente com as relações de gênero no âmbito social e a representação do cinema como algo cultural.

A escolha dos filmes como objetos de estudo condiz com a sua importância para o cinema brasileiro, pois foram obras que não seguiram um caminho hollywoodiano³ mostrando a veracidade de um Brasil pobre e periférico, no qual é mostrado uma representação e produção da vida dos personagens condizentes com a realidade do grupo social representado nos filmes.

É necessário discutir que existiram dificuldades ao realizar este trabalho. A primeira dificuldade encontrada foi a carência de estudos referente as representações da mulher no cinema nacional. Em *Bye Bye Brasil*, por exemplo não foi encontrado pesquisas relacionadas a imagem da mulher na obra e nem um banco de imagens que poderiam auxiliar na construção dessa pesquisa. É importante dizer que as imagens coletadas para dar continuidade ao trabalho foram todas feitas com prints do próprio filme, pois a divulgação do mesmo não olha para a questão da discussão que remete a imagem da mulher em uma obra cinematográfica.

Ademais, será analisado, por meio das personagens, em *Mar de Rosas: Felicidade e Betinha* e em *Bye Bye Brasil: Salomé e Dasdô*, os comportamentos que essas mulheres têm em seu contexto e a partir do olhar de ambos os diretores. Será observado os desdobramentos das personagens nos filmes e como foi desenvolvido as questões do ser mulher e suas representações dentro dos filmes. Com isso, será possível obter respostas de como o cinema criou representações femininas referentes aos seus corpos e das relações de gênero e poder.

³ O modelo Hollywoodiano de fazer cinema é o foco na comercialização. Onde é exposto a noção padronizada da vida norte americana, um cinema baseado em códigos formais geradores de uma sutil alienação, que perpassa entre inúmeras pessoas. Um exemplo desse modelo, é camuflar da realidade, onde o filme pode ser baseado na divisão entre bons e maus e na ilustração de heróis e super-heróis. O sentido de não seguir um caminho Hollywoodiano é desnaturalizar o olhar, no sentido de “desamericanizar”, e de questionar a naturalidade com que eram difundidas e recebidas as imagens produzidas por Hollywood.

Capítulo 1: O cinema e a narrativa histórica

1.1 O cinema como representação social na História

A importância de contextualizar uma obra cinematográfica e seus aspectos formais para a compreensão da crítica cinematográfica, da recepção de filmes em geral e das complexidades que entram na produção de filmes se encontra em muitos estudos advindos de uma narrativa complexa e significativa da historiografia.

No entanto, esse estudo tem implicações no debate sobre a relação entre história e ficção, ou a coleção de pensamentos sobre a definição de história. Robert Rosenstone (ROSENSTONE, 2010) investiga mídias sociais e “filmes históricos”, onde define como os filmes retratam o passado. O objetivo do autor é abordar esses filmes através de obras historiográficas que, em sua perspectiva, o ponto inicial é que um “filme histórico”, como “um livro histórico”, não pode ser considerado logo de cara algo para se estudar o passado. Pois, assim como o conhecimento histórico definitivamente possui investigação, regras e especificidades, a mídia visual também possui critérios e circunstâncias de produção histórica, assim, cabe ao historiador investigar e reconhecer a legitimidade, influencia e diferença das representações produzidas pelo âmbito cinematográfico.

Apesar de ser de naturezas diferentes, uma obra literária e um livro histórico têm as mesmas limitações:

O mundo representado na tela do cinema não é um mundo real, mas, de qualquer forma, também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos que aturamos durante os anos de escola e universidade, [...] mas não nos esqueçamos de que são apenas palavras em uma página, palavras que foram parar lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras de nossa própria autoria e aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado”. (ROSENSTONE, 2010).

De outra maneira, a filmografia se enquadra nessa categoria. Estes são produtos que, segundo Rosenstone, estão bem próximos um do outro, vez que se referem a fatos reais ou não, momentos e movimentos do passado e, ao mesmo tempo, eles compartilham o real e o fictício (ROSENSTONE;2010). O autor indaga a possibilidade de compreender um filme como uma reflexão histórica comparável à da historiografia onde, muitas vezes, um filme aplica suas próprias estratégias narrativas ao campo da ficção, em outras palavras, um trabalho fictício busca alcançar um senso de realidade para que possa haver um debate sobre o campo

verídico historiográfico em que o cinema entra como uma forma alternativa de estudo do passado.

De fato, o cinema é um meio poderoso em uma sociedade onde a cultura audiovisual reina suprema, enquanto as pessoas se reúnem nos cinemas, alugam filmes em locadoras e assistem filmes na televisão. A intensa interação com filmes históricos contribui não apenas para a formação de gostos estéticos em grande parte da população, mas também para a formação da consciência histórica das pessoas.

O trabalho com filmes deve ser realizado de maneira baseada em critérios. Um filme não deve ser analisado como se fosse um livro escrito por um historiador. Trata-se de outra mídia, com outros recursos narrativos, com outras formas de expressão, com outras formas de argumentação, enfim, trata-se de um outro idioma. No entanto, Rosenstone afirma que essa prática não foi seguida por historiadores, apesar de muitos deles analisarem e criticarem filmes como se tivessem a obrigação, ou mesmo a possibilidade, de serem classificados como obras históricas.

Uma análise linguística não deve se limitar aos fatos, pois deve levar em consideração a linguagem e suas possibilidades e restrições. Rosenstone afirma que os historiadores não devem exigir que os cineastas sigam os fatos históricos, uma vez que os próprios historiadores são incapazes de retratar com precisão o que "realmente" ocorreu.

Rosenstone não nega que o objetivo dos filmes dramáticos seja entreter o público, mas o autor procura atribuir valor ao que essas obras comunicam sobre o passado, como elas o comunicam, como fazem sentido e que imagens do passado transmitem. Por ser apropriado às sensibilidades contemporâneas e ter um forte senso de realidade, o cinema é um aspecto importante da cultura histórica de hoje. É um fator formativo em nossa consciência histórica e, como tal, deve ser aceito como um meio de escrever história. Por causa de seus recursos dramáticos, os filmes históricos moldam como a sociedade percebe o passado e, portanto, não podem ser ignorados.

As obras cinematográficas são cruciais na formação do "entendimento histórico" da sociedade, pois ajudam a sociedade a entender o passado e a atribuir significado a ele no presente. Os filmes históricos contribuem para o discurso histórico, para a história, mesmo que sejam um tipo único de história ou uma história distinta da história escrita tradicional.

Em *Meta-History – a imaginação histórica do século XIX*, Hayden White (WHITE, 1995) já havia dialogado sobre a história e ficção em que ambos não são campos diametralmente opostos:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou da “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador (WHITE, 1995).

Se a História se desenrolar em todos os lugares possíveis, podendo ser escrita em vários lugares e formatos, não apenas em ambientes acadêmicos. Assim, o filme pode ser um catalisador para a mudança na narrativa histórica, os filmes históricos não substituem os livros escritos, por isso a importância de se verificar a veracidade dos fatos. A cultura audiovisual e literária deve coexistir. Enquanto os filmes foram feitos, mudando ou complementando a maneira como vemos o passado, sempre haverá historiografia investigativa que busca compreender o presente e o passado por meio de outras narrativas.

O cinema é declarado como um objeto de reprodução de imagens e fotografias em movimento que surgiu no final do século XIX como uma invenção da modernidade e que, ao longo do tempo, foi se aperfeiçoando e tomando lugares inimagináveis. Para fazer um parâmetro entre o audiovisual e a história, é preciso contextualizar o começo desse grande meio de comunicação e produção no âmbito da História Cultural.

De acordo com Sandra Pesavento, desde o início, o cinema despertou em seu público um grande interesse pela forma como representa a realidade através das telas em contribuição de outros dispositivos tecnológicos. (PESAVENTO, 1995). Nesse cenário da História cultural, é importante frisar a história voltada para a sensibilidade que surgiu em meados de 1930 juntamente com as escritas de Lucien Febvre sobre o ‘novo tipo de história’ da escola dos Annales. Essa perspectiva não via somente a história-problema das atividades humanas, mas uma pesquisa interdisciplinar que se conectava com a psicologia, sociologia, literatura e outras divergências individuais, se enquadrando assim, na história da sensibilidade (BURKE, 1991, p.39).

Segundo o autor Marc Ferro, o cinema se enquadra nessa visão por volta de 1970, quando passa a fazer parte do fazer histórico da História Nova, onde a historiografia passou por diversas modificações, sobretudo nas noções de “práticas” e “representações”, problematizando a “objetividade” total, pois considera que a posição social do historiador tem influência na sua análise (AUTRAN, 2007.)

Pode-se dizer que as diversas correntes no âmbito da História Cultural dialogam com âmbitos interdisciplinares específicos que envolvem as relações da História com outros campos

de saber, como por exemplo, a antropologia, a linguística, literatura e a ciência política. Diante disso, o audiovisual é sempre mais do que apenas uma coleção de fatos ou enredos, reunindo em si drama, interpretação e uma construção do passado ou do presente em imagens e sons, podendo assim acrescentar uma importante qualidade vivencial ao discurso histórico. Assim,

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém. Inicialmente como agente da história. Cronologicamente, ele apareceu de início como um instrumento do progresso científico[...] Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrina e glorificam (FERRO, 1992, p. 13).

Com as transformações ocorridas no século XX, a História Cultural ganhou destaque e, a partir disso, pode-se verificar que o cinema, relacionado com a história, é um meio que se descreve de várias maneiras e que permite veicular diferentes contextos e relações sociais onde propõe para os indivíduos percepções diferentes de si e do próximo. Os filmes, para Marc Ferro, podem construir uma contra-história se forem vistos pelos historiadores como documentos importantes e se considerados como fonte de informação histórica.

Ferro mantém o fato histórico como referência principal para a análise fílmica e coloca o historiador como administrador por excelência dos critérios de adequação histórica dessa análise. Daí que o artigo propõe que não se trata de buscar no filme algo que falta à história, e, sim, de entender o próprio processo de produção de sentido e como ele desvenda projetos ideológicos (COSTA, 2005, p. 243)

Segundo Roger Chartier, a história cultural tem como objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída e pensada. “Às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real” (CHARTIER, 1990, p.16), por isso, não existem práticas ou estruturas que não sejam produzidas pelas representações, as quais os indivíduos e grupos dão sentido ao mundo em que vivem.

Para Chartier, a História Cultural também funciona sobre o âmbito social, dando ênfase às estratégias simbólicas que determinam posições e relações, construindo para cada classe, grupo ou meio um ser percebido e constitutivo de identidade. Contudo, pode-se dizer que as diversas correntes identificáveis no âmbito da História Cultural relacionam-se a diálogos interdisciplinares mais específicos, envolvendo as relações da História com outros campos de estudo, como a antropologia e a micro história. (CHARTIER, 1990, p.17). Pode-se afirmar que a História Cultural, no final do século XX, passou a decifrar a realidade do passado por meio

das suas representações. O historiador passou a se dedicar ao estudo das diferentes relações sociais, dos mitos, dos valores, das crenças, etc. (PESAVENTO, 2003, p.75)

Em contrapartida, Anatol Rosenfield, traz uma perspectiva que mostra que a produção em massa dos filmes tinha um interesse grande no lucro e que isso perdura até os dias de hoje, indicando que o cinema é um produto do capitalismo que não teria passado do estágio de instrumento e curiosidade, se sua invenção não tivesse se deparado com o desenvolvimento do proletariado para ser seu público. (ROSENFELD, 2002, p.63). Para o autor, a invenção ganhou notoriedade e, alguns anos depois, graças aos avanços tecnológicos, a invenção tornou-se uma arte. Apesar de ser uma indústria do entretenimento, o cinema tem dimensão e linguagem próprias, além de tendências cinematográficas.

Nesse parâmetro, Walter Benjamin cita técnicas de reprodução artísticas de grande importância no meio cultural e que foram criadas paralelo ao cinema, um exemplo disso é a fotografia, que permite que as obras sejam reproduzidas mais rapidamente. Dito isso, Benjamin mostra a perda da “aura” de uma dada produção, pois a reprodução de um objeto anterior tira a essência de uma peça única e uma vez que adquire uma conotação coletiva, perde o valor e sua autenticidade. Para ele, “o que faz com que algo seja autêntico é tudo aquilo que contém originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (BENJAMIN, 2000, p. 225).

É nesse contexto que ele observa o surgimento do cinema como ferramenta de reprodução tecnológica, que ganhará uma audiência cada vez maior e uma popularidade entre as massas. A partir dos anos setenta, o campo cinematográfico começa a ser visto como um documento e como fonte histórica e estabelece uma análise de sua narrativa, contexto, público e também a realidade que o representa. Assim, pode ser considerado hoje como uma fonte original e inesgotável do trabalho historiográfico.

A relação entre o Cinema e História, para além do seu papel como representação, tecnologia e expressão, se difunde também no fato que o cinema corresponde a um evento que interfere nos atos da vida social de um indivíduo, se tornando assim, um “agente histórico” importante desde seu surgimento. Assim, como define Marcos Napolitano, o cinema na história vai se tornar uma fonte de investigação historiográfica, abordando uma parte de um discurso histórico e como uma fonte de estudo do passado que auxilia na pesquisa da história oral ou no estudo sobre antropologia (NAPOLITANO, 2010, p. 240).

A partir da análise baseada no cinema ser um importante “agente histórico”, podendo influenciar um indivíduo por meio do que se é passado nas telas, é importante discutir sobre as

representações que o mesmo pode trazer a uma sociedade através da indústria cultural. De acordo com Serge Moscovici, as representações possuem duas funções: a que convencionaliza os objetos, pessoas ou acontecimentos por um sistema condicionado por representações ou culturas, e a função das representações prescritivas, que é uma combinação de estrutura que já é pensada anteriormente por um veículo e posteriormente rerepresentada. (MOSCOVICI, 2007, p.34). Portanto,

As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social. Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças (PESAVENTO, 2005, p. 41).

Ademais, vale ressaltar que a fonte cinematográfica é uma documentação essencial para o estudo da História Cultural. De acordo com José D'Assunção Barros, essa fonte revela imaginários, visões de mundo, comportamentos, mentalidades e inúmeros outros aspectos que fazem parte de uma sociedade historicamente localizada (BARROS, 2012, p.68). Por isso, é importante também verificar a subjetividade dessa fonte histórica como objeto de estudo relacionada com a representação que ela traz pra uma determinada sociedade.

1.2 Aspectos do Cinema Nacional – um breve contexto até os anos 1980.

O cinema nacional começa a se estabelecer após as mudanças ocorridas em 1964 onde, os cineastas se viram em uma realidade na qual era valorizado questões como o patriarcado e valores familiares, juntamente com a censura dos meios de comunicação. A partir disso, o Cinema Novo surge como um debate na indústria cinematográfica brasileira: foi um movimento e um projeto político que concebeu uma construção de representações e imagens que antes não foram conhecidas pelo público. Considerou e priorizou o aspecto nacionalista do cinema pelas condições em que se exibia e distribuía a comunicação e conquista do coletivo, inovando e levando concepções da política de esquerda, levando a identidade nacional e a criação de um cinema anti-hollywoodiano.

Para contextualizar, o Cinema Novo estabelece uma indústria cinematográfica no Brasil, onde favorece debates dentro o aspecto mercadológico: financiando as condições de exibição e distribuição dos filmes para obter um diálogo por meio da conquista do público em geral por meio da constituição de uma memória nacional indenitária. A partir disso, podemos associar o cinema nacional como algo que representa um determinado público pelas vestimentas, hábitos,

idioma e modos de pensar, determinando assim, um reconhecimento e identificação do público no que é visto nos filmes.

No entanto, o Cinema Novo na prática, conquistou um sucesso maior fora do país, sendo que no Brasil foi aprovado somente por quem fazia parte do projeto, enquanto o social não se adaptou a linguagem nacionalista do movimento. O pensamento e a cultura americana, principalmente no cinema, vieram para ocupar um espaço no imaginário coletivo da sociedade brasileira. O público que consumia a produção cinematográfica, identifica a cultura hollywoodiana como superior, pois vinha de uma sociedade “mais culta” assim, os produtos nacionais não eram consumidos pela população brasileira, fazendo com que a construção do imaginário nacional fosse feita a partir de uma realidade totalmente diferente da realidade brasileira por exemplo (ALTAMANN, 2004, p.06).

Randal Johnson e Robert Stam, os dois principais historiadores do cinema brasileiro de língua inglesa, dividem o Cinema Novo em três fases, a primeira decorrendo “de 1960 a 1964, data do primeiro golpe de Estado: de 1964 a 1968, data do segundo golpe –dentro–do–golpe e de 1968 a 1972” (JOHNSON; STAM, 1982).

A primeira fase foi caracterizada pela oposição ao cinema comercial em todas as suas formas, onde o cinema era concebido como político, e contra o neocolonialismo. Normalmente, os filmes da primeira fase lidavam com a representação da realidade no Brasil da época. Um dos cineastas pioneiros do Cinema Novo foi Glauber Rocha, no qual seu primeiro longa-metragem foi *Barravento*, uma história de uma comunidade pesqueira baiana (principalmente afro-brasileira), que realiza “uma síntese dialética entre alienação religiosa e progresso e entre métodos de pesca do passado e do presente” (JOHNSON; STAM, 1982, p. 34).

Em sua estranha combinação de elementos realistas, incluindo filmagens no local e o emprego de atores não profissionais, com montagens einsteinianas e movimentos de câmera delirantes, *Barravento* antecipa o segundo longa de Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (literalmente, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas com o título em inglês “*Black God, White Devil*” (1964), e marca a originalidade do trabalho dele. *Black God, White Devil* se passa no sertão, a lendária, inóspita eseca região do nordeste do Brasil, onde a chuva geralmente só vem na forma de enchentes.

Outros filmes-chave da primeira fase são o antimilitarista dialético de Ruy Guerra, *Os Fuzis* de 1964, que desmistifica o misticismo e onde os personagens de um jovem soldado, Mário e um caminhoneiro, Gaúcho, são politizados ao longo do filme, *Ganga Zumba* (1963),

de Carlos Diegues, sobre a revolta dos escravos, e *Vidas Secas* (1963), uma exposição definitiva predominantemente realista da luta de uma família para viver no sertão.

Em meados da década de 1960, a democracia foi cada vez mais minada no Brasil pela ditadura militar autoritária, e o investimento de capital estrangeiro, especialmente norte-americano, foi incentivado. Nas palavras de Johnson e Stam,

Muitos cineastas, não surpreendentemente, vasculharam as ruínas fumegantes do populismo democrático. Se os filmes da primeira fase foram otimistas, os da segunda fase são gritos angustiados de perplexidade; são análises do fracasso — do populismo, do desenvolvimentismo e dos intelectuais de esquerda (JOHNSON, STAM., 1982, p.35).

No entanto, a esquerda permaneceu forte, e muitos filmes intensificaram a luta política da esquerda, enquanto a cidade recuperava seu destaque como cenário. Entre os principais filmes estão *São Paulo SA* (1965), de Luiz Sérgio Person, *A Grande Cidade e Terra em Transe* de Rocha, 1967. *Terra em Transe* narra os envolvimento políticos de um poeta, Paulo Martins, no fictício país sul-americano Eldorado. Pode ser entendido como uma alegoria do passado recente do Brasil em particular e da política latino-americana em geral.

Durante a década de 1960, na esteira do declínio das oportunidades de exibição de seus filmes, os praticantes do Cinema Novo fundaram sua própria distribuidora, a Difilm, juntamente com o produtor comercial Luiz Carlos Barreto. Também tentaram fazer filmes mais comerciais e, com *Macunaíma* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, 1969), o movimento alcançou seu primeiro duplo sucesso real: de bilheteria e de crítica. Baseado em uma importante “rapsódia modernista”/romance brasileira de mesmo título escrita por Mário de Andrade (sem parentesco) em 1926, *Macunaíma*, o filme é também a obra-chave da terceira e última fase “canibal-tropicalista” do Cinema Novo.

Em contrapartida, existiam gêneros e manifestações culturais de grande impacto na história cinematográfica brasileira, onde centenas de filmes levaram milhões de expectadores as salas de cinema: as *pornochanchadas*, surgindo em meados de 1940, foi filmes de baixo orçamento que difundia filmes pornográficos com grande sucesso comercial, na mesma época do regime militar brasileiro, que, para lembrar, simpatizava com ideais de família, moral e bons costumes.

Esse estilo foi popularizado pela produtora Atlântida Cinematográfica, fundada em 18 de setembro de 1941, no Rio de Janeiro, por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle. Oscarito, Grande Otelo e Anselmo Duarte foram os principais atores da Atlântida. Os filmes que merecem menção especial incluem *Moleque Tio* (1941), *Tristezas Não Pagam Dívidas* (1944) e *Carnaval no fogo* (1945).

Os filmes da Atlântida Cinematográfica atingiram seu auge nas décadas de 1940 e 1950 e produziram grandes audiências ao continuarem suas chanchadas. Entre os atores que se associaram fortemente à Atlântida e já haviam aparecido em filmes da Cinédia estão Oscarito, um comediante que ocasionalmente desempenha o papel principal e lembra um pouco Harpo Marx, e Grande Otelo, que normalmente desempenham um papel coadjuvante e frequentemente atua como ator de Oscarito.

Nas décadas de 1950 e 1960, foi possível identificar que empresas internacionais como: Columbia, Paramount, Warner, Paris Filmes etc., estavam inseridas no âmbito cinematográfico do gênero das pornochanchadas (STERNHEIM, 2005). Após isso, empresas brasileiras de maneira independente vieram contribuir na instalação e produção do gênero. É importante salientar que as pornochanchadas foram marcadas por divergências internas por causa do seu trajeto, roteiros e seu enredo. Esses problemas perpassavam para além do mercado que exibia e difundia os filmes, mas também pelas barreiras que eram impostas pelo regime na época, como por exemplo a censura.

A partir disso, de acordo com o pesquisador Nuno César Abreu (2005), em 1970 o gênero cinematográfico passa por algumas fases decisivas para o cinema nacional. A primeira fase foi o estilo de filmagem técnico do gênero, sendo um estilo pouco formal marcado pela troca de favores dos produtores da época. A segunda fase se destaca em filmes produzidos formalmente, que mais tarde se consolida em reputações artísticas e financeiras, quando a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), inova na estrutura produtiva nacional, mudando permanentemente a história do cinema brasileiro, promovendo a distribuição dos filmes brasileiros em festivais e difundindo questões culturais e artísticas.

Por fim, a última fase que é marcada pela queda do número de produções colocando um fim na criação de roteiros para as pornochanchadas. Após a queda de número de produções cinematográficas e a crise econômica, foi mais difícil para a Embrafilme promover a produção cinematográfica e, para piorar, os proprietários da indústria, aconselhados por distribuidores estrangeiros, travaram uma batalha legal contra a Lei de Obrigatoriedade, e muitos cinemas simplesmente pararam de exibir filmes brasileiros. O fim da ditadura e o início de uma crise econômica causaram um declínio significativo no cinema nacional. Como resultado, os produtores não tinham recursos para produzir seus filmes, e os telespectadores, por sua vez, não tinham meios de assisti-lo (CAMPOS, 2005).

Além das crises de financiamento, distribuição e exibição, a chegada do videocassete e a proliferação de locadoras marcaram essa década no país, e o cinema nacional sofreu um

declínio em comparação com seu boom na década de 1970. Nesse quadro, a atenção específica à curta-metragem, que foi amplificada por lei e agora tem acesso garantido ao mercado exibidor, como foi planejado antes do longa-metragem estrangeira. De acordo com Renato de Campos, a partir disso, houve uma crise de representatividade na qual o cinema nacional não se via produzindo filmes relevantes que dialogavam com a sociedade, assim se tornando um cenário de perda de influência e competitividade (CAMPOS, 2005).

Durante a década de 1960, na esteira do declínio das oportunidades de exibição de seus filmes, os praticantes do Cinema Novo fundaram sua própria distribuidora, a Difilm, juntamente com o produtor comercial Luiz Carlos Barreto. Também tentaram fazer filmes mais comerciais e, com *Macunaíma* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, 1969), o movimento alcançou seu primeiro duplo sucesso real: de bilheteria e de crítica. Baseado em uma importante “rapsódia modernista”/romance brasileira de mesmo título escrita por Mário de Andrade (sem parentesco) em 1926, *Macunaíma*, o filme é também a obra-chave da terceira e última fase “canibal-tropicalista” do Cinema Novo.

Apesar de questões estruturais, a indústria cinematográfica brasileira produziu filmes de alta qualidade que ganharam prêmios internacionais. Nesse ponto, três grandes filmes foram lançados simultaneamente e tiveram um impacto significativo: *Pixote*, dirigido por Hector Babenco, *Eles Não Usam Black Tie*, dirigido por Leon Hirszman, e *O Homem que Virou Suco*, dirigido por João Batista de Andrade. Além disso, filmes importantes dessa fase incluem *Como era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, que foi um os cineastas pioneiros no Cinema Novo Brasileiro que abordava temas contemporâneos, diferentes classes sociais e relações humanas diversas.

Devido ao clima desse período, alguns jovens diretores começaram com um movimento underground no âmbito cinematográfico. Filmes com baixo orçamento, marcados pela estética do lixo com um prol anti-cinema vieram a conhecimento do público. Filmes em sua maioria relacionados a terceira fase do Cinema Novo, propunham um contra cinema agressivo apenas com seus títulos. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *Bangue Bangue* foram títulos famosos representados nessa fase.

Na época, esses filmes em sua maioria eram considerados anti-intelectuais e eram intensamente detestados pelos cineastas críticos do Cinema Novo, mas que tinham algo em comum. Segundo o pesquisador e professor João Luiz Vieira (2000), a produção dos filmes rotulados como “marginais” e “udigrudi”, tinham um aspecto de humor corrosivo, anárquico e

parodiava a crítica social feita pelos filmes advindos do Cinema Novo. Mas o que seria, então, a estética do lixo apontada pelo pesquisador?

A estética do lixo é mais um entre diversos projetos que, de forma geral, reavaliam, pelo caminho da inversão de sentido, aquilo que no discurso colonialista era considerado como negativo. Tais projetos estéticos compartilham, "como numa luta de jiu-jitsu, o desejo de transformar a fraqueza estratégica numa força tática (VIEIRA, 2000, p. 170).

Essa estética se tornou conhecida por ser localizada na área central da cidade de São Paulo e ser tornar um foco da indústria cinematográfica, referência do cinema independente brasileiro, onde ocorriam produções cinematográficas de forma livre de incentivos governamentais. A partir disso, com a produção feita a partir de um baixo orçamento, foi aberta uma oportunidade de fonte de renda para pessoas marginalizadas, onde pequenos empresários e investidores viriam a contribuir nesse modelo de fazer cinema.

Em 1969, outra agência estatal, a Embrafilme, foi formada, inicialmente para promover filmes brasileiros no exterior, para promover a propaganda nacionalista e em 1975 já havia absorvido todas as funções do INC e estava impondo uma cota de tela, além de subsidiar a produção local. De acordo com Gatti (2007),

Os anos Embrafilme passam a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, que ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica (GATTI, 2007, p.88).

Ironicamente, sob um dos regimes mais repressivos da história brasileira, quando os empresários mais ricos tiveram rédea solta, o Estado se envolveu na produção, distribuição e exibição de filmes a tal ponto que a década de 1970, durante a gestão de Ricardo Albin na Embrafilme, se tornou a época de maior sucesso na história do cinema do país, comercialmente, pelo menos.

Com isso, a preocupação na indústria cinematográfica não foi na qualidade ou ideologia dos filmes, mas sim no aspecto comercial deles. Portanto, os financiamentos surgiram para dar um fim, ou pelo menos acalmar as opiniões duras que a empresa vinha sofrendo, tornando a Embrafilme agente da política cinematográfica nacional financiando inúmeras produções na época.

Em 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) que foi o órgão gestor do cinema brasileiro, mas que como consequência da participação da Embrafilme na política direta, enfraqueceu e acabou se tornando um órgão que cuidava de questões burocráticas

envolvendo a indústria cinematográfica.

No final dos anos 60 ao início dos anos 80, a produção anual de filmes brasileiros subiu consideravelmente, o maior número de longas-metragens já produzidos no Brasil por causa da intensa e direta ação do Estado e o regime militar com os princípios de centralização e institucionalização cultural nacional (GATTI, 2007, p.88). Porém, a censura vinha agindo sobre os filmes desde a ascensão do Cinema Novo com a inserção do teor ideológico e crítico, e acabou agindo também com profissionais que já não faziam mais parte desse tipo de produção, consistido em alterações de cenas, cortes e até mesmo no elenco escalado para um filme, por exemplo.

Infelizmente, essas estatísticas não refletem de forma alguma a qualidade. Embora realizadores como Glauber Rocha, Rui Guerra e Carlos Diegues, efetivamente forçados ao exílio durante os anos mais repressivos de 1971-72, tenham regressado ao seu país de origem durante os anos do boom, e embora tenham sido feitos alguns filmes de grande qualidade, o novo gênero, pornochanchadas dominava cada vez mais a indústria cinematográfica, que mesmo com o baixo orçamento para produção conseguia ter uma produção continua alcançando um público maior.

Ademais, de acordo com Rafael Silveira e Francione Carvalho (2015), a crise da Embrafilme começa a partir dos anos 1970, onde foi feita uma análise do sucesso e adesão do público pelo cinema nacional e que a censura não poderia mais fazer parte das produções, pois poderia causar impactos irreversíveis no âmbito cinematográfico. A partir disso, Roberto Farias, diretor geral da Embrafilme em 1974, muda a forma de gestão da empresa a colocando apenas como produtora, sem mais apelo para política de financiamento. Assim, o INC se torna extinto e a Embrafilme amplia com suas funções na produção de filmes nacionais. Segundo os autores:

No final dos anos 1980, a Embrafilme se depara com um cenário de crise econômica e a volta da democracia, vendo-se obrigada a diminuir a quantidade de produções, pois existia a necessidade de que seus filmes tivessem mais qualidade para competir novamente no mercado [...] Com o fim efetivo do regime militar no Brasil, após as eleições diretas em 1989, o presidente eleito, Fernando Collor de Mello, no ano de 1990, sob uma visão liberal de um estado mínimo, compreende a Embrafilme como uma instituição onerosa e a extingue, bem como a todos os outros órgãos ligados ao cinema (SILVEIRA, CARVALHO. 2015, p.84).

Assim, o cinema nacional volta a produzir pelos âmbitos do amadorismo e com um fator insignificante de produções se comparados ao auge dos anos 1970. Para finalizar este tópico, foi possível analisar que a Embrafilme se manteve em características que foram fundamentais para corresponder o peso político alcançado em suas “entidades

representativas”, segundo o pesquisador Antônio Carlos Amâncio da Silva (SILVA, 1989 p. 154). A partir do momento em que o Estado favorece um cinema chamado de “popular”, ele se restringe a questões de conteúdo e de mercado que ligam a criação de um fator estatal da indústria cinematográfica e a vontade do estado de forjar a identidade brasileira em aspectos econômicos e ideológicos e seu público consumidor.

1.3 O processo de produção cinematográfica feminina no Brasil: o cinema das mulheres.

Para iniciar esse tópico, antes se faz necessário contextualizar as mudanças e continuidades no papel da mulher e sua representação no âmbito cinematográfico brasileiro. De acordo com Joan Scott (1992), o surgimento da história das mulheres como campo de estudo tem relação com as campanhas feministas enquanto movimento social que buscou trazer reflexões sobre as relações entre os sexos na sociedade questionando quais são os papéis sociais femininos e masculinos ao longo do tempo e como isso refletiu nas condições de vida para as mulheres.

A questão aqui é problematizar o olhar masculino, onde a mulher era definida como objeto, principalmente nas representações cinematográficas, e indagar a inserção e os espaços destinados à mulher no mercado de trabalho, no acesso à educação, sua participação na política e nos âmbitos socioeconômicos. No livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, Ann Kaplan cita Laura Mulvey:

Se o olhar masculino, ao definir e dominar a mulher como objeto erótico, consegue reprimir as relações da mulher na sua posição de Mãe – deixando um espaço não “colonizado” pelo homem, através do qual esperamos que a mulher comece a criar um discurso, uma expressão, um lugar para si mesma como sujeito. (KAPLAN. 1995, p.16).

De acordo com Joan Scott (1992), as ações dos homens foram consideradas como uma norma e as ações das mulheres consideradas subestimadas. Com os estudos aprofundados na história da mulher como sujeito principal, foi possível fazer uma reflexão e reconhecer os espaços sociais e acadêmicos em que as mesmas estavam inseridas, com o objetivo do surgimento de um olhar diferente sob uma sociedade, por exemplo. Desse modo, se tratando da esfera cinematográfica, o olhar feminino nas telas não vai negar que a mulher tenha uma história própria e vai questionar o papel superficial e submetido pela visão masculina.

Em *História das Mulheres*, Joan Scott analisa o discurso da identidade coletiva que ganhou força no movimento das mulheres da década de 70. De acordo com Scott, esse discurso levava em conta as diferenças sociais e os interesses veiculados a um ponto em comum: a

sexualidade, onde as se tornaria uma experiência feminina compartilhada, assim,

O aumento de consciência acarretou a descoberta da “verdadeira” identidade das mulheres, a queda das viseiras, a obtenção de autonomia, de individualidade e, por isso, de emancipação. O movimento das mulheres pressupôs a existência das mulheres como uma categoria social separada, cujos membros necessitam apenas ser mobilizados (SCOTT. 1992, p. 85).

Com isso, Scott analisa o quanto o antagonismo homem/mulher foi central na história e na política, tornando possível um empenho maior na visibilidade histórica a história das mulheres, a identidade e a representação das mesmas, dando também uma atenção à diversidade, à classe, à raça e à cultura, o que produziu variação sobre o tema em local, identidade e experiências.

Como foi visto, o cinema tem um papel fundamental na transmissão de uma comunicação que reflete em uma sociedade e que pode ser um transformador social. O cinema reproduziu representações do patriarcado, relações familiares, sexualidade, comportamento, influenciou mudanças e movimentos ocorridos durante fatos históricos.

Para contextualizar, a presença das mulheres na direção de filmes brasileiros foi acontecer em meados de 1960, e antes disso, elas se faziam presentes como assistentes, roteiristas e como atrizes. As diretoras eram raras. Na América Latina, por exemplo, os primeiros filmes de cineastas mulheres são da década de 1910 e só depois dos festivais independentes de teatro, cineclubes e centros culturais, em 1960, o cinema traz a identidade e o movimentos de mulheres.

Se tratando do Brasil, na década de 1960 começam a surgir os primeiros documentários dirigidos por mulheres. Como foi dito antes neste capítulo, a sociedade brasileira vivia a ditadura civil-militar, e com o Golpe de Estado a censura viria a impor dificuldades para a criação e performance do cinema nacional. Enquanto nos anos 60 as mulheres se mantiveram distantes do panorama cinematográfico como cineastas, nos anos 70 já começaram a colocar em evidências questões como autoritarismo patriarcal, corpo, sexualidade em suas produções. A partir disso, foi possível identificar o desenvolvimento das representações de gênero e as mudanças advindas do processo de direção feminina no âmbito do cinema nacional.

As cineastas brasileiras se depararam com uma grande valorização dos princípios familiares e patriarcais provenientes das mudanças políticas deixadas como herança da ditadura militar. Em contrapartida, durante os anos 1970, inúmeras diretoras brasileiras produziram obras notáveis para confrontar a idealização de uma sociedade que prezava os “bons costumes”, dando prioridade a subjetividade de gênero, os papéis das mulheres, sexualidade, igualdade profissional etc., mostrando a complexidade dos indivíduos.

Dando finalidade a este capítulo, pode se levar em conta algumas das grandes obras importantes desse período: *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman, *Feminino Plural* (1976), de Vera de Figueiredo e *Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina, sendo o último um dos filmes que iremos tratar ao longo deste trabalho.

Em *Os homens que eu tive*, Tereza Trautman retrata uma narrativa de amor livre, individualidade e liberdade da personagem principal. Pitty (Darlene Glória), se coloca como uma pessoa que quer levar sua vida de uma maneira que consiga desfrutar de sua liberdade e sexualidade. O filme de Trautman, foi bem recebido em algumas cidades importantes para o mercado cinematográfico: Rio de Janeiro e Belo Horizonte, mas em seguida, após três semanas em cartaz, foi censurado pela “qualidade duvidosa” do filme. De acordo com, Alberto da Silva (2012),

O filme de Trautman chamou a atenção, pois ele colocava em cena uma personagem feminina em pé de igualdade que é inaceitável pelo poder falocêntrico da ditadura civil-militar dos anos 1970. Principalmente em um período onde triunfavam as produções eróticas das pornochanchadas [...]. Nesse contexto, o filme se opõe a uma lógica tradicional cinematográfica baseada no modelo binário patriarcal da mãe/esposa e da prostituta, modelo posto em causa através da imagem midiática[...] (SILVA. 2012, p.18 - 20).

Em *Feminino Plural*, Vera de Figueiredo dialoga com a trajetória de vida da personagem Vitória, mostrando sua infância até a vida adulta. Expõe para os telespectadores como era a educação sexista, problemas relacionados ao casamento, jornada de trabalho, trabalho doméstico e as dificuldades de ser mulher naquele período. Já em *Mar de Rosas*, Ana Carolina mostra em suas personagens principais, um complexo de mãe e filha e a proximidade juntamente com a relação contraditória dentre os problemas do matrimônio e os problemas na criação de uma filha.

Por fim, uma pergunta importante a se fazer é por que é tão importante a discussão de um cinema feito por mulheres? A história das mulheres vem para abranger e compreender não só as relações de gênero, mas também o papel da mulher na sociedade para além do olhar masculino e muitas outras implicações que envolvem raça, classe etc. Será ainda destacado nos próximos capítulos essa importância colocando os objetos de pesquisa em inserção a relação e sociedade de seu tempo, as representações e os diálogos em torno das mulheres presentes e como ambos olhares, de cineastas homens e mulheres, expõe seu ponto de vista em decorrência de suas obras referente as representações das mulher no cinema.

Capítulo 2 - A Mulher e o cinema no Brasil

Fazer um estudo sobre as representações das mulheres no meio cinematográfico nos reflete a necessidade de investigar afundo a respeito das identidades que essas representações estão criando e a condição da influência tanto em uma sociedade quanto para mulheres profissionais nesse meio e as que assistem. A historiografia sobre os estudos de gênero dispõe de aspectos fundamentais para se estudar a condição da mulher como sujeito de sua própria história.

No início da década de 1970 e 1980, juntamente com as abordagens e estudos feministas, o âmbito cinematográfico começa a ter intervenções das mulheres nas narrativas e na direção, apesar disso, segundo as pesquisadoras Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), os filmes nacionais colocavam as mulheres para interpretar personagens em papéis secundários se relacionado com o protagonismo masculino na época.

De acordo com, as mulheres são retratadas nos filmes como brancas, casadas e que geralmente seguiam o padrão de beleza imposto na época. É importante frisar que geralmente mulheres não tinham uma narrativa em que o arco de seu personagem seria principal, mas sim que tinham breve interações com personagens masculinos e não se envolviam diretamente na trama. Outro ponto importante, além da representação da mulher recatada, ingênua e alegre, é a mulher sedutora, erotizada e sensuais. Segundo Paiva,

Nos diálogos, é comum as personagens masculinas tecerem considerações a respeito da conduta das mulheres, discorrendo até filosoficamente sobre o significado de “ser mulher”, enquanto o inverso não acontece. As mulheres nunca falam dos homens, expondo alguma consideração sobre esses últimos apenas em casos isolados, em momentos em que a relação amorosa está sendo questionada. No entanto, as mulheres falam de si mesmas e parecem aceitar passivamente sua condição de mulher e suas limitações (PAIVA, 2014, p.155)

Após os anos 1970, onde o feminismo começa a ganhar força no Brasil, mulheres começam a sair dos papéis em narrativas e vão trabalhar atrás das câmeras em produção de narrativas audiovisuais. No presente capítulo será analisado a importância da posição de uma mulher cineasta e a ótica que transfere por meio das representações dos papéis femininos em uma narrativa filmica, evidenciando a construção de um novo olhar cinematográfico, pensando sobre as relações de gênero e a perspectiva dos profissionais.

A partir disso, foi escolhido duas fontes a serem analisadas: *Mar de Rosas* e *Bye Bye Brasil*, ambos filmes da década de 1970 e 1980. No presente capítulo será investigado como se deu a narrativa onde dois importantes personagens perpassam a história do filme com os

mesmos objetivos: liberdade. Em *Mar de Rosas*, Ana Carolina coloca Felicidade (Norma Bengell) e Betinha (Cristina Pereira) para dialogarem entre si e com outros personagens masculinos e expõe finalmente o feminino nas telas por meio de sua ótica.

Será discutido também as representações das mulheres na ótica do olhar masculino, por meio de duas personagens distintas no mesmo filme: Salomé (Betty Faria) e Dasdô (Zaira Zambelli) em *Bye Bye Brasil*, dirigido por Carlos Diegues. Neste capítulo será mostrado a personalidade, comportamentos a partir do questionamento de costumes familiares como por exemplo, casamento, público e privado, costumes etc. Como Carlos Diegues, coloca os personagens femininos nas telas e as representam por meio das opiniões, pensamentos e vontades das mesmas.

2.1 As representações do feminino no cinema nas décadas de 1970 e 1980

Como ponto de partida para se discutir como se deu as representações da mulher no cinema, se faz necessário voltar à essência da representação. Como aponta Serge Moscovici, as representações se dispõem de construções simbólicas e mentais que constroem uma apreensão da realidade e que interferem no ato de emitir uma opinião, na necessidade de responder ao meio e na exposição de valores (MOSCOVICI, 1992). Dito isso, o cinema brasileiro nas décadas de 70 e 80, dialoga com o movimento feminista alterando a representação das mulheres brasileiras nas obras cinematográficas, a partir do momento em que o cinema e a cultura como prática social vai delinear a história da rede de relações pessoais por meio das representações.

A história das mulheres juntamente com as relações de gênero, está interligada as transformações ocorridas no âmbito social, quando se é analisado grupos, percepções e aspectos dos processos sociais e suas especificidades. A partir disso, é possível analisar o conhecimento histórico as formas de resistência, vivências, os papéis e a condição de sujeitos e objetos da história. De acordo com Michelle Perrot, as mudanças no âmbito da historiografia acompanhado da ascensão do feminismo desde a década de 1960 e 1970 trazem as experiências da história de sujeitos subalternizados, atribuindo assim, de acordo com Scott, uma dimensão política quando se pensa na presença das mulheres no processo histórico (PERROT, 2001, p.8).

Vale ressaltar que a representação do cinema é algo cultural e se colocando a representação da mulher é possível observar que retratado nas películas as mulheres apareciam como coadjuvantes em relação aos personagens masculinos da obra. Muitas vezes retratadas

como mocinhas, prostitutas, amantes, esposas dedicadas e que não emitiam uma opinião forte por causa de sua feminilidade.

Segundo a pesquisadora Rosalia Duarte (2002), as mulheres foram representadas constantemente como alguém que não seria capaz de expressar e tomar decisões. Nos filmes onde, principalmente, as mulheres correm perigo elas estão sempre dependentes de um ponto final vindo de um complemento masculino, significando assim, a proteção e segurança que se era esperado. Duarte expõe que,

A mulher é, quase sempre, coadjuvante. De um modo geral, o protagonismo feminino em narrativas filmicas é fortemente marcado por definições misóginas do papel que cabe às mulheres na sociedade: casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente. Mulheres livres, fortes e independentes são frequentemente apresentadas como masculinizadas, assexuais, insensíveis e traiçoeiras (DUARTE. 2002, p.54).

Entretanto, a partir da década de 1980, o modo como o cinema tratava questões culturais em relação a representação das mulheres nas telas, se tornou uma preocupação dos estudos feministas. Ann Kaplan, mostra que a imagem da mulher é construída a partir do olhar masculinizado, onde o feminino existe “para ser olhado”, contudo, os corpos, o posicionamento diante da câmera e o lugar que as mulheres ocupam na narrativa é orientado pela objetificação predominante nas telas de cinema (KAPLANN, 1995).

Com o crescimento da tecnologia em relação a fotografia, televisão e o cinema por exemplo, a disseminação dos modelos construídos e representados nos meios de comunicação se tornaram pertinentes na visão do público que os consumia. Os papéis das mulheres e dos homens foram sendo construídos de acordo com aquilo que a sociedade esperava da representação advinda dos personagens/profissionais em um dado momento. Assim, a subalternidade da mulher em relação aos atos masculinos foi e é uma discussão atual, visto que existem inúmeras pesquisas que trazem uma discussão referente ao assunto.

A partir dos estudos feministas, foi possível apontar as causas e origens da opressão em que as mulheres se viam sujeitadas. Uma das principais vertentes do feminismo socialista afirma que a base dessa opressão estaria na estrutura de classes, uma vez que a sociedade baseada em classes, predominava e endossava a desigualdade de gênero. Com isso, a submissão não seria algo natural ou biológico advindo apenas na diferença entre os sexos, mas sim uma construção social. Portanto, os estudos feministas questiona o porquê dessa construção ao passo que indaga as representações femininas, que se difundia nas ideias no cenário social do país, sendo porta voz em uma sociedade que se modernizava.

Quando falamos sobre visibilidade da representação da mulher se tratando das diferentes linguagens de presença e ausência, a que predomina é a reproduzida de modo geral como o olhar masculino. Essa visão está presente em muitas obras produzidas desde o início do cinema no Brasil. A representação da mulher quando está de acordo com parâmetros estabelecidos pela sociedade, como por exemplo, família e bons costumes, é amplamente divulgada por estar nos moldes tradicionais, já a representação que difere desse quesito ou está em outra ótica que não a posicionada no lugar de subalterna, não tem a mesma visibilidade.

Como dito anteriormente, os estudos feministas tem um olhar diferente em relação ao lugar da mulher nessa construção social. Segundo Rosana Kamita (2017), a perspectiva feminista questiona os valores designados à figura da mulher. O cinema, como grande influenciador da construção de uma identidade para com os indivíduos, não atribui de maneira sutil as marcas ideológicas que constroem as representações. Kamita ainda explica que,

A teoria feminista do cinema tem proposto um novo olhar a esse espaço obscurecido pela construção social de homens e mulheres. Essa perspectiva feminista visa a questionar os valores atribuídos à figura feminina, além de reagir ao poder centralizador masculino. Manifestações culturais em geral, e o cinema em particular, inscrevem de maneira nem sempre sutil as marcas ideológicas da construção da identidade dos indivíduos (KAMITA, 2017, p.1394).

Outro ponto importante é a análise da representação das mulheres negras nas produções cinematográficas. Historicamente, a vivência do racismo, do sexismo e da desigualdade social fazem parte do cotidiano das mulheres negras. No que se diz respeito às representações dessas mulheres dentre os meios de comunicação, é visto que existe a permanência de uma estrutura que se mantém enraizada principalmente nos meios de comunicação. De acordo com Stuart Hall (1997), os “estereótipos” ajudam as pessoas a darem significados ao social a partir de uma simplificação exagerada do mesmo (HALL, 1997, p. 258). Então, é possível, com o estereótipo, impor uma imagem e um lugar que alcança a subalternidade e hipersexualização das atrizes e profissionais negras em relação às mulheres brancas.

No livro *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*, Ceiza Ferreira e Edileusa Souza apontam que quando se faz uma análise dos discursos dominantes sobre o processo de subjetificação das mulheres negras em conjunto com os discursos sobre raça no Brasil, é possível investigar os estereótipos com base na compreensão das representações que neutralizam as desigualdades de gênero e raça, mantendo, assim, um padrão de branquitude feminina na mídia: beleza, idealização e feminilidade. Segundo as autoras:

É por meio dos regimes de (in)visibilidade que as mulheres negras experienciam assimetrias de gênero e raça, estreitamente relacionadas com os silêncios e as ausências no imaginário nacional e suas relações de pertencimento e formas específicas de confrontação e subversão no contexto social e na produção simbólica. Exemplos disso são as estratégias de luta por visibilidade empreendidas por cineastas negras, que, em suas narrativas, demonstram uma responsabilidade histórica de combate a todo e qualquer tipo de violência, preconceito e discriminação, oferecendo, assim, formas de visibilidade e (re)existência que emergem do cinema realizado por cineastas negras, como sinônimo do conceito de “cinema negro no feminino” [...] (FERREIRA; SOUZA, 2018)⁴

Os debates sobre a representação racial e étnica no cinema nacional, são muitas vezes paralisados quando se é encontrado as representações que esbarram na questão da posição em que os homens e mulheres negras tem em uma obra cinematográfica. Essa posição frequentemente tem o poder de denunciar e mostrar a dimensão política das práticas de representação dos grupos dominantes, por conta da discriminação e preconceitos que os profissionais negros foram submetidos em seus trabalhos como atrizes/atores. Segundo Edileuza Souza, o cinema e a televisão foi um dos recursos utilizados para gerar a exclusão de pessoas negras e mestiças no cinema, pois a desvantagem em relação a todos os aspectos da indústria de entretenimento é gigante, pondo em prática a marginalização potencializada através dos estereótipos raciais (SOUZA, 2013, p. 66).

Como salienta Marcia Candido e João Júnior (2019), a crítica exposta pelo movimento feminista vem associada ao conceito de mostrar a mulher com funções apenas relacionadas à vida familiar, construindo conceitos característicos do olhar masculino, onde o mesmo, aparece em papéis de prestígio. Citando Hall, os autores deixam claro que os estereótipos “envolvem posições assimétricas, nas quais situam-se o enunciador e o enunciado, em sociedades com desigualdades agudas a reprodução desses esquemas representativos tende a ser mais presente (HALL, 1997)” (CANDIDO; JÚNIOR, 2019, p. 3). Os autores apontam:

Os estereótipos não podem ser reduzidos à mera irrealdade: as experiências cotidianas das pessoas influenciam na formação de estereótipos, do mesmo modo que estes afetam as percepções e identidades. Além disso, a conexão dos estereótipos com as relações de poder não é restrita à dicotomia dominados/dominadores: as pessoas em posições de desvantagem podem mobilizar estereótipos como instrumentos de luta política e resistência, e há quem identifique nos personagens estereotipados a possibilidade de subversão dos papeis negativos. (CANDIDO; JÚNIOR, 2019, p. 3)

A estereotipação nas telas cinematográficas de pessoas negras vem de um lugar para além de discussões raciais, mas também discussões de gênero. Quando se pensa em termos que

⁴ Referência versão digital.

ilustram muito bem os estereótipos sob mulheres negras, podemos pensar principalmente no termo “mulata”, que no cinema, mostra a imagem de uma mulher hipersexualizada, prostitutas, selvagens etc. (CANDIDO; JÚNIOR, 2019, p. 6).

Portanto, é importante identificar como e com qual frequência acontece a distribuição dos estereótipos nas telas cinematográficas, onde, comprovam os preconceitos que, historicamente, a sociedade brasileira vem revalidando, para que, assim, tenha uma análise a fim de promover críticas e debates individuais e coletivos sobre as práticas de representação direcionadas a questões raciais e de gênero aqui identificadas.

O objetivo principal da teoria feminista no que se refere ao cinema é de, segundo Kamita, desconstruir os fundamentos que se baseiam apenas a história dos homens e a história da submissão das mulheres, estabelecer um estudo e um olhar perante a presença da mulher no cinema, suas subjetividades, opiniões e comportamentos. Que mostra uma expressão feminina de resistência, de expressão e de construção de novas percepções sendo elas críticas, políticas e sociais. É preciso “oferecer uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica” (KAMITA, 2017, p. 1394) que altera as bases de sustentação do cinema historicamente.

Por fim, ao decorrer deste capítulo, será analisado, dentre as fontes cinematográficas selecionadas, as caracterizações das personagens femininas das obras e os desdobramentos dos comportamentos, falas e atitudes perante a visão dos diretores: Ana Carolina, no filme *Mar de Rosas* (1997) e Cacá Diegues, no filme *Bye Bye Brasil* (1980).

2.2 O olhar de Ana Carolina em “*Mar de Rosas*” como cineasta: o feminino nas telas

Como já foi exposto no capítulo anterior a este, as representações têm a característica de ocupar um lugar muito importante na sociedade. Contudo, as representações no cinema vêm com aspectos tanto políticos quanto sociais, onde as imagens atingem o dia a dia, levando o telespectador a afirmar o conteúdo que se é levado pela criação cinematográfica. Com isso, podemos observar a importância em estudar a história das mulheres e minorias e em como são representadas no cinema.

A escolha de “*Mar de Rosas*” e “*Bye Bye Brasil*” foi feita a partir das suas diferenças no que se refere a representação das personagens femininas em ambos os filmes, o primeiro por ser dirigido por uma mulher mostrando representações, de certa forma, menos estereotipada.

Ao investigar ambos os filmes, será analisado como se dá a figura feminina no contexto histórico em que está inserida na obra cinematográfica.

No início dos anos 1970, muitas cineastas tinham como objetivo construir suas obras baseadas em estudos e ideais feministas, buscando a diferença em produções aclamadas e dirigidas por homens. De acordo com Rosana Kamita, busca por uma nova linguagem e a construção da mulher repleta de significados e diversidade era intensa, pois era importante que as novas obras viessem com um viés diferentes das narrativas já existentes no cinema.

Ou seja, uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal “oficial”, observando-se a interseccionalidade referente à raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores de identidade da mulher, os quais fazem com que, cada vez que apareça a palavra mulher, ainda que esteja no singular, seja representativa de um amplo sentido plural (KAMITA, 2017, p. 1395).

Nesse contexto, o cinema acaba se tornando uma importante área para se discutir sobre gênero. Como já foi visto, mulheres no âmbito cinematográfico são retratadas em segundo plano pelo olhar masculino. São levadas à submissão e a reprimidas devido ao poder de ponto de vista como referência feminina tomada como parâmetro. Ann Kaplan (1995), defende que é necessário que cineastas tomem uma postura mais transgressora e que pensem para além das limitações estabelecidas pelo cinema.

É a partir disso que obras de cineastas mulheres começam a surgir em um eixo alternativo que exploram diferentes possibilidades e fora dos moldes tradicionais mostrando como a presença da mulher não mais vai levar ao telespectador o sentimento de identificação com o protagonista masculino, por mais que estas obras sejam difíceis de serem consumidas ou de terem um público alvo devido a linguagem cinematográfica de um cinema tradicional e clássico.

Segundo a pesquisadora Marcella Araújo, quando se trabalha com obras que tem um contexto repleto de mudanças historiográficas, como esse em que está sendo trabalhado na pesquisa, é necessário fazer uma contextualização sobre os sujeitos históricos, identificando o século, idade, etnia, classe e principalmente experiências e vivências. Portanto, é preciso também indagar se a perpetuação de estereótipos está realmente interligada aquele diretor/diretora, à narrativa e aos filmes que os reproduzem. Então,

Indicar a forma como cada pessoa irá interpretar ou produzir determinado filme somente com base no seu sexo, é limitar a nossa existência ao nascimento, como se pelo fato de se nascer mulher, inevitavelmente, todas as mulheres sofrerão as mesmas opressões. Ademais, devemos evitar trabalhar com

binarismos tais como homem/mulher, pois existem diferentes identidades de gênero e o gênero não é uma consequência do sexo (ARAÚJO, 2015, p.28).

Ademais, dentre as representações construídas no cinema, a erotização do corpo é muito fácil de ser encontrada nas longa-metragens. Quando se trata do personagem feminino, a sexualização da mulher é de fácil acesso por ser muito explorada pelos cineastas, voltando novamente a ideia de representações que reafirma uma identidade cultural de uma sociedade, propagada pela industrial cultural.

Se em um filme que retrata, por exemplo, a vida de uma mulher subalterna ao marido, que cuida dos filhos e da casa e que está sempre disposta a ouvir e nunca opinar em contraste com a imagem da mulher erotizada onde o papel é satisfazer o homem, ambas vão ser vistas pelo viés relacionado ao molde da construção de um social, por meio da representação do tradicional que acompanha a mulher desde os primeiros registros da sociedade.

Durante muito tempo a mulher se identificava com o papel de atriz no meio cinematográfico. Nesse sentido, é importante observar que após estudos e análises do papel da mulher, no objeto de estudo dessa pesquisa, as mulheres foram reivindicando espaços que antes eram improváveis. O fato da mulher se tornar diretora, por exemplo, nos mostra a transgressão do que tinha sido tradicional, e assume um lugar que pode também influenciar as representações.

Contudo, apesar do cinema ter chegado no Brasil em 1898, depois de muito tempo o cinema nacional teve sua primeira cineasta mulher, significando que um longo período de tempo o cinema teve o protagonismo masculino nos meios da produção cinematográfica e que ainda sim, a produção feminina é muito menor que a produção masculina até os dias atuais (FARIA, 2013, p.37).

Nesse contexto, para iniciar o objetivo principal deste tópico, é necessário contextualizar a trama de “*Mar de Rosas*”, obra de Ana Carolina que questiona a submissão feminina onde as personagens questionam o papel delas como mulher e suas responsabilidades. A narrativa da obra conta a história de Felicidade (Norma Bengell), que é a protagonista, e de sua filha Betinha (Cristina Pereira). A trama do início do filme é o casamento que se torna o centro da discussão ente Felicidade e Sérgio (Hugo Carvana), onde há brigas envolvendo seu casamento e onde a filha Betinha, está inserida.

Discussões calorosas e desabafos da personagem de Norma Bengell são travadas enquanto estão no carro para uma viagem entre São Paulo e Rio de Janeiro. Mais tarde, no

quarto de um hotel, Felicidade, com uma lâmina de barbear, fere seu marido cortando o pescoço pensando te-lo assassinado. Novamente, Betinha é uma testemunha do que acontece. Durante a fuga de ambas, elas percebem que estão sendo seguidas por um homem que se revela como empregado de Sérgio, Orlando Barde (Otávio Augusto).

Orlando oferece ajuda para leva-las até São Paulo, então Felicidade e Betinha seguem viagem no carro de Barde. Durante a viagem, houve a necessidade de parar em uma cidade no meio do caminho, e enquanto Orlando telefonava, Felicidade encontra uma arma no porta-luvas. Após isso, ela tenta fugir com sua filha, mas acaba sendo atropelada e então socorrida por uma mulher que estava por perto. Niobi (Myriam Muniz), esposa de Dirceu (Ary Fontoura) acolhem os três em sua casa até começar grandes discussões entre os cinco personagens sobre as realidades das relações que foram estabelecidas entre si.

Durante conversa, Felicidade e Betinha fogem da casa conseguindo despistar Orlando. Novamente uma perseguição é travada quando Barde percebe que mãe e filha escaparam outra vez. Ao longo da trama, Felicidade foge para a estação de trem e acaba descobrindo que seu marido ainda está vivo. O filme acaba dentro do trem em movimento, onde Betinha rompe com a trama ao empurrar a mãe e Orlando para fora do trem.

A narrativa do filme conta com poucos personagens, bastante trabalhados em representações cotidianas e sociais ao longo das cenas e dos diálogos evidenciados na trama. A complexidade da composição dos personagens femininos, representados por Felicidade, Betinha e Niobi é intrigante no que se refere a postura que exercem dentro da trama. Ana Carolina consegue mostrar em *Mar de Rosas* a personalidade das três mulheres e como são as relações entre o individual e o social, como por exemplo no matrimônio, o casamento entre Felicidade e Sérgio e o casamento entre Niobi e Dirceu, as relações diferentes com os seus maridos. E Betinha, que ainda muito nova está envolvida nas relações de poder entre o pai e a mãe e como se dá o comportamento dela diante disso.

Ana Carolina dirigiu filmes com temáticas importantes sobre a vida familiar, condição feminina no privado e social e denúncias e indagações por meio de seus personagens, mostrando o desenvolvimento psicológico dos personagens e a abordagem dos temas como relações de poder e a condição da mulher na sociedade. *Mar de Rosas*, faz parte da trilogia de filmes que tem continuação: *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), todos na mesma temática, a mulher em três fases: infância, adolescência e maturidade.

Mar de Rosas, o filme abordado nesta pesquisa, mostra o lado sarcástico de uma família e suas vivências cotidianas que não eram nada fáceis. Felicidade, como dito antes, no início do filme coloca em prática suas insatisfações com o casamento e a vida que levava no matrimônio. Sempre mantendo uma imagem e um comportamento perfeito nos modelos tradicionais da feminilidade, mas que rompe o silêncio ainda no início da trama. Ana Carolina expõe temáticas importantes se relacionados com os movimentos feministas da época em que lançado o filme.

Como dito antes, os personagens femininos nas telas cinematográficas tinham um objetivo único e certo: ser uma boa esposa, uma boa mulher e seguir os mandamentos tradicionais sempre a sombra dos personagens masculinos e quando retratadas fora dessa realidade, eram hipersexualizadas em seus corpos e novamente, submetida a opinião masculina. Com as personagens em *Mar de Rosas*, Ana traz à tona mulheres com opiniões formadas e em busca de uma liberdade de expressão e opinião, logo no começo do filme podemos observar pela atitude de Felicidade no diálogo:

Felicidade (00:05:00)

Nunca é lugar nem hora quando eu quero falar, quando eu preciso, quando eu peço “pra” falar da nossa vida, Sergio. É por isso que eu reclamo. Reclamo não, apenas me reservo o direito a uma constatação de fato. A gente fez essa viagem “pra” que? Você escuta o que eu falo? Sérgio você me prometeu escutar dessa vez!

Felicidade (00:05:49)

Olha eu queria que você me ajudasse a encontrar um jeito de continuar nosso casamento. A porcaria do nosso casamento. Olha, eu queria encontrar em você um meio de continuar minha vida.

Felicidade então, deixa claro que em toda sua vida sempre manteve uma imagem e o comportamento de esposa perfeita. Porém, em alguns momentos, diante do desejo de se libertar e de se expressar expondo seus sentimentos e emoções, Felicidade apesar de querer salvar seu casamento, acaba concordando com uma separação se necessário, indo contra aquilo que era representado: o casamento perfeito. A partir disso, a cineasta traz em discussão a infelicidade no matrimônio juntamente com motivos de uma separação e que a mulher pode ter opinião e demonstrar seus desejos frente a um assunto que não fora discutido antes.

Mar de Rosas, um filme que expõe as relações de poder existentes entre o matrimônio e a maternidade, mostra que Felicidade é uma mulher que vem buscando sua liberdade ao passo que tenta encarar o modelo tradicional do papel que a mulher precisa representar para ser feliz. Uma situação discrepante entre personagens é a Betinha, filha de Felicidade, que desde o começo da trama demonstra um carinho pelo seu pai e atitudes estranhas em detrimento à mãe.

Essa questão pode ser explicada quando Felicidade começa a demonstrar um ciúme da relação entre Betinha e Sérgio e culpando sua filha pelo desastre que é seu casamento. A diretora traz à tona novamente as relações de poder agora estabelecidas entre mãe e filha. Felicidade observa que sua filha tem uma preferência maior em relação ao seu pai em relação ao carinho que a mesma demonstra, que nas cenas posteriores da fuga, é mostrado que Betinha não tem a mesma relação com a sua mãe.

Figura 1 - Felicidade e Betinha



Fonte: Filme *Mar de Rosas*⁵

Figura 2 - Posto de Gasolina



Fonte: Filme *Mar de Rosas*⁶

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023

Figura 3 - Felicidade



Fonte: Filme *Mar de Rosas*⁷

Figura 4 - Terra do caminhão



Fonte: Filme *Mar de Rosas*⁸

Figura 5 - Betinha e o caminhão



Fonte: Filme *Mar de Rosas*⁹

Figura 6 - Felicidade presa



Fonte: Filme *Mar de Rosas*¹⁰

Betinha sendo uma criança que presenciou desde o início as discussões parentais, sua mãe machucando seu pai durante a viagem e a fuga para longe do ocorrido começa a ter algumas atitudes que faz com que o telespectador revise as opiniões estabelecidas desde o início da trama. Como mostrado nas figuras 1, 2, 3, 4 5 e 6), Betinha tem o pedido de retornar para ver como estava seu pai negado pela mãe, fazendo com que Betinha tenha atitudes agressivas contra Felicidade, a primeira delas sendo um furo com um alfinete enquanto sua mãe dirigia, em seguida ela joga gasolina e ascende um fosforo fazendo com que sua mãe se queime no posto,

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023.

mais adiante Betinha tranca sua mãe em um quarto e pede um caminhoneiro para despejar areia no ambiente que sua mãe estava, quase matando Felicidade soterrada.

Nesta cena em questão, Ana Carolina traz Betinha como a personagem feminina que representa e percebe a incoerência que é colocada ao título do filme. Percebe as contradições na postura de sua mãe, que com sua autoridade ainda se mantém a sombra do cônjuge e com as posturas extremas, se vê numa forma de romper com as relações de poder estabelecidas: as aparências, cobranças, perseguições. É possível observar que Betinha tem a certeza das contradições de Felicidade a partir do seguinte diálogo:

Betinha (00:29:06)

Mãe, do que você gosta mais? De mandar ou de obedecer?

Felicidade (00:29:08)

Eu gosto de mandar!

Betinha (00:29:10)

Mentira. É mentira!

Outro ponto interessante a ser analisado, é que percebemos que Felicidade tem como perspectiva se livrar de um matrimônio que não traz felicidade a sua vida, e que se percebe na tentativa de busca da liberdade, rompendo com as amarras da feminilidade que lhe foi transmitida ao longo de sua jornada. Agindo diferente de Niobi, a personagem que também é casada, com Dirceu, e que afirma que é feliz em seu relacionamento, mas que em contrapartida é explícito no filme as inúmeras discussões entre eles.

Niobi impede Dirceu de dar sua opinião em conversas, o trata com grosseria e o zomba por ser poeta, fazendo com que brigas corriqueiras sejam o cotidiano do casal e que tendo essas atitudes, ela tem o espaço para “desabafar” dos problemas matrimoniais na mesma premissa de Felicidade. A atitude de Niobi como esposa que tem uma postura mais rígida em relação ao Dirceu, demonstra uma forma de subversão a uma dominação e ao modelo de “mulher passiva” que segundo Roger Chartier, “a incorporação da linguagem da dominação se encontra reempregada para marcar uma resistência” (CHARTIER, 1995, p. 42).

Portanto, em *Mar de Rosas*, Ana Carolina expõe indagações entre os ideais de mulher perfeita na década de 60 e 70, que de acordo com as pesquisadoras Elice Munerato e Maria Helena Oliveira era “assegurar o bom funcionamento da engrenagem doméstica [...] cozinhar, zelar pelos filhos e sua educação” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p.88), e mostra personagens femininos de uma outra ótica, onde Felicidade não tem nada desse estereótipo

feminino, sendo uma mulher infeliz, nervosa, cansada, angustiada e não vaidosa, além de transpassar isso para sua filha Betinha. Nos planos para o futuro e a vontade de mudar de vida, a busca pela liberdade de Felicidade e o anseio de Betinha de romper com as autoridades presentes em sua vida.

Felicidade (01:04:41)

Eu não aguento mais viver assim. Eu quero viver de algum outro jeito. Olha, até morrer vale, só que sem hora marcada. Vou me amar sempre, procurando uma forma de me sentir 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. Sobretudo, sem tempo. Eu queria sofrer menos. Eu queria sofrer por menos amor. Ai meu Deus, quanta servidão, quanto constrangimento.

Segundo a pesquisadora em representação das mulheres no cinema Brasileiro, Carla Paiva, aponta que as mulheres da década de 1970 e 1980, inseridas a uma onda feminista que questiona as representações nas telas, são mulheres que fazem parte de grandes mudanças no que se refere a relações amorosas, familiares e maternas. As mulheres começam a se questionar e confrontar os ideais tradicionais e começam a perceber os impactos sobre a vida dos que estão envolvidos (PAIVA, 2014, p.153). Felicidade, então, tem esse anseio de se sentir livre e viver sem restrições do que fora ultrapassado.

Um ponto muito específico da trama é quando Felicidade se declara para Orlando, mas pensando em Sérgio. Ela se entrega para esse homem, que no filme trabalha para seu marido e tem a missão de leva-las de volta, mas que não demonstra nenhum sentimento ao longo da trama. Em sua fala, Felicidade expõe, aos prantos, a falta de diálogo entre ela e seu marido, a falta de carinho e amor. Após levantar o seu vestido e ficar com Orlando, Felicidade demonstra tristeza durante o ato sexual. E novamente, não tem o que ela queria: se sentir feliz com outro homem.

Ao escutar tudo o que aconteceu, Betinha entra no banheiro da casa e coloca no sabonete, lâminas de barbear para que Dirceu usasse ao lavar as mãos. Enquanto isso, Felicidade após o ato com Orlando, entra em uma banheira e começa a se masturbar, novamente como uma tentativa de fugir do que havia acontecido com Sérgio e Orlando (figura 7 e 8).

Figura 7- Barde e Felicidade



Fonte: Filme Mar de Rosas¹¹

Figura 8 - Felicidade na banheira



Fonte Filme Mar de Rosas¹²

Após isso, enquanto Dirceu está no banheiro para lavar as mãos, o mesmo acaba cortando seus pulsos e morrendo. Felicidade encontra uma nova maneira de fugir de Orlando, e juntamente com Betinha vão para uma estação e trem esperar pelo próximo embarque à São Paulo. Assim que Orlando percebe a fuga, vai atrás das duas até encontra-las e se algemar a Felicidade.

Um ponto crucial no final da trama é o diálogo entre Orlando Felicidade e Betinha, que retrata Barde como ao modelo de obediência a hierarquias e a regras estabelecidas à imagem de Sérgio.

Orlando (01:27:50)

Eu tô aqui cumprindo ordens. Eu sempre cumpri ordens que me deram.

Após algemar Felicidade, ela diz:

Felicidade (1:28:28)

Olha Sr. Barde, como eu já disse pro senhor, as coisas são como eu quero! Eu venço sempre!

O que nos faz perceber o que foi dito anteriormente sobre Betinha, quando antes mesmo de Felicidade esbravejar que as coisas são como ela quer, que existe uma regra Betinha indagou ao Orlando:

Betinha (01:28:00)

Ninguém pode desobedecer às ordens. Ou pode?

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pmns8AmAghQ> Acesso: 04 jan. 2023.

Betinha reage de uma forma irônica as frases ditas por quem deveria ser uma imagem de obediência a ela. Mostrando que ela pode desobedecer às regras impostas ali ao longo do filme. Betinha, em uma única decisão, empurra sua mãe e Orlando para fora do trem apontando uma “banana” para os telespectadores. Ana Carolina, mostra por meio de Betinha a importância de questionar regras que não fazem mais sentido em serem seguidas.

A partir do comportamento de Felicidade e a representação à sua filha, Betinha se tornou uma menina fora dos padrões das mulheres durante o contexto: é livre do conservadorismo e autoritarismo representados pelos personagens que tentam controlar seus atos o tempo todo. Portanto, o filme de Ana Carolina, além de colocar mulheres como protagonistas, mostra como as mulheres são representadas por meio de uma ótica feminina.

A narrativa da obra gira em torno de dois personagens femininos e que mostra ao longo da trama suas opiniões, suas angústias e complexidades, rompe com estereótipos femininos que vai para além de uma erotização do corpo da mulher, mas sim para o fato de “ser” e “se tornar” mulher na década de 1970 e 1980, mostrando a realidade de uma mulher infeliz no casamento e que tem anseios válidos, a dificuldade da maternidade e a rebeldia pertinente de uma personagem que precisa colocar um ponto final nas relações de poder coniventes a uma vivência retrógrada e tradicional.

2.3 *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues: uma análise comparada

Seguindo na premissa da importância de se estudar fontes cinematográficas pelas vertentes feminista e teoria de gênero, para se compreender a cultura patriarcal enraizada nas narrativas presentes nos longos produzidos a partir dos anos 1960, *Bye Bye Brasil* é um ótimo objeto de estudo, pois vai nos mostrar como os personagens femininos são representados em um lugar de objeto de desejo, que estreado na década de 1970, junto com a ascensão da perspectiva feminista, dialoga com questões e perspectivas da construção do olhar masculino característico dos filmes da época.

Bye Bye Brasil é uma produção cinematográfica brasileira de 1979, que veio de um período onde perpassava pelos efeitos da ditadura e seus projetos de mudanças e modernização do país. A narrativa do filme conta a história de um grupo de artistas mambembes que fazem parte da Caravana Rolidei, tendo como atrações o Lorde Cigano (José Wilker), mágico e

vidente, a Salomé (Betty Faria), a internacional rainha da rumba e atração principal e o Andorinha (Príncipe Nabor), considerado o rei dos músculos.

A Caravana Rolidei viaja para lugares, atravessando o território brasileiro, para levar para o público suas atrações em busca de dinheiro e oportunidades melhores de vida. Com o desbravamento desses territórios é possível identificar no filme a modernização que não se encaixa nas formas tradicionais de entretenimento: o teatro e o cinema, por isso a padronização televisiva, que é mostrada em vários momentos na trama onde as pessoas preferem assistir televisão ao frequentar as atrações que a trupe leva às cidades que visitam.

Segundo Paiva, a TV nesse período surge como um “signo da massificação cultural pautada em valores estrangeiros e consumistas que nos remetem às considerações da sociedade do espetáculo”, citando o autor Guy Debord. (PAIVA, 2014, 162).

O espetáculo deve ser pensado como uma relação social entre pessoas mediada por ideias; uma visão de mundo objetivada que indica como a sociedade passou a privilegiar mais a cópia ao em vez do original, a aparência no lugar do ser, a representação em detrimento da realidade. Assim, o espetáculo passou a se confundir com a realidade e essa última também passou a irradiar o espetáculo. Essa é a situação que os protagonistas de *Bye Bye Brasil* enfrentam, quando caminhando pelo interior do país, assistem ao declínio de seu pequeno teatro mambembe. Eles não conseguem enfrentar a proliferação de imagens tecnológicas espetaculares e sofrem com a diminuição da relação direta entre artista e público, bem como a desvalorização do espontâneo e do improvisado (PAIVA, 2014, p. 162).

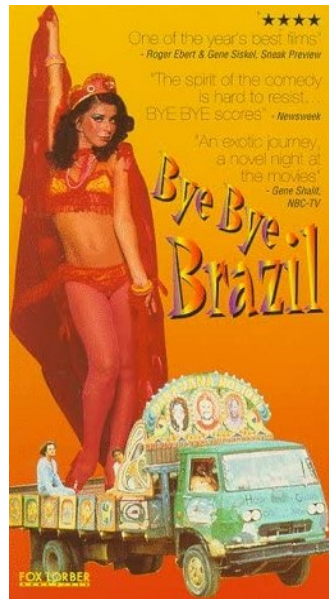
A partir disso, é possível observar no filme que a trupe precisa se reinventar nas condições de modernização do país. Por isso, será analisado nesse capítulo como é a representação dos personagens dentro da trama a partir da cultura, costumes e padrões comportamentais no contexto da sociedade na década de 1970, principalmente dos personagens femininos em atitudes, comportamentos comparado aos homens do filme.

Como dito anteriormente, a Caravana viajava diversos lugares do país, e em uma cidade pequena do Nordeste, a trupe encontra Ciço (Fábio Júnior), um sanfoneiro que quer se voluntariar para viajar e encontrar melhores condições de vida. Ciço é casado com uma mulher chamada Dasdô (Zaira Zambelli), que está grávida e que também segue viagem com a Caravana para acompanhar seu marido.

A princípio, objetivo deste capítulo é analisar as representações na tela de cinema em *Bye Bye Brasil*. Então, no filme, quando o espetáculo começa, Lorde Cigano, exalta Salomé pelos atributos sexuais que ela pode oferecer ao público durante o espetáculo. Salomé é uma mulher exuberante que cativa o público em todos os espetáculos em que se apresenta, é

mostrada como um objeto para o olhar masculino, mas que é independente em relação a decisões sobre seu corpo, desejo e comportamento. Essa questão é representada em um dos famosos pôsteres de divulgação do filme (figura 9) e nas apresentações da rainha da rumba na Caravana (figura 10).

Figura 9 - Poster Bye Bye Brasil



Fonte: Filme *Bye Bye Brasil*¹³

Figura 10 - Salomé se apresentando



Fonte: Filme *Bye Bye Brasil*¹⁴

Salomé é uma mulher que é representada como a principal atração da Caravana Rolidei, pois é tida como uma mulher fora dos conceitos estabelecidos pela sociedade: os bons costumes.

¹³ Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0080482/mediaviewer/rm1588043264>. Acesso em 05 jan. 2023.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qvtc04&t=544s>. Acesso: 05 jan. 2023

Ela se apresenta nos palcos apenas de lingerie, cabelos soltos e extremamente sensual para os olhos de quem está na plateia. Salomé é representada como uma mulher submissa as condições em que se encontra, mas que ao mesmo tempo tem opinião própria e pensamentos fortes em relação a sua liberdade.

É possível fazer uma análise comparada ao olhar do diretor Cacá Diegues em relação as mulheres no filme, quando o mesmo coloca cenas equivalentes a erotização do corpo feminino nas telas (figura 11 e 12).

Figura 11 - Salomé e Lorde Cigano



Fonte: *Filme Bye Bye Brasil*¹⁵

Figura 12 - Corpo de Salomé



Fonte: *Filme Bye Bye Brasil*¹⁶

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qytc04&t=544s> . Acesso: 05 jan. 2023.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qytc04&t=544s> . Acesso: 05 jan. 2023.

Ambas as imagens mostram claramente o corpo de Salomé totalmente nu, no centro da tela para chamar a atenção de quem está assistindo. O contexto das duas imagens é o Lorde Cigano chamando a Salomé para terem um encontro dentro de sua tenda, porém a escolha de colocar essas imagens em foco, se torna problemática a partir do momento em que ela vira o centro principal, focando somente no corpo da personagem no filme.

Como dito antes, a importância do olhar feminista para as obras cinematográficas, nos traz reflexões da caracterização da mulher para além de um corpo e um símbolo sexual. É importante investigar as diferenças entre as mulheres, seus comportamentos e suas subjetividades, para que haja uma representação para além da passividade sexual, tarefas domésticas, maternidade, enquanto o homem é representado como herói, no meio político, ativos no plano sexual e endossando a ideia de que a mulher é inferior em todos os atos que precisam de tomadas de decisão.

Outra personagem importante que contrasta com a Salomé, é a Dasdô, esposa e mãe. Uma mulher que sempre está disposta a obedecer e seguir os passos do marido, mas que sempre fica em silêncio e não demonstra opiniões concretas até certo ponto da trama quando as atitudes de Salomé parecem impactar em suas decisões e comportamentos. É interessante observar que, Dasdô, mesmo sendo uma mulher quieta e muito diferente de Salomé, causa uma atenção diferente de Lorde Cigano, que começa a dar umas investidas na personagem, em frente a Ciço, seu marido, por meio do diálogo:

Lorde Cigano (00:26:52)

Quantos anos você tem?

Dasdô (00:26:54)

Sei não. Uns dezoito, vinte.

Lorde Cigano (00:26:58)

Quando esse bucho baixar, vai ser difícil resistir a você.

Ao decorrer da trama, Ciço acaba se apaixonando por Salomé, que o aceita em sua cama, mas deixa claro que não será correspondido pelo simples fato de ter dado uma chance a ele. Salomé rejeita todas as outras investidas do rapaz fazendo com que o mesmo não crie esperanças de poder tê-la quando quiser.

Salomé (00:38:08)

Tô botando você na minha cama, mas não pensa que com isso você tem direito a ela. De graça, só quando eu quero.

A partir desse monólogo, é possível perceber que Salomé é passível de tomar suas próprias decisões. Enquanto está viajando com a Caravana, ela dispõe de um espaço íntimo só para ela, podendo fazer o que bem entender, inclusive usar o sexo como recurso de trabalho ou prazer. Quando se trata de passar uma noite com outro homem, mas que quando necessário ela precisa abrir mão de sua liberdade e aceitar o que é imposto pelo mundo masculino, representado por Lorde Cigano ao “chefiar” os trabalhos desenvolvidos pelos membros da Caravana Rolidei.

Dasdô, por sua vez demonstra uma profunda insatisfação com as atitudes de Ciço, mas que é perceptível somente pelo seu silêncio. Dasdô é representada pela mulher tradicional que é conformada com a situação em que vive, principalmente quando é traída pelo marido que desde o início da trama a rejeitou pela paixão que sentiu por Salomé.

É possível analisar então, que aqui temos duas personagens ambíguas. Salomé, que apesar de ter sua liberdade corporal, emitir suas fortes opiniões e ser por opção uma mulher sensual, não tem escolhas no que diz respeito ao seu trabalho. Um exemplo disso é quando em um episódio da trama, Lorde Cigano conta a Salomé que perdeu o caminhão em uma queda de braço e que irá precisar de dinheiro para sair daquele lugar e logo depois ela sem hesitar encara a função de se prostituir para conseguir dinheiro.

Em relação a Dasdô, uma personagem que quase não tem falas, quando rejeitada por Ciço, após embarcar em uma viagem sem sua opinião ser levada em consideração, foi incluída e se vê entre o desdém do marido e o assédio de Lorde Cigano. Após aceitar as investidas de Lorde Cigano mostra o primeiro sinal de independência. Dasdô se mostra uma mulher cheia de sentimentos que nos quais não foram possíveis de serem expressados, não teve uma voz ativa sobre seu destino na narrativa e representa a mulher que tem marcas de uma sociedade tradicional que na qual viveu sua vida toda até o momento.

A partir disso, é possível investigar não só o motivo da escolha de um diretor em colocar a mulher como objeto nas telas cinematográficas, mas também analisar o contexto do período e, como já dito antes, a sociedade em que a mulher deste período está inserida. A escolha de analisar os personagens femininos desta obra é investigar também como se deu o processo de desenvolvimento dessas personagens na trama, a liberdade que foi escolhida por elas em determinado momento e o “dever” se cumprir com as necessidades de uma vida dentro do filme.

2.4 Liberdade, as escolhas e o desenvolvimento das personagens em *Bye Bye Brasil*.

Apesar de diferentes, Salomé e Dasdô tem algo em comum: as duas representam as diferentes possibilidades de se apresentar como mulher e ser mulher diante do contexto. Dasdô é apresentada como uma mulher que tem escolhas, mas que prefere não expor uma opinião referente ao que está submetida e Salomé, uma mulher com opinião forte e decidida, mas que os processos de subjetificação a levam para desdobramentos focados em um poder sexual.

O desenvolvimento de Dasdô, como personagens em *Bye Bye Brasil*, nos leva a um cenário que representa a liberdade de um universo feminino tradicional para uma postura mais parecida com a de Salomé: independente e com anseio de uma liberdade que ela ainda não conhecia. Durante a trama, Ciço acaba se declarando para Salomé a chamando para fugir com ele e deixar tudo para trás.

Ciço (01:03:28)

Salomé, desde que... que eu não consigo pensar em mais nada. Vamo embora, juntos pra sempre.

Salomé (01:03:38)

Olha aqui menino, eu botei você uma vez na minha cama, mas isso não quer dizer que eu tenho que botar outra vez. Muito menos pra sempre.

Ciço (01:03:50)

Salomé, eu amo você.

Salomé (01:03:54)

Não pense nem um pouco que seu amor me comove. Muito pelo contrário, ele até me enjoa.

Nesse diálogo, podemos perceber na trama o quanto Salomé é imponente a respeito de deixar claro sua opinião para Ciço. Ela não quer nenhum tipo de relacionamento com ele mesmo que Ciço está exigindo por estar apaixonado. Salomé representa muito bem a imagem de uma mulher que é decidida em relação a sua liberdade de poder querer ou não alguém no seu espaço íntimo. Após isso, Dasdô escuta a conversa dos dois, não expondo novamente algum comentário, mas esboçando reação de descontentamento (figura 13 e 14).

Figura 13 - diálogo entre Salomé e Ciço



Fonte: Filme *Bye Bye Brasil*¹⁷

Figura 14 - Dasdô ouvindo a conversa



Fonte: Filme *Bye Bye Brasil*¹⁸

Após isso, como já foi dito, Lorde Cigano tem interesse em “ficar” com Dasdô, deixando isso bem claro ao decorrer da trama com todas as suas insistências, investidas e assédios. Nessa parte da história veremos Dasdô tomando uma postura independente e mostrando cada vez mais uma personalidade que mostra uma liberdade ligada aos seus desejos.

Dasdô aparece como uma imagem que lembra muito Salomé: cabelos soltos, roupas e estilos mais leves e “femininos”. Ela acaba se entregando ao Lorde Cigano, representando pela primeira vez no filme uma escolha própria e a mudança comportamental e física sofridas durante a convivência com os demais personagens, principalmente Salomé, que acaba se

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qytc04&t=544s> Acesso: 09 jan. 2023.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qytc04&t=544s> Acesso: 09 jan. 2023.

tornando um espelho entre velhos e novo comportamentos dentro dos enquadramentos sociais mostrados ao longo do filme em relação ao ser mulher.

Um ponto importante a ser mencionado sobre o desenvolvimento de Dasdô durante a narrativa, é que ao passo que Salomé vai se prostituir para garantir o dinheiro a Lorde Cigano, Dasdô acaba entendendo a situação que essa mulher está prestes a se submeter (figuras 15 e 16).

Figura 15 - Dasdô



Fonte: Filme *Bye Bye Brasil*¹⁹

Figura 16 – Salomé



Fonte: Filme *Bye Bye Brasil*²⁰

É interessante observar que, mesmo sem nenhum comentário de Dasdô, seus olhares se encontram e transmite uma conexão entre as personagens, talvez por serem submetidas a um jogo de aceitação imposto ao momento. Tanto Dasdô, que perpassa entre o desprezo de seu marido e o assédio de Lorde Cigano, quanto Salomé entre as escolhas que precisa fazer e a obrigação de seguir com seu trabalho.

Após Lorde Cigano decidir os objetivos e deslocamentos da Caravana juntamente com seu fim, sugerindo levar Salomé para se prostituir e “ganhar a vida” na “zona” em Belém, Ciço acaba oferecendo Dasdô para se prostituir junto com Salomé só para poder acompanhar os integrantes do grupo e ficar próximo de Salomé.

Após chegar em Belém, os integrantes da trupe vão para o Bordel para Salomé e Dasdô começarem a se prostituir na noite de Belém. Dasdô e Salomé estão iguais: cabelos soltos, maquiagem, vestido, salto alto. Colocada nessa situação novamente a contragosto, Dasdô acaba “aceitando” a situação em que se encontra. Já Ciço, perde a calma com o primeiro cliente de Dasdô, decide que ambos migrarão para Brasília, para terem uma qualidade de vida melhor.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qytc04&t=544s> Acesso: 09 jan. 2023

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XC4I9qytc04&t=544s> Acesso: 09 jan. 2023

Portanto, *Bye Bye Brasil*, nos mostra duas mulheres que são caracterizadas, de acordo com Paiva “pela multiplicidade das possibilidades de ser feminino” (PAIVA, 2014, 163), onde Salomé é representada como uma mulher com características longe do que era necessário em um contexto tradicional e Dasdô, uma mulher que no começo da trama tinha essa imagem, mas que ao longo da narrativa se expõe independente da visão de seu marido.

Contudo, a necessidade de fazer uma análise profunda de fontes como essas, é a importância de investigar com base em estudos feministas onde se torna possível investigar para além da sexualização das mulheres, mas mostrar suas diferenças, subjetividades, e suas representações dentro o contexto fílmico, mesmo sendo ele dirigido por profissionais homens ou mulheres.

Considerações Finais

Essa pesquisa foi baseada nas relações do cinema e a história partindo da representação das mulheres nas telas cinematográficas. Foi feito um panorama entre a direção de Ana Carolina, com *Mar de Rosas* e de Carlos Diegues, com *Bye Bye Brasil* e a visão da historiografia feminista entre as décadas de 1970 e 1980.

Paiva, citando Marc Ferro, nos mostra que a representação cinematográfica advinda da posição do diretor ou diretora é uma forma singular de levar para uma sociedade aquilo que se quer realmente mostrar. Segundo a autora,

O filme, portanto, deve ser observado não apenas como uma obra de arte, mas também como um produto, uma imagem-objeto que carrega significações não somente cinematográficas. O filme valeria também pela abordagem sócio-histórica que autoriza e as imagens seriam, por conseguinte, produções históricas e culturais realizadas pelos homens e mulheres, sendo passíveis de estudo histórico, contanto que sejam contextualizadas; o que reforçou nosso interesse em articular a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro com as bandeiras dos movimentos feministas na década de oitenta. (PAIVA, 2014, p.281).

Portanto, é importante frisar a importância de se estudar fontes históricas cinematográficas como um documento histórico. Mapear discussões acerca da questão da mulher e trata-las como agentes da História no contexto em que estão inseridas.

A representação da mulher no cinema está permeada pelas representações do olhar masculino em meio a sua imagem por meio de valores femininos e masculinos. Em meio a indústria de reprodução a imagem de feminilidade moderna implica para a beleza, o prazer e o

tradicional. Assim, o que era prevalecido como modelo feminino eram as mulheres brancas, magras, domésticas em detrimento das mulheres pobres, negras, idosas que muitas das vezes eram representadas negativamente nas telas.

Neste trabalho, foi exposto também as diferenças entre os filmes nos olhares dos diretores Carlos Diegues e Ana Carolina. A diferença entre os filmes fica no que se diz respeito as personagens. Uma vez que, em *Mar de Rosas*, Ana Carolina coloca as mulheres como sujeitas de sua própria história dentro do contexto em que estão inseridas. Felicidade e Betinha como personagens fortes e com opiniões formadas que seguem lutando por uma liberdade, diferentes, mas que se correlacionam.

Outro ponto interessante, é que em *Mar de Rosas*, a narrativa principal é sobre a história de mãe e filha, com personagens homens próximos e influenciáveis, mas que não as colocam em posição sexualizada ou erotizada como em *Bye Bye Brasil*, onde pode-se identificar por várias vezes na trama, e inserido nas imagens ao decorrer da pesquisa. Importante frisar também, os personagens masculinos de ambos os filmes, onde todos têm objetivos estritos e poder decisório para a continuação da trama.

Sérgio e Barde em *Mar de Rosas*, por serem figuras que representam as amarras do cotidiano tradicional entre matrimônio, maternidade, infância para Felicidade e Betinha e Lorde Cigano que representam em ordem ao poder sexual de Salomé, no seu processo de subjetivação ao mesmo e Ciço que representa a tristeza, opinião e afetos não expressos e desdém a Dasdô.

Na presente pesquisa, se conclui que no Brasil existem inúmeras histórias e narrativas que podem ser contadas através de um viés feminista. A importância de se fazer este estudo é mostrar que as representações das mulheres difundidas através dos meios de comunicação, nesse caso o cinema, não podem mais ser de uma percepção erotizada, hipersexualizada, racista e sexista. Tais representações influenciam o modo de agir, de se entender como mulher, e de se portar. Portanto, de acordo com o pesquisador Denihon Lopes,

Tanto os estudos feministas quanto os estudos gays, lésbicos e transgêneros têm um primeiro movimento de criticar as representações sociais estereotipadas, os silêncios e as opressões. Essa abordagem sócio-histórica é fundamental para quebrar núcleos de misoginia e homofobia, ao demonstrar que as diversas sociedades e os vários tempos históricos lidaram de forma bastante diversificada com as dualidades masculino/feminino [...]. O preconceito se expressa na sociedade, pelas violências físicas e simbólicas; na política, ao ser considerado um tema menor diante das transformações conduzidas pelos partidos e pelos sindicatos; e na universidade, ao não se legitimarem esses estudos em pé de igualdade com correntes de pensamento mais tradicionais (LOPES, 2006, p.381).

Portanto, a questão principal é problematizar o olhar masculino, onde a mulher é amplamente definida como um objeto, indagar os espaços e os papéis destinados as mulheres no âmbito cinematográfico ao refletir em lugares como a educação, política, ambiente doméstico, no trabalho etc. As representações criam padrões e modelos. No que se diz respeito ao “ser mulher”, as representações cinematográficas são pensadas de modo que pode influenciar e determinar comportamentos a u contexto social, sendo assim, um reflexo da própria sociedade.

A partir desta pesquisa, foi possível identificar a importância do estudo sobre a distribuição dos estereótipos acerca das representações das mulheres em âmbito cinematográfico. Comprovando assim, os preconceitos revalidados pela sociedade brasileira ao longo da história. Contudo, as críticas e análises juntamente com os debates envolvendo essas questões estão cada vez mais influentes nos estudos sobre gênero.

Bye Bye Brasil e *Mar de Rosas* não são filmes ditos feministas e nem fazem uma crítica profunda aos papéis da mulher. Salomé, Dasdô, Betinha e Felicidade são personagens estereotipadas que também dialogam com as ideias patriarcais e tradicionais da sociedade em que estão inseridas. Porém, essas personagens possuem características que podem nos ajudar em uma pesquisa sobre as representações que perpassam e que emanam dessas personagens, personagens que apresentam uma forma de se pensar o feminino, personagens com complexidades diferentes e subjetividades impares para esta pesquisa.

Por fim, como já foi dito antes, o estudo sobre as representações das mulheres no meio cinematográfico nos traz o anseio de perceber as identidades que as representações estão criando em uma sociedade e para as mulheres que podem ou não se ver em um personagem. O estudo de gênero por meio do cinema nos promove críticas e debates coletivos e individuais acerca da fonte historiográfica e o que ela representa em seu contexto histórico.

Referências Bibliográficas

- ALTAMANN, Eliska. Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional. *Contemporânea* v.2, n.2, 2004.
- ARAÚJO, Marcella Grecco de. Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: *Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas. 2015.
- AUTRAN, Arthur. Panorama da Historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU*- v.7 – n.14 – jan/jun 2007.
- BARROS, José D'Assunção. NÓVOA, Jorge. *Cinema- história: teoria e representações sociais no cinema*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri. 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 5ª Edição. São Paulo. Paz e terra. 2000.
- Bibliografia.
- CAMPOS, Renato de. Cinema brasileiro na época da Embrafilme: penetração de mercado através da ação do Estado. *Revista Uniara*, n. 16, 2005.
- CANDIDO; JUNIOR. Marcia Rangel; João Feres. Representações e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. *Revista Estudos Feministas*, 2019.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Ccadernos Pagu* 1995: pp. 37-47.
- COSTA, Flávia Cesariano. *Cinema e História, formas e contextos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005
- DUARTE, Rosalia. *Cinema e Educação / Rosalia Duarte* – Belo Horizonte: Autêntica, 2002,
- FARIA, Marina Sartório. *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro*. Dissertação de Pós-Graduação – Universidade Federal da Bahia. 2013.

- FERREIRA; SOUZA. Ceixa; Edileuza P. de. Formas de visibilidade e (re) existência no cinema de mulheres negras. In: *Feminino e Plural: Mulheres no cinema Brasileiro*. Orgs. HOLANDA; TEDESCO. Karla; Maria Cavalcanti Ed. Papyrus – versão digital, 2018
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2007
- HALL, Stuart. “The Spectacle of the ‘Other’”. In: Stuart Hall (Ed.) *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage and The Open University, 1997. p. 223- 279.
- KAMITA, Rosana Cássia. *Relações de gênero no cinema: contestação e resistência*. Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera/ E. Ann Kaplan: tradução de Helen Marcia Potter Pessoa – Rio de Janeiro: Rocco, 1995.*
- LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. *Representações Femininas na Idade Média: O Olhar de Georges Duby*. 1999.
- LOPES, Denihon. *Cinema e Gênero*. In: *História do cinema mundial*. Org. MASCARELLO, Fernando. Campinas SP. Papyrus, 2006.
- MOSCOVICI, Serge *Representações sociais: investigações em psicologia social / Serge Moscovici: editado em inglês por Gerard Duveen: traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi*. -5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: A história depois do papel*. In: PINSKY Carla Bassanezi. (Org.) *Fontes históricas*. 2 ed., 1ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2008.
- PAIVA, Carla Conceição da Silva. *Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos: uma análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta*. Campinas SP, 2014
- 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.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Historia Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. Cinema: arte e indústria. São Paulo. Editora Perspectiva S.A. 2002
- ROSENSTONE, R. “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los Muertos”
- SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. Revista Comunicação e Educação, São Paulo, v. 1, n. 3, mai/ago 199.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Recife: SOS Corpo, 1991. Trad. Christiane Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 63- 95.
- SILVA, Alberto da. Revista Esboços, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 14-31, ago. 2012.
- SILVEIRA, Rafael Gavião da. CARVALHO, Fracione Oliveira. Embrasil X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro dos anos 70 e 80. Aurora: revista da arte, mídia e política, São Paulo, v.8, n. 24, p. 73-93, out. 2015 _ jan.2016.
- SOUZA, Edileuza Penha de. Cinema na panela de barro: Mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Universidade de Brasília – Tese de Doutorado em Educação. 2013.
- STERNHEIM, Alfredo. Cinema da Boca: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.
- VIEIRA, Joao Luiz. Chanchada e a estética do lixo. Revista Contracampo, 2000.
- WHITE, Hayden. Meta-História: a imaginação histórica do século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.