

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Instituto de Artes e Design  
Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual

Lara Nonato  
[laaraa.n@gmail.com](mailto:laaraa.n@gmail.com)

**Embrafilme - Uma porta para as mulheres no cinema?**  
**Relações mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica**

**JUIZ DE FORA, MG**  
**2018**

**Embrafilme - Uma porta para as mulheres no cinema?**  
**Relações mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito para a obtenção do  
diploma em Cinema e Audiovisual na  
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

**JUIZ DE FORA**  
**2018**

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO  
EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 10 dias do mês de Dezembro do ano de 2018, às  
16:00 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade  
Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),  
requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) **Lara Nonato  
Rodrigues**, matrícula **201366283B**,

tendo como título **Embrafilme - Uma porta para as mulheres no cinema? - Relações  
mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica**  
Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

**Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo - Universidade Federal de Juiz de Fora**  
orientador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a) **Profª. Drª. Alessandra Souza Melett Brum - Universidade Federal de  
Juiz de Fora** examinador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a) **Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares - Universidade Federal de Juiz de  
Fora** examinador(a). (nome, titulação e instituição)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que  
o trabalho foi considerado  APROVADO ( ) REPROVADO.

Eu, Dr. Luís Alberto Rocha Melo, Professor(a) –  
Orientador(a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais  
membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no  
SIGA UFJF o mais breve possível.

Dr. Luís Alberto Rocha Melo  
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)

Alessandra Souza Melett Brum  
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Sérgio José Puccini Soares  
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Dedico este trabalho à Ana Luisa,  
Bernadete, Neide, Maria Cristina e Fabiana.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de deixar aqui registrado meus agradecimentos a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram com este trabalho.

Em primeiro lugar agradeço a minha família que sempre me deu suporte e acreditou em mim.

Em especial aos meus pais, Ana Luisa e Éder, pela educação que me proporcionaram e por compartilharem comigo seus conhecimentos.

Agradeço ao professor orientador Luís Alberto Rocha Melo por acreditar neste projeto, pelos conselhos e sabedoria compartilhada.

Assim como a todos os outros docentes da Universidade Federal de Juiz de Fora com quem tive a oportunidade de aprender e que de alguma forma me trouxeram até aqui.

Em especial agradeço a professora Alessandra Brum, cuja disciplina foi uma de minhas motivações a esta pesquisa e a professora Karla Holanda, pela indicação bibliográfica e cujo projeto de Iniciação Científica foi o embrião para este trabalho.

Agradeço também ao professor Sergio Puccini, pelos ensinamentos e por aceitar compor minha banca junto a professora Alessandra.

E por fim, agradeço a todos os meus amigos que estiveram ao meu lado durante estes anos de vida acadêmica, pelas discussões saudáveis e por fazerem de mim uma pessoa melhor.

À todos vocês, muito obrigada!

## RESUMO

Os anos 1970 registram o maior índice anual de produções brasileiras, especialmente impulsionadas pela criação da Empresa Brasileira de Filmes S. A., A Embrafilme, criada em 1969. Nesse cenário existe registro considerável da introdução de mulheres como realizadoras no mercado. É nessa década que nomes como Tizuka Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes surgem com seus primeiros trabalhos.

O período em consideração também foi marcado pelo movimento feminista e pela entrada das mulheres no mercado de trabalho, o que contradizia ao projeto nacional militar ditatorial. As cineastas de então questionaram a exclusão de mulheres e promoveram novos entendimentos de gênero, sexualidade e de identidade cultural brasileira, exigindo direitos e privilégios como cidadãs brasileiras em uma época em que nem existiam liberdades democráticas fundamentais. Muitas destas cineastas acabavam censuradas ou ofuscadas pelo próprio regime. Uma das exceções foi *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977), um filme que questiona a submissão da mulher, ficou por mais de dois meses em exibição e foi amplamente discutido pelos jornais da época.

O que este trabalho pretende discutir é de que maneira são dadas as relações entre cinema, Estado e mulheres realizadoras. Apresentar os pontos positivos e negativos do apoio estatal com ênfase no período da Embrafilme e do regime militar. Assim como discutir a importância do filme *Mar de Rosas* dentro deste contexto através de análise de críticas divulgadas na época.

Palavras-chave: Embrafilme, cinema, mulheres, Mar de Rosas.

## ABSTRACT

The 1970s recorded the highest annual rate of Brazilian productions, especially driven by the creation of the Brazilian Company of Films S. A., Embrafilme, created in 1969. In this scenario there is a considerable record of the introduction of women as filmmakers in the market. It is in this decade that names like Tizuka Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes appear with their first works.

The period under consideration was also marked by the feminist movement and the entry of women into the labor market, which contradicted the national military dictatorial project. The then filmmakers questioned the exclusion of women and promoted new understandings of Brazilian gender, sexuality, and cultural identity, demanding rights and privileges as Brazilian citizens at a time when there were no fundamental democratic freedoms. Many of these filmmakers were censored or overshadowed by the regime itself. One of the exceptions was *Mar de Rosas*, 1977 by Ana Carolina, a film that questions the submission of women, remained for more than two months on display and was widely discussed in the newspapers of the time.

What this work intends to discuss is how the relations between cinema, State and women directors are given. Present the positive and negative points of state support with emphasis on the Embrafilme period and the military regime. As well as discussing the importance of the film *Mar de Rosas* within this context through an analysis of critics divulged at the time.

Keywords: Embrafilme, cinema, women, *Mar de Rosas*.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Introdução .....  | 9  |
| 1. A EMBRAFILME .....                                   | 11 |
| 2. MULHERES, CINEMA E ESTADO .....                      | 15 |
| 2.1 Antes da Embrafilme .....                           | 16 |
| 2.2 As marcas do regime e a revista Filme Cultura ..... | 18 |
| 2.3 A segunda fase Embrafilme .....                     | 20 |
| 3. ANA CAROLINA E O MAR DE ROSAS .....                  | 24 |
| 3.1 Dossiê Mar de Rosas .....                           | 25 |
| 4. O LADO B .....                                       | 31 |
| CONCLUSÃO .....   | 35 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                      | 39 |
| FILMOGRAFIA .....                                       | 42 |



## INTRODUÇÃO

Não só no Brasil, assim como em vários outros países, várias políticas de financiamento à cultura são colocadas em práticas, e em muitos destes, essas práticas se tornam essenciais. O cinema, como um fruto do capitalismo, tem em seu esqueleto este modo de produção, portanto, torna-se uma arte de caráter industrial e dependente do capital. (MELO, 2009)

No Brasil, até os dias atuais o setor cinematográfico não consegue se autofinanciar, ficando dependente de recursos externos para garantir a sua produção, seja por patrocínio privado ou patronato público. Neste sentido, é relevante pensar o cinema como um setor da indústria, e não apenas como uma expressão da arte, mas cuja existência somente é possível se vinculada a políticas públicas de incentivo. (MELO, 2009, p. 62)

Desde o governo de Getúlio Vargas que o Estado brasileiro cria medidas de proteção ao cinema, mas foi só durante o regime militar instaurado em 1964 que o país criou reais medidas de amplo investimento na área cultural com a fundação da Embrafilme, articulando interesses entre os poderes políticos e econômicos da época, com o interesse de garantir a integração da cultura nacional. (BARBALHO, 2007)

A classe cinematográfica que provinha de uma onda de esquerda, viu o regime mais duro do governo realizar o sonho de uma indústria nacional cinematográfica com criação da empresa e muitos embarcaram nessa porta que se abriu. Há de se entender, não é nada fácil fazer cinema em um país que pouco valoriza a cultura, imerso em produções norte americanas. (JORGE, 2002)

Por seus altos custos industriais o cinema não configurava de maneira democrática e até então, poucas mulheres haviam realizado longas-metragens no Brasil. O incentivo do Estado, a criação de leis e os festivais e premiações, permitiram que muitas jovens cineastas pudessem realizar e exibir seus trabalhos. No entanto, ao mesmo tempo tinham de lidar com a censura do governo militar, com a pouca infraestrutura para estreadores além do clientelismo exercido pela Embrafilme. (MARSH, 2012)

Os anos 1970 e 1980 marcam a entrada significativa da mulher para a classe cinematográfica como diretoras. Um fato que deriva da forte onda do movimento feminista que infiltrou no país no período e também da inserção da mulher no mercado de trabalho, fatores que coincidem com a atuação da Embrafilme. Foram nesses anos que estrearam no cinema mulheres que permanecem em atividade até os dias atuais, como Tizuka Yamasaki e Ana Carolina.

Ana Carolina, que em 1977 realizou seu primeiro filme de ficção, *Mar de Rosas*, com apoio o da empresa estatal, configurou em sua estreia um cinema forte e autoral, o que marcou a crítica da época, fazendo sucesso tanto no Brasil como no exterior. Tal acontecimento evidencia sua extrema importância para o “cinema de mulheres”. Configura-se cinema de mulheres aquele que representa o lugar que o feminino ocupa ao longo das décadas, focado em temáticas caras ao feminismo. (VEIGA, 2013) E *Mar de Rosas* o realiza ao questionar dilemas da própria da condição feminina contrárias ao período conservador.

Diante de tais questões, o que este trabalho pretende discutir é de que maneira são dadas as relações entre cinema, Estado e mulheres realizadoras. Apresentar os pontos positivos e negativos do apoio estatal com ênfase no período da Embrafilme e do regime militar. Teria sido a empresa uma porta de entrada para as mulheres? De que maneira essas mulheres conseguiram ganhar espaço em um universo até então considerado masculino? Quais os empecilhos impostos pelo regime? E por fim discutir a importância do filme *Mar de Rosas* dentro deste contexto.

Para a pesquisa foram utilizadas publicações do período, como jornais e periódicos, principalmente a revista *Filme Cultura*, no período em que era coordenada pela Embrafilme, como também catálogos, artigos, livros e teses referentes ao tema.

É de extrema importância compreender as heranças do passado para compreender o presente, dado que não há estudos que levantem este tema de no país, principalmente no campo mulheres e cinema brasileiro. E que se apresenta ainda mais relevante em tempos como os atuais, onde as gabinetes continuam cheios de homens, e os preconceitos saindo do armário. E hoje, pior do que no passado, artistas se tornaram os grandes vilões, e a Lei Rouanet se transformou em um tabú nacional.

## 1. A EMBRAFILME

Reverberando uma preocupação do governo com a criação de um mercado cultural, foi criada em 12 de setembro de 1969 a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme, fundada por uma junta militar que substituiu o presidente Costa e Silva, na época de maior fechamento e violência do regime militar, surgindo como apêndice do INC (Instituto Nacional de Cinema). A empresa foi responsável por exaltar a atividade cultural nacional e fez ressurgir a ideia de uma indústria nacional cinematográfica com forte intervenção estatal. (AMANCIO, 2000)

A Embrafilme marca, no cenário do cinema brasileiro, uma etapa onde se obteve um relativo sucesso de mercado, uma boa presença do filme brasileiro nas salas de exibição, e a consolidação da presença do Estado como agente interventor da política, legislação e mercado cinematográfico. Se, anteriormente, a presença do Estado era meramente como órgão legislador; através da Embrafilme abre-se a possibilidade de um atrelamento maior entre Estado e cinema no Brasil. (CAMPOS, 2004)

Uma produção estatal existia desde o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937- 45), o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) fundado em 1936 reverberava a intenção do Estado na criação de uma imagem para o Brasil, um meio de utilizar o cinema como ferramenta de transmissão das ideias oficiais e levar a educação a lugares distantes do país, inspirado por instituições europeias similares, como a *Cinecittá* de Mussolini, na Itália, a *Reichsfilmkammer* de Paul Joseph Goebbels. Assim como essas instituições passaram se transformaram também em agências de propaganda, foi criado no Brasil o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1937, com o objetivo de disseminar as ideias do Governo, mas ambos eram estruturas que atendiam apenas aos filmes educacionais de curta-metragem e aos filmes institucionais. (GALVÃO, 2004) O INCE “chegou a realizar projeções em mais de mil escolas e institutos de cultura, organizou uma filмотeca, elaborou filmes documentais, etc.” (SIMIS, 2015, p. 37) porém Humberto Mauro, que era o principal diretor do instituto, criticava o fato do INCE não criar medidas de fomento de cinema, pois para ele, sua existência a retardou, já que causava a falsa impressão da presença do estado no incentivo de produção nacional. (SIMIS, 2015)

Em 1961, durante o governo de Jânio Quadros, foi criado o GEICINE, Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, diretamente subordinado à Presidência da República, o grupo obteve sucesso em suas articulações, no entanto, só atendia grandes empresas produtoras e distribuidoras estrangeiras. No período de então, Ortiz Ramos classifica a classe cinematográfica em dois grupos, de um lado o grupo os universalistas-industrialistas (apud ZENI, 2018), de outro os nacionalistas-culturalistas. Enquanto o pensamento dos nacionalistas,

grupo que contemplava os membros do Cinema Novo, procura um cinema de libertação e representatividade, os universalistas eram a favor da abertura ao cinema estrangeiro. O GEICINE era então composto e coordenado por universalistas.<sup>1</sup>

Em 1966, gestado pelo próprio GEICINE foi criado o INC (Instituto Nacional de Cinema), uma autarquia do governo federal ligada ao MEC (Ministério da Educação e da Cultura). Com o INC, de 1966 a 1969, já se estabelecia o primeiro programa de fomento à produção de filmes. O dinheiro provinha de parte de impostos de renda retidos provenientes de distribuidoras estrangeiras. O INC também providenciou assistência econômica para profissionais do cinema com a criação do prêmio Coruja de Ouro, que premiava os melhores do ano no cinema brasileiro e os vencedores recebiam a premiação em dinheiro. (JOHNSON, 1987)

Dado que INC foi criado logo após a instauração da ditadura militar, era muito próximo ao autoritarismo do governo do período. Surgiu como uma intervenção estatal na arena cultural adaptada à ideologia da segurança nacional. Diferente do GEICINE, o INC acabou perdendo popularidade também com os universalistas e sendo classificado em publicação do Jornal do Comércio como uma “pílula anticoncepcional de atividade cinematográfica que transformará um dos nossos bens manufaturados mais promissores em um feto condenado.” (Apud SHAW, DENNISON, 2007, p. 31) Nelson Pereira dos Santos chegou a chamar a autarquia de uma medida fascista, para ele a intervenção do estado dessa maneira tiraria a liberdade do cinema brasileiro para se transformar em mercado. (Apud JOHNSON, 1987) Com a criação da Embrafilme, o grupo temia que fossem “encapados por um regime que havia interrompido o ideal de independência nacional e desenvolvimento autônomo” que defendiam em seus filmes. “O Estado mais violento desde o Golpe realizava parte do desejo industrial-nacional manifesto de uma parte da ‘oposição’, o que compreensivelmente a transtornou.” (JORGE, 2002, p. 30)

No início, a Embrafilme tinha como objetivo principal a distribuição de filmes brasileiros no exterior, sem preocupação com a ampliação do mercado brasileiro. (AMANCIO, 2000). Para os cinemanovistas não havia problema na implantação de um cinema industrial, desde que esse fosse voltado ao cenário nacional. (JORGE, 2002) Um dos principais objetivos

---

<sup>1</sup> O projeto universalista para o cinema nacional consistia na abertura ao cinema estrangeiro. Para estes, o cinema detinha diversos valores os quais os espectadores deveriam ter acesso/conhecer. Já o grupo nacionalista pensava o cinema a partir da ideia de desalienação-libertação. Essas ideias propunham que o cinema nacional deveria ser agente de uma mudança social, ou seja, apresentava claramente um cunho político/social, enquanto a corrente anterior se pretendia menos intervencionista. (ZENI, 2018, p. 323)

deste grupo de cineastas era criar um cinema que dialogasse com o brasileiro e que representasse a população do país, a relação com a empresa desse grupo surge da convergência entre esquerda e a direita militar: o nacionalismo e a substituição de importações (CALIL apud CAMPOS)

Em 1970 a Embrafilme já realizava seus primeiros financiamentos, já tomando parte dos ofícios do INC, e até então, estes funcionavam como empréstimo bancário, com juros subsidiados. (AMANCIO, 2000) Um dos primeiros filmes financiados pela Embrafilme foi de um cinemanovista, *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), no entanto o filme passou meses retido na censura, e após receber cortes o diretor preferiu não exibir o filme mesmo precisando para pagar os empréstimos. (JORGE, 2002). Como afirma Tunico Amancio, essa relação conflitante do órgão governamental com o Estado é algo constante na história do cinema nacional até nos dias atuais (2000, p. 25) e é algo que reflete vigorosamente nos anos iniciais da Embrafilme em gestões que possuíam em sua direção conexão direta com o governo militar.

A interferência ou não na Embrafilme se dava a partir da relação entre cineastas e a Ditadura. A convivência entre os dois foi mutável ao longo dos anos e o convívio entre eles oscilou entre o embate e a conciliação, variando conforme o momento, as relações e a maneira como o Estado interferia ou não na entidade. (ZENI, 2018, p. 328)

Além disso, o funcionamento da empresa em sua primeira fase tinha pouca relação com o fazer filme, estabelecendo como prioridade a experiência industrial e profissional das produtoras, e também as vendas para o exterior.

De fato, a Embrafilme financia Empresas Produtoras, e não faz julgamentos qualitativos ou ideológicos sobre os projetos apresentados, sendo suficiente a entrega de sinopse e dos dados do cadastro. Esta política estabelece o favorecimento da Empresa Tradicional, quanto à concentração dos recursos, ao mesmo tempo que enfatiza o aspecto comercial dos filmes, delimitando por parte do Estado uma imagem presumivelmente técnica, industrial e quantitativa. (AMANCIO, 2000, p. 27)

Os cinemanovistas conseguiam se inserir facilmente por possuírem nomes reconhecidos e premiados no meio cinematográfico, o papel deles foi essencial para que a empresa fosse “dirigida por diretrizes políticas com visada maior do que as orientações oficiais” (AMANCIO, 2007, p. 173). Com a pressão da classe cinematográfica, aos poucos a ideia de mercado estrangeiro ia se esvaindo, mas o cenário ainda não se apresentava favorável aos estreatantes. Só a partir de 1973, as perspectivas começaram a mudar com a criação de uma sede de distribuição, além de criar premiações voltadas a filmes históricos e literários, o que demonstrava um

interesse por uma ideologia nacionalista. Já em 1974, apoiado por cinemanovistas, Roberto Farias assume a posição de diretor-geral, sendo o primeiro não ligado diretamente aos militares, este, pretendia consolidar o cinema nacional, dando estabilidade à cinematografia do país por meio da conquista de mercado nacional. (JORGE, 2002)

Em sua gestão foram criados o Conselho Nacional de Cinema (Concine), com a função de regular o mercado e as relações entre os setores, e também a Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), que se dedicava a pesquisa, memória, filmes técnicos, em uma espécie de resgate ao INCE. Roberto Farias também expandiu o programa de co-produção e com essa medida a Embrafilme passava a assumir os riscos dos investimentos nos projetos, sendo proprietária de uma parcela das ações do filme. A seleção dos projetos se dava por análise prévia experiência e prêmios em nome do realizador, o que transformava uma Embrafilme antes focada no produtor passando a dar maior valor ao autor e aos projetos.

E foi neste cenário, durante o governo de Ernesto Geisel, com o fim da intenção de investida comercial do filme nacional no mercado exterior, que o cinema nacional passou a ganhar espaço nas salas de exibição, competindo com o cinema estrangeiro. Com o apoio da comunidade cinematográfica e o Brasil em processo de redemocratização, os filmes nacionais adquiriram maior visibilidade no mercado interno. *Dona Flor e seu dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), alcançou o número de mais de 10 milhões de espectadores, tendo seu recorde batido apenas em 2010, com *Tropa de Elite 2* de José Padilla. (AMANCIO, 2000).

### FILMES DE MAIOR BILHETERIA ENTRE AS DÉCADAS

| Década           | > 5 000 000 | > 4 000 000 | > 3 000 000 | > 2 000 000 |
|------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Anos 1970</b> | 6           | 2           | 6           | 18          |
| <b>Anos 1980</b> | 2           | 7           | 7           | 7           |
| <b>Anos 1990</b> | 0           | 1           | 0           | 2           |
| <b>Anos 2000</b> | 2           | 1           | 5           | 13          |
| <b>Anos 2010</b> | 3           | 3           | 5           | 4           |

Fonte: Ancine

Como aponta a tabela, na década de 1970 se concentram a maioria dos filmes nacionais recordes de bilheteria, com o total de 32 filmes acima de 2 milhões de espectadores, seguido pela década de 1980 com 21 filmes. Observa também a fraca produção dos anos 1990, quando

o cinema passou por sua pior fase após a extinção de órgãos fomentadores e reguladores da atividade cinematográfica.

Todo o investimento e sucesso no meio cinematográfico permitiu a inserção de novos nomes na direção como a participação das mulheres. Nomes como o de Tereza Trautman, Tizuka Yamasaki, Suzana Amaral e Ana Carolina surgem e vão ganhando seus destaques. (PESSOA, 2012)

## 2. MULHERES, CINEMA E ESTADO

Em *Sexo contra o sexo ou classe contra classe*, a antropóloga Evelyn Reed discute a desigualdade entre os sexos a fim de quebrar o mito da inferioridade da mulher. Esta desigualdade ela afirma estar enraizada na sociedade há mais de dois mil anos, desde o início da sociedade de classes através de suas três manifestações mais importantes: o escravagismo, o feudalismo e o capitalismo. Estas manifestações são caracterizadas pela dominação masculina e foram perpetuadas pela Igreja e pelo Estado. (REED, 2008) Por consequência, o cinema, como fruto do capitalismo, tem em seu esqueleto configuração também não democrática.

A realização cinematográfica nunca foi de fácil acesso para as mulheres, devido aos altos investimentos envolvidos na produção, talvez porque, cada vez mais, o cinema caminha para a superprodução; talvez porque a questão da autoridade tenha sido levada em consideração do modo como é vista pela sociedade patriarcal, que discrimina a mulher em qualquer situação de poder. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 92)

Até a década de 1960 o cinema reproduzia majoritariamente representações do patriarcado, como a submissão da mulher, impondo padrões de beleza e comportamento. (GUBERNIKOFF, 2016) A presença da mulher no cinema só passou a ser significativa e valorizada apenas com o fortalecimento da segunda onda do movimento feminista, após a publicação de *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir em 1949 e fortalecidas por Betty Friedman em 1963. (HOLANDA, 2017). Nos anos 1960, na Europa e nos Estados Unidos, surgiam os primeiros festivais de cinema independente, o que impulsionou a entrada de novas diretoras. O cinema experimental, por questionar formas e conteúdo, como os impostos pelo *star-system*, permitia que as mulheres expressassem suas ideias e reproduzissem questionamentos feministas. (ALVES, ALVES, SILVA, 2011)

Os anos 1970 foram de suma importância para o cinema realizado por mulheres pois a década foi marcada por festivais focados nesta temática. Com essas reuniões fortalecia-se a ideia de um cinema feito por mulheres que contestasse e requisitasse os direitos das mesmas.

Nos anos de 1970 houve uma verdadeira onda de festivais e mostras de cinema feito por mulheres, como em 1974 em Paris, o *Woman by Woman*; no mesmo ano, na Bienal de Veneza, a mostra *As Mulheres e o Cinema*; em 1975, em Paris, o Festival *Mulheres/ Filmes*; na Itália, o Colóquio Internacional *As Mulheres no Cinema*. Em 1976, em Nápoles, o Encontro Internacional de Cinema contava com uma delegação feminina, enquanto em Roma se realizava o *Kinomata*, e em Kopenhagem o I Festival de Filmes Para Mulheres. Em 1977, em Bruxelas, acontecia o II Festival de Filmes de Mulheres, eventos cuja proposta principal era promover uma nova imagem da mulher, que nasceria dos filmes por elas realizado. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 95)

Em torno dessa esfera nota-se em muitos desses filmes realizados por mulheres intenção de reivindicação pela igualdade de direitos e da emancipação da mulher. O cinema dirigido por mulheres até então, além de escasso, em sua maioria seguia aos padrões clássicos e bebia do discurso masculino. Ana Maria Veiga (2014, p. 72) enxerga o cinema dirigido por mulheres nos anos 1970 como “uma articulação em torno de reivindicações específicas em termos de igualdade e oportunidades, ganhando outras nuances através do tempo e do espaço” dando origem ao chamado cinema de mulheres.

Esse tipo de cinema de mulher, feito por mulheres, visa romper com o processo de identificação aos estereótipos da prostituta ou da virgem, da vítima ou da neurótica, e está processando lentamente uma tomada de consciência feminina, ao mesmo tempo em que propõe uma nova abordagem, tanto da teoria quanto da crítica cinematográfica. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 95)

No Brasil, o período dessas manifestações coincide de um lado, com o regime militar e seu projeto nacional militar que visava uma mulher que fizesse parte de um âmbito doméstico. De outro, a criação da Embrafilme impulsionando e o cinema nacional vivendo então seu auge em produções anuais e em incentivo público.

## 2.1 Antes da Embrafilme

Até a década de 1930, só uma mulher havia dirigido um filme de longa-metragem, Cléo de Verberena, com *O Mistério do Dominó Preto* (1930). Gilda de Abreu e Carmen Santos, representam as mulheres realizadoras dos anos 1940. Ambas começaram como atrizes, Gilda, também era cantora e escritora e dirigiu três filmes, o primeiro, *O Ébrio*, 1946, estrelado por seu marido, o cantor Vicente Celestino, teve grande sucesso de bilheteria. Carmem Santos atuou como produtora desde a fase do cinema mudo e levou a paixão pelo cinema até o fim de sua vida.<sup>2</sup> Tinha forte parceria com Humberto Mauro, e, na década de 1930 criou o que logo se

---

<sup>2</sup> Carmen Santos faleceu em 24 de setembro de 1952, aos 48 anos, vítima de câncer.



tornaria o segundo maior estúdio do país na época<sup>3</sup>, a Brasil Vita Filmes. Em 1948 dirigiu *Inconfidência Mineira*, um projeto seu de quase sete anos.

Carla Civelli e Maria Basaglia são outras duas realizadoras da década de 1950. Carla Civelli foi pioneira na televisão, dirigiu em 1959 a comédia *É um Caso de Polícia!* que teve poucas cópias distribuídas. Maria Basaglia realizou dois filmes em 1958, *Macumba na alta* e *O pão que o diabo amassou*, nasceu na Itália onde já havia dirigido dois filmes, no Brasil, fundou com seu marido a empresa de dublagem Odil Fono-Brasil. Na década de 1960, Zélia Costa dirigiu em 1962 o filme *As testemunhas não condenam* e Rosa Maria Antuña, em 1969, dirigiu o filme *Solo*. No entanto, de acordo com o Quase Catálogo, todos os filmes, exceto por *É um Caso de Polícia!* eram protagonizados por homens.

Nas décadas de 1950 e 1960, apesar do fortalecimento do cinema nacional com o Cinema Novo e seu reconhecimento no exterior, nenhuma mulher fez parte do grupo. (PESSOA, 2006, p. 16-8). Muitas dessas realizadoras caíram no esquecimento, até mesmo Carmen Santos, que de sua morte até meados da década de 1970 havia sido pouco recordada. Como comenta em artigo de 1979 Alice Gonzaga Assaf: "...tantas vezes li o nome Carmen, contemplei sua figura nas fotografias, que hoje me pergunto como puderam esquecer uma mulher tão forte e obstinada no amor ao cinema." (ASSAF, 1979, p. 14) Até a década de 1960, mulheres que quisessem fazer seus filmes tinham que bancá-los com seu próprio dinheiro.

A primeira mulher a obter financiamento do governo foi Helena Solberg em 1966, através da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica) com *A Entrevista* (1966), um filme singular e a frente do seu tempo que faz uma investigação da condição da mulher na década de 1960 (MARSH, 2012) A CAIC foi criada em 1963 pelo governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda e foi notável por apoiar os novos filmes realizados e deu esperança aos produtores independentes.

A agência funcionava como um órgão da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro e criou premiações e financiamentos com o objetivo de estimular a indústria cinematográfica. Foi também responsável por impulsionar a cidade do Rio de Janeiro como um polo de cinema. Grande parte dos filmes do Cinema Novo realizados entre 1963 e 1966 receberam de alguma forma incentivo da CAIC. Para poder participar os aplicantes tinham de ser cariocas, já ter realizado pelo menos um filme e trabalhar em alguma produtora no Rio. (CARVALHO)

---

<sup>3</sup> O maior estúdio era a Cinédia, idealizada por Adhemar Gonzaga. O filme de maior sucesso da Cinédia foi, inclusive, *O Ébrio* da Gilda de Abreu.

Solberg obteve ajuda do cinemanovista Glauber Rocha para avaliar o projeto e adquirir financiamento da CAIC. (TAVARES, 2014)

O INC configurou a primeira real tentativa de criar condições para o surgimento de uma indústria cinematográfica brasileira, mas além de muito próximo ao regime, suas políticas dificultavam que o cinema brasileiro decolasse, como declarou Luis Carlos Barreto para o jornal do Comércio em 1969. (apud CARVALHO, 1969, p.1) Sua postura universalista dificultava aos recém chegados, não contemplando a maioria das mulheres.

De 1965 a 1969, nenhuma mulher trabalhando em filmes de 16mm ou 35mm recebeu financiamento do INC. De 1970 à 1974, o INC não financiou projetos de longa-metragem de diretoras mulheres, mas financiou sete em um total de 71 projetos de curtas-metragens, representando apenas 9,85% dos curtas de mulheres durante o período. Enquanto o INC estava em atividade, a maioria das mulheres continuava a retirar de suas próprias economias ou de investidores privados para ajudar a financiar seus projetos de curta ou longa-metragem. (Tradução minha. MARSH, 2012. p.29)<sup>4</sup>

## 2.2 As marcas do regime e a revista Filme Cultura

Além das dificuldades do apoio financeiro, as mulheres tinham de lidar com forte repressão e censura de um regime militar, esses conflitos com o regime refletem em trabalhos como em *Os homens que eu tive*, (Tereza Trautman 1973), que passou sete anos retido na censura. O filme conta a história de Pity, uma mulher que vive livremente seus casos e amores com o consentimento de seu mairdo. Os ataques ao filme de Trautman tinham como principal alvo sua “imoralidade”. Citando palavras do próprio órgão de censura:

Conclusão: Filme amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico, obsceno que tenta com enredo mal feito justificar a vida irregular de mulher prostituída. É um libelo contra a instituição do casamento, considerando como tal todas as investidas irregradas da insaciável mulher.

É uma afronta à moral e aos bons costumes, em que pese os interessados terem subtraído os poucos palavrões existentes...[ ] A bem da moral, bons costumes, à [sic] instituição do casamento, à [sic] sociedade, das pessoas normais e de bem, somos pela **NÃO LIBERAÇÃO** [grifo original]. Brasília, 23 de maio de 1975. Joel Ferraz – Técnico Censo (apud VEIGA, 2013, p. 68)

---

<sup>4</sup> From 1965 to 1969, no women working in 16mm or 35mm film received funds from the INC. From 1970 to 1974, the INC funded no feature-length film projects by women directors but did fund seven out of a total of seventy-one short film projects, representing 9.85 percent of women's shot film production during this period. While the INC was in existence, most women continued to draw from their own finances or from private investors to help fund their short or feature-length film projects. (MARSH, 2012, p.)

O que soa irônico dado que a *pornochanchada* foi o gênero típico da década de 1970 e o gênero que recebeu maior financiamento do estado nos primórdios da Embrafilme (AMANCIO, 2000), criando o estigma de um cinema brasileiro de nudez e erotismo. (VEIGA, 2013).

Entre as películas dos anos 1970 não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um só homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, demonstrações de virilidade tinham seu valor. (VEIGA, 2013, p. 56)

O fato era que Tereza havia invertido este papel ao tratar de questões como a valorização da “autonomia, do desejo e da sexualidade feminina”, e também ao destacar “elementos próprios da contracultura como, por exemplo, o tema do “amor livre” (OLIVEIRA, 2015, p. 438) Em texto publicado pela revista *Filme Cultura*, em 1980, o cineasta Sérgio Santeiro observa o caráter também misógino da censura:

Objetivamente, pela escassez de um cinema, para efeito de análise, digamos feminino, sem que isto levante obstáculos mas sim esclareça certas circunstâncias, o fato é que identificamo-nos, ou melhor, assumimos menor identificação com as formas deste cinema. Para que se perceba o meu intuito ao abordar tão delicadamente a questão, faça-o, porque não o fazem as instâncias superiores que pesam sobre a vida cultural do país, evidentemente não só fortemente masculinos, como exageradamente machistas. Qualquer dúvida pode ser rapidamente esclarecida, de imediato, já com o tratamento que impuseram ao filme de Teresa Trautman.

Sem a menor possibilidade de justificativa racional, o filme foi perseguido não só pela censura oficial, depois de acordada por pressurosos super censores anônimos, porque aos olhos normalmente cegos da primeira instância, nada havia, como de fato não há, no filme que pudesse aguçar-lhes o apetite. Nenhuma violência, nenhuma exibição de corpos, enfim, nada que apareça. Pelo contrário, algo que me surpreende e me obriga a uma releitura, é justamente o extraordinário clima de paz e carinho em que o filme transcorre apesar de todas e muitas vezes abalar convenções sociais que a vida há muito ultrapassou mas que a moral pública, ou animal que atende por este nome, insiste desnecessariamente em camuflar. (SANTEIRO, 1980, p.68)

A partir de análise da própria revista *Filme Cultura* é possível tirar conclusões das relações Mulheres realizadoras x Estado no período Embrafilme. A revista foi lançada em 1966 pelo INC e por consequência passou a fazer parte das coordenações da Embrafilme. Em edição publicada em 1973, já administrada pela empresa, a revista publicou uma matéria em homenagem a atriz Darlene Glória, protagonista de *Os homens que eu tive*, incluindo um frame do filme de Trautman. A publicação escrita por Livio Dantas no entanto, não faz menção alguma ao filme.



Revista Filme Cultura, edição 24. 1973, p. 38. A reportagem faz menção a vários filmes estrelado por Darlene Glória, incluindo ao longa inspirado na obra de Nelson Rodrigues, *Toda Nudez será Castigada* (1973) de Arnaldo Jabor, longa do mesmo ano do filme de Teresa Trautman.

Com ressalvas aos catálogos formais de filmes publicados pela revista, até o ano de 1978, só uma mulher cineasta havia sido entrevistada pela revista: Regina Jehá, vencedora do prêmio Carmen Santos e do troféu Candango pelo documentário *Bexiga, Ano Zero*, 1971. Essas constatações refletem os primeiros anos do estado militar, sob vigência do AI 5.

### 2.3 A segunda fase Embrafilme

De fato, os primeiros anos da Embrafilme pouco trouxeram benefícios às mulheres, o programa de financiamento atendia majoritariamente produtoras experientes e pré-estabelecidas, o que não contemplava a maioria das cineastas. (MARSH, 2012) No período, a empresa pouco fazia julgamento dos roteiros, focando apenas na credibilidade da produtora e no potencial comercial, o que permitiu que as pornochanchadas tirassem proveito do programa. (AMANCIO, 2002, p.). De 1970 a 1974, só uma mulher, Lenita Perroy, recebeu assistência da Embrafilme para produzir seu segundo longa, *A Noiva da Noite*, 1974 e o investimento em curta-metragem não chegava a 13%. (MARSH, 2012). A diferença significativa só acontecerá a partir de metade da década com a posse de Roberto Farias.

Com o Brasil iniciando lento processo de redemocratização, e a criação de novas leis e fomentos foram criados em detrimento da cultura, como a implantação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), e também, a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes, além da criação da Lei do Curta, facilitaram a entrada para estreadores. (SILVA, 2001)

Outros fatores que influenciaram o aumento da participação de mulheres foram os fortalecimentos do próprio movimento feminista. Em 1975 aconteceu no México a primeira Conferência do Ano Internacional da Mulher organizada pela ONU com objetivo de incentivar as preocupações feministas nos países de Terceiro Mundo, a conferência teve como tema central a eliminação da discriminação da mulher e o seu avanço social. Este acontecimento promoveu no Brasil a organização destes grupos de mulheres, levando a criação do Centro da Mulher Brasileira em São Paulo e no Rio de Janeiro, e no mesmo ano foi organizado na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o seminário *Mulher no cinema brasileiro - de personagem a cineasta*, com debates e mostra, dando destaques até então não existentes ao cinema realizado por mulheres. (PESSOA, 1989)

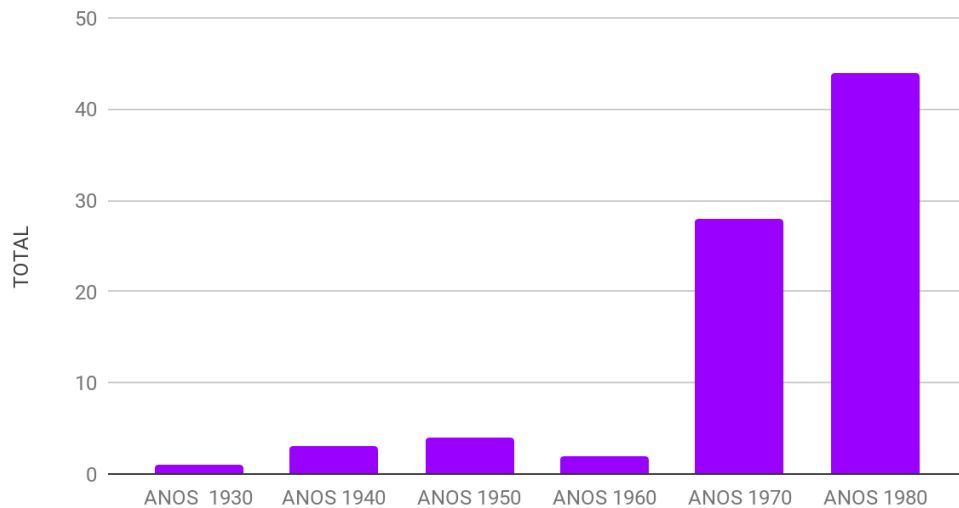
A Lei do Curta foi uma das leis que afetou positivamente o cenário para realizadoras, dado que a presença majoritária de mulheres se dava no campo do curta-metragem. A lei foi sancionada em 1975 e obrigava a exibição de um curta nacional antes de um longa estrangeiro, passando por melhorias no decorrer dos anos graças às regulamentações do Concine. Cabia ao curta 5% da renda bruta da bilheteria. Em seguida, foi criada também uma divisão especial para o curta-metragem na Embrafilme, a empresa se encarregava de distribuir os filmes não apenas a exibidores, como outros mercados, como televisão, escolas, etc.

...a mecânica da distribuição do curta-metragem por nós é muito simples. No momento, só consideramos o curta-metragem como um produto pronto para a comercialização a partir da obtenção da primeira cópia e dos certificados do Concine e da Censura. --- É bom ressaltar que o aferimento das potencialidades comerciais do produto não significa censura. Apenas discutimos quais os curtas atendem mais àqueles requisitos básicos que a lei pretende incrementar (natureza cultural, científica, técnica ou informativa) e também examinamos suas potencialidades em todos ou algum mercado. Mas não é, de forma alguma uma seleção de qualidades, antes diria que de características e de potencialidade em relação a todos os mercados que citei anteriormente. Os aspectos que nós observamos são fruto da prática. Nós recebemos e estamos abertos para qualquer tipo de curta-metragem, desde que atenda às exigências da lei. (LEI, 1978, p. 122-123)

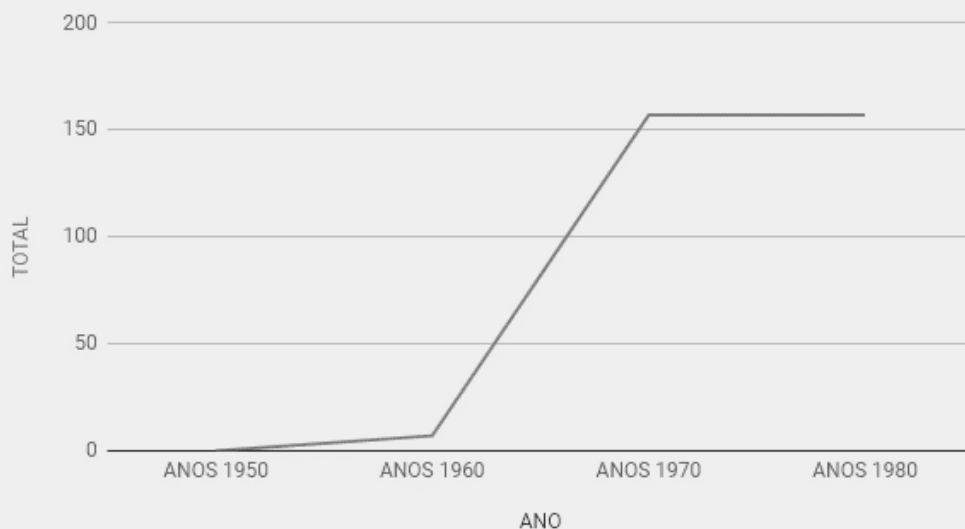
Dos 103 primeiros filmes distribuídos pela empresa em 1977/1978, dirigidos por mulheres consta *Pé Direito*, de Nazaré Ohana, *Morrendo* de Dilma Lóes, *O Saxofonista*, Mariza Leão, *Advento* por Suzana Sereno, e as co-direções *Artesanato do Samba* de Vera de Figueiredo e Zózimo Bulbul e *Opa: O que é que há?* de Mariza Leão e Sérgio Rezende. (LEI, 1978, p 124-125). De acordo com Anita Simis, no “período entre 1977 e 1981, 954 curtas foram habilitados à exibição em cinemas, sendo mais de 500 deles distribuídos pela Embrafilme”. (2008, p.) Dos filmes de longa-metragem dirigidos por mulheres entre 1975 e 1989, oitenta por cento foram

feitos com algum apoio financeiro da Embrafilme, em co-produção ou distribuição. (MARSH, 2010)

### MÉDIAS E LONGAS-METRAGENS DIRIGIDOS POR MULHERES



### CURTAS-METRAGENS DIRIGIDOS POR MULHERES NO BRASIL ATÉ 1988



Fonte: Quase Catálogo 1 - Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)

A partir dos gráficos nota-se a grande divergência entre as décadas. De apenas 3 produções na década de 1960, em 1970 são no total 28. Quarenta por cento dos filmes entre 1970 e 1988 foram co-produzidos pela Embrafilme. No quesito curta-metragem essa diferença é ainda maior. Até os anos 1950 nenhum curta foi registrado. A produção de curtas da década de 1960 para a década de 70 é 20 vezes maior, permanecendo estável na década de 1980.

A Embrafilme também contava em sua área de distribuição com uma Filmoteca, responsável pela elaboração e operacionalização de políticas voltadas para o ensino, cineclubes, associações culturais, profissionais e comunitárias como sequência dos trabalhos desenvolvidos pelo INCE por Roquette Pinto e Humberto Mauro. A Filmoteca exerceu papel importante na distribuição dado que realizava alugueis e vendas de cópias e também executava mostras e lançamentos. Tais ações são de extrema importância até hoje para a veiculação do cinema nacional. Dentre os filmes de mulheres presentes na Filmoteca constavam 30 curtas-metragens, dentre eles, *Balzaquianas*, 1981, de Marília de Andrade e Eliane Bandeira, *Caso Ruschi*, 1977, de Tereza Trautman e *Brás* de Regina Jehá. São oito médias-metragens, como *Mulheres de Cinema*, 1976, de Ana Maria Magalhães e o premiado *A Rocinha tem histórias*, 1985 de Eunice Gutman. Os longas-metragens são apenas sete, *Gaijin* (Tizuka Yamasaki., 1980), *A força do povo* (Tetê de Moraes, 1982), *Nordeste, cordel, repente, canção* (Tania Quaresma), *Terra - A medida do ter* (Maria Helena Saldanha, 1982), e três de Ana Carolina, *Getúlio Vargas* (1974), *Mar de Rosas* (1977) *Nelson Pereira dos Santos* (1979) o que revela sua importante atuação e reconhecimento no período.

### 3. ANA CAROLINA E O MAR DE ROSAS

...mas depois que eu fiz o Mar de Rosas. Tem um branco na minha vida entre o Mar de Rosas... Existia a Embrafilme ainda e é o seguinte...eu acabei o Mar de Rosas, foi um sucesso. Agora eu só vou dar uma entrada aqui em uma coisa: quando eu chego no Mar de Rosas, é a terceira mudança de rota. Eu percebo com clareza, que eu não queria mais saber de documentário. Eu já tinha sido presa em 1971, eu já tinha conhecido todas as questões sócio-econômicas, capitalistas e repressivas etc., etc., etc. E eu falei: “Isso aqui eu não quero, não me interessa mais”. Meu lado espanhol falou: “Chega, vamos criar!”. Eu comecei a achar chato essa história de documentário, eu comecei a achar a turma de documentário chata, já era uma virada, era a virada de rota mesmo. E aí, quando eu acabei o Mar de Rosas, porque o Mar de Rosas me deu muito pavor, mas me deu uma imensa satisfação, deu um branco, deu uma parada, um hiato assim. (SOARES, 2015)

Ana Carolina, natural de São Paulo, era fisioterapeuta e foi estudante da Escola Superior de Cinema onde conviveu com Décio Pignatari, Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes. Sua primeira experiência significativa em um set de filmagem foi como continuísta no filme *As Amoras*, 1968, de Walter Hugo Khouri, colaborou em filmes de membros do cinema novo, e chegou a morar no mesmo prédio de Rogério Sganzerla, época que fez parte da trilha sonora do filme *A Mulher de Todos*, 1970. (MOCARZEL, 2010).

*Mar de rosas*, finalizado em 1977, marcou o início da trilogia da condição feminina, assim denominada por Ana Carolina (*Das Tripas Coração*, 1982; *Sonho de valsa*, 1986) e configura como um dos nomes mais importantes do cinema brasileiro do século XX. (MARSH, 2012) O filme teve apoio da Embrafilme tanto em produção como distribuição e foi bem recebido pelo público, contanto com mais de 400 mil espectadores. (VEIGA, 2014)

Antes de *Mar de Rosas* a diretora já havia realizado 7 curtas metragens de caráter documental e experimental, um longa-metragem feito com imagens de arquivo, *Getúlio Vargas*, 1974, marcando os 20 anos da morte do ex-presidente e um média-metragem documental, *Anatomia do Espectador*, 1975, este último também recebeu apoio da Embrafilme.<sup>5</sup> O primeiro curta-metragem que assinou sozinha, *Indústria* (1969), a diretora realizou após vencer um concurso da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. (MOCARZEL, 2010) Em *Mar de Rosas*, a diretora mudou completamente a estética com que vinha trabalhando, dando início a um cinema polêmico e autoral, denunciando a condição da mulher. (ESTEVES, 2007)

*Mar de rosas* é um *road movie* de perseguição, conta a história de uma mulher que “mata” seu marido e sai em fuga com sua filha rebelde. O elenco é composto por Norma

---

<sup>5</sup> Informações extraídas do Quase Catálogo.



Benguel, que vive a personagem, Felicidade, Cristina Pereira, como sua filha Betinha, além de Otávio Augusto, Miriam Muniz e Ary Fontoura. Toda a trama envolve diversos simbolismos de uma desestruturação familiar, e até os diálogos apontam para uma relevância de uma ordem estrutural e a hipocrisia do regime militar. (VEIGA, 2014) Ana Carolina declarou na época em entrevista à revista *Veja* sua intenção em “desmontar esse lado ‘sonso’ do Brasil” e exprimir o horror que tinha pela realidade vivida. (MAR, 1979, p. 128)

O filme se tratava antes de qualquer coisa, de um estudo sobre a família. A ideia de *Mar de Rosas* nasceu porque a diretora trabalhava como fisioterapeuta com crianças especiais e se identificava com as mesmas. A princípio a personagem Betinha possuía Síndrome de Down, mas com o tempo e trabalhos de roteiro a personagem foi ganhando força e se tornando uma espécie de álter ego da própria diretora. (MOCARZEL, 2010)

Mar de Rosas também passou por problemas com a censura e ficou retido durante 6 meses só conseguindo liberá-lo após árdua negociação da diretora com o conselho de censura em Brasília para permitir que seu filme fosse liberado intacto sem cortes. (MARSH, 2012) Diferente de Trautman, a diretora soube a sua maneira safar-se da censura.

Ana Carolina acabou sendo a cineasta mais conhecida naquele momento por suas realizações, já que soube à sua maneira contornar os obstáculos da censura, por meio de alegorias, metáforas e ironias – matérias-primas de sua estética e linguagem cinematográfica. (VEIGA, 2014, p. 72-74)

Apesar do financiamento da Embrafilme, Mar de Rosas foi um filme de baixo custo e a diretora contou com a ajuda de vários amigos para realizá-lo, nas palavras da própria diretora: “Mar de Rosas é um filme familiar, não apenas do ponto de vista temático, mas também de produção”. (MOCARZEL, 2002, p. 90) Ainda sim, Ana Carolina é capaz de delinear as problemáticas do regime e faz um retrato expressivo da sociedade, uma visão e denúncia do próprio mundo que vivenciou. E ainda além, como argumentam as pesquisadoras Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, “*Mar de Rosas* foi o primeiro longa-metragem de ficção brasileiro dirigido por uma mulher a contestar a submissão feminina.” (Apud ARAUJO, 2015, p. 12)

### 3.1 Dossiê Mar de Rosas

*Mar de Rosas* teve de sua estreia um sucesso com a sala de exibição lotada, logo em seguida Ana Carolina foi convidada a participar do Festival de Berlim onde o filme foi também

exibido. (MOCARZEL, 2010) *Mar de Rosas* foi assunto em diversos jornais da época e foi escolhido com unanimidade nas categorias filme, direção, argumento (Ana Carolina) e atriz (Norma Benguel) pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) que elegeu os melhores em Cinema, Teatro e Literatura do ano de 1978. Foi também premiado pela associação o ator Otávio Augusto por seu papel no filme. (MELHORES, 1979, p. 12). Ana Carolina recebeu no mesmo ano o prêmio especial Air France. (TUDO, 1979, p. 35).

**Os melhores de 78, segundo críticos**

Os melhores de 1978 em Cinema, Teatro e Literatura, foram escolhidos pela APCA — Associação Paulista de Críticos de Arte — em votação realizada segunda-feira à noite na sede do Sindicato dos Jornalistas. Críticos de arte de vários órgãos da imprensa paulistana participaram da reunião, que selecionará ainda os melhores em Música, Esportes, Dança e Televisão.

A melhor atriz em cinema em *Mar de Rosas* de Ana Carolina Teixeira Soares — um filme que é um estudo meras de estrutura familiar —, conseguiu a unanimidade dos votos das críticas Babson Balleiro, Carlos Maximiano Matta, Jean Bajan e José Júlio Sprawski, nas categorias Filme, direção, argumento (Ana Carolina) e atriz (Norma Benguel). Os demais premiados no setor cinema foram: ator — Valendo Beltrão, por *Distúrbio*; de Otávio Augusto, por *Mar de Rosas*; atriz coadjuvante — Graciana Fraine, por *Distúrbio*; de Vênia Azevedo, por *Mar de Rosas*; de André Vilão, por *De Sangue*; Melhor roteiro — Jean Bajan, por *O Estrupido* de Mulberry; fotografia — Antônio

Magalhães, por *Distúrbio*; direção, Sonia Guader e Edney Giovanetti (ambos por *Caixa de Sombra*); os melhores atores coadjuvantes e Neomi Marinho (Obrigado do Tejo: Mafalda e Carlos Augusto (Marcelino); as revelações de atores, Outros premiados foram: cenografia — Neusa Alves de Sousa, por *Maldição*; figurino — Giseli Matta, por *Clara em Tola* de Zilco Quinter; e Neusa Alves de Sousa, por *Mercúrio*; iluminação — S.S. Lemesch, por *Plano de Fogo*; coreografia: Flávio de Figueiredo; música — Maria Alvaranga, por *Maldição*; revelação de diretor — Francisco Salazar, por *Plano de Fogo*; revelação de ator — Maria Adelaide Amaral, por *Rodas de Papel*; e teatro infantil — Companhia Leticia; O Prêmio Especial foi entregue a Manoel Siqueira, pelos 40 anos dedicados ao teatro.

O setor literatura foi votado pelas críticas Nerine Vaz Coelho, Leo Gilvan Ribeiro, Alvaro Alves de Paris, Henrique Alves, Hélio Silveira, Alairto Sampaio, Rogério Maciel e Roberto Carlos Soares. O conjunto de obras realizado ao longo de 36 anos de atividade literária do pensador crítico Alceu de

### Diretora brasileira entusiasma a crítica

**Des sucedida**

Depois de um recente sucesso internacional (no Festival de Cinema de Paris), a cineasta Ana Carolina Teixeira Soares, está começando a trocar de papel. Agora é protagonista. Ao invés de filmar, está sendo filmada, fotografada e descrita. O sucesso da diretora começou com *Mar de Rosas*, um longa-metragem que brevemente estará sendo projetado em São Paulo no Museu da Imagem e do Som (MIS) e, em circuito comercial já no princípio do ano. Exibido no III Festival de Cinema de Paris, o filme foi consagrado pelo crítico do "Le Quotidien de Paris", uma "planta cheia de espinhos no solo de um Brasil tão pouco

ria de uma perseguição, onde o culpado, na realidade não existe. Viajando de carro para o Rio, três personagens, Sérgio (Hugo Carvana), um rico industrial; Felicidade (Norma Benguel), sua mulher e a filha Betinha (Christina Perrele) tentam pela última vez a salvação de um casamento infeliz. A viagem, entretanto, se transforma numa fuga aparentemente absurda e descontrolada. Seguindo a diretora, trata-se de "uma comédia dramática que evolui com humor e ironia, os caminhos de uma família comum". Na opinião de cineasta, o sucesso poderia ser um espelho de família classe média brasileira

**SEM RÓTULOS**  
Embora Ana Carolina seja

Em 1979 a revista Filme Cultura divulgou um dossiê contando com 25 críticas de seu filme publicadas em diversos jornais da época. É válido lembrar que a revista era coordenada pela própria Embrafilme, e que a mesma, junto com a abertura política, iniciava um processo de mudança em seu conteúdo que até então era muito conservador e formal, se abrindo para debates e opiniões diversas ao governo.

Estas críticas refletem as diversas visões e o impacto que *Mar de Rosas* causou na crítica cinematográfica. Um acontecimento que há de ser reconhecido como um marco para a presença de mulheres cinema. Para Jean Claude Bernardet, o filme não cria seus personagens a partir de categorização ideológica, mas sim a partir da vivência, “elaborado sem saber o que significaria, sem submetê-lo a censura prévia de um aparelho conceitual.” Vivência, esta, complexa, o que possibilita suas várias interpretações. (MAR, 1979, p.115)

Um dos elementos comuns entre as críticas é seu tom de novidade no contexto nacional. “Intrigante”, “inesperado”, “grande originalidade” são palavras que se repetem em diversas das críticas. O que muitos acreditam fazer do filme diferente de todos os outros é seu clima de absurdo, a níveis de um realismo fantástico, comparado a Luis Buñuel por Paulo Augusto Gomes e Edmar Pereira. Do cinema do absurdo destaca-se o humor negro e seu gênero que chega a uma comédia de horror. A maneira com que ela debocha do fracasso de seus personagens é notada pela crítica como algo de impacto no público, que passava a debochar junto ao filme de situações inusitadas como as atitudes de Betinha.

Betinha é vista quase em hegemonia como a grande heroína do filme. Para Lauro Machado Coelho é ela quem se rebela, e é a única que nega o marasmo e o conformismo das situações encaradas e quem traz vida ao filme. Sua saída do psicótico meio que vive é através da violência, punindo com sangue e fogo, e sua violência se apresenta desagradável aos que assistem. Betinha pode ser vista como o “retrato de uma juventude anárquico-terrorista, na infantil ilusão de que eliminando a imago do pai e da mãe terríveis, os problemas cessam de existir.” diz Pola Vartuck. (1979, p. 118) uma espécie de solidarização na visão da diretora com os atos de rebeldia de Betinha. O que de fato coincide com as próprias declarações de Ana Carolina acerca de sua obra.<sup>6</sup>

De negativo Fernando Ferreira, Pola Vartuck e Flávio Marinho, consideram a cena na casa do dentista e sua esposa (Ary Fontoura e Miriam Muniz) muito arrastada, com pouca dinamicidade e de um ‘blábláblá’ infinito. Fato que discorda Orlando Fassoni da *Folha de São Paulo*, para ele, é neste momento que a diretora atinge o ápice da obra, e seus personagens são expostos às suas fraquezas, desenvolvendo uma espécie de ensaio sobre a inconsciência, e também é neste momento que Betinha passa a agir intensamente de modo a mudar seu destino.

Ely Azeredo, que era um dos editores da Filme Cultura, fez uma análise comparativa ao Cinema Novo, tendo o filme como uma soma positiva das experiências dos cinemas anteriores. Do Cinema Novo herda na liberdade dos planos e também em sua montagem pouco preocupada com o ritmo, dando valor às relações. De ruptura com o Cinema Novo, se dá a bem sucedida referência às chanchadas, tentativa que muitos cinemanovistas falharam. Das chanchadas, Ana

---

<sup>6</sup> Minha identificação com ela está relacionada com a minha percepção de que ela é o caótico, ela é o perverso. (SOARES apud MOCARZEL, 2010, p. 61)

Carolina utiliza-se das máscaras e alegorias, uma fuga ao realismo que lembra os sucessos da Atlântida.<sup>7</sup>

*Mar de Rosas* é regado a ironias que partem do título ao nome das personagens como comenta Marinho. O que muito se discute é o fato do filme ser um retrato das próprias experiências da diretora. Um cinema de vivências, ou, como argumenta José Carlos Avellar do *Jornal do Brasil*, uma vontade de desabafar.

Esse desabafo é contrariado por Hélio Pellegrino em crítica também ao *Jornal do Brasil*, que enxerga o filme como uma “tragédia da palavra vazia”. Uma denúncia a inércia e ao silêncio que suas personagens são impostas.

É como se os personagens se movessem dentro de uma redoma de vidro, cujas paredes jamais conseguissem romper. Moscas numa redoma de vidro, cobrindo um prato de doce num botequim de subúrbio. A redoma é transparente e as moscas, ao se chocarem contra ela, podem ter a ilusão de que chegaram ao vertiginoso limite da própria liberdade. Esta monstruosa ilusão pode conferir às moscas a embriaguez do ato gratuito, niilista. (PELLEGRINO, p.126)

Ana Carolina, que havia declarado o filme se tratar de um estudo sobre o poder, teve esta constatação contrariada por Flávio Marinho, Bernadet e Vartuck, que acreditam que o filme pode ser visto como sobre conflitos entre pai/mãe, mãe/filha ou até mesmo uma disputa por amor e compreensão em um mundo alucinado, a partir do argumento de que a diretora não sabia exatamente o que expressou no filme e este seja algo proveniente de seus instintos.

O que se conclui a partir das críticas é que *Mar de Rosas* não é um filme fácil de assistir, é desconcertante e manifesta uma visão amarga da condição humana, sua negatividade pode muitas vezes ser percebida como exagerada. É um filme para amar ou odiar, e Ana Carolina surpreendeu com uma estreia tão bem realizada, bem dirigida, apresentando um cinema raro e ausente no país. Fassoni a une com Tereza Trautman dizendo que ambas exercem sem constrangimento o trabalho como diretoras, vencendo o machismo exacerbado do meio que faz com que muitas carreiras femininas pereçam. *Mar de Rosas* talvez seja o primeiro filme do cinema de mulheres a ser amplamente divulgado, e discutido em circuito nacional.

O que é pouco comentado é a própria denúncia da condição feminina. Bernadet observa um ódio aos homens em *Mar de Rosas*, o que para ele é um discurso contrário ao que a diretora

---

<sup>7</sup> A Atlântida foi uma empresa cinematográfica brasileira fundada em 18 de setembro de 1941, por Moacyr Fenelon,, José Carlos Burtle, Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo, entre outros. Encontrou nas chanchadas seu gênero de maior sucesso e foi sua produtora mais célebre. (LYRA, 2007)

expressiu em *Getúlio Vargas*, onde a diretora exaltava a figura. Em *Mar de Rosas*, se as mulheres não prestam, os homens menos ainda, “são boçais”. (MAR, 1979, p.115)

De certa maneira, Ana Carolina realizou *Getúlio Vargas* não só em homenagem ao ex-presidente, mas também ao seu próprio pai, que havia vibrado com a criação da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda. Doze dias após foi o suicídio, o que deixou seu pai extremamente impressionado. No entanto, o filme é uma maneira da diretora declarar seu amor ao próprio país. (MOCARZEL, 2015)

Sérgio Augusto, para a *Isto É*, seja talvez um dos únicos a levantar a bandeira da contestação da mulher. E observa um contexto onde essas personagens são falsamente felizes e obrigadas a obedecer em um mundo dominado por homens. Outra que discute a questão é Pola Vartuck, a única mulher dentre as 25 críticas, importante jornalista e crítica do *Estado de São Paulo* comenta: “Os homens do filme são uns mandões e insensíveis, as mulheres parecer buscar exasperadamente libertar-se do seu jugo.” (1979, p. 118) Já Fernando Ferreira tem a visão de um filme íntegro, e afirma se tratar de uma “discussão oportuna e muito feminina - sem feminismo.” Aqui vê-se certa manifestação do antifeminismo, depreciação ao próprio nome do movimento possivelmente uma manifestação de um pensamento patriarcal e conservador enraizado pelo regime.

Não é de hoje nem de ontem que o termo “feminismo” sofre uma sistemática depreciação e deslegitimação nos mais diversos círculos letrados do país. Via de regra, o uso do termo vem atrelado a certos sentidos do feminismo associados ao movimento de mulheres dos anos 60, os quais são destacados e universalizados, em uma operação análoga à da sinédoque (figura que condensa na parte o todo) para sustentar determinada, e por que não dizer deliberada, representação discursiva, cultural e política. (SCHMIDT, 2006, p. 765)

O crítico devia estar fazendo referência à própria Ana Carolina que muitas vezes procurou negar o rótulo, em entrevista ao *Estado de São Paulo* a diretora declarou: “faço um cinema adulto, consciente e sem rótulos. Ou seja, para mim não se trata de cinema feminista ou coisa que o valha, mas sim de um cinema de cineasta...” Na mesma entrevista a diretora comenta sobre a questão do “fechado grupo de diretores” de cinema, o que ela afirma ainda ser um “feudo masculino” até mesmo na Europa, onde mulheres como Lina Wertmuller e Nadine Trintignant já eram consagradas. (DIRETORA, 1977, p.12)

É possível entender tais declarações da diretora como um manifesto de fuga da rotulação feminina, um posicionamento como artista na luta pela igualdade e não uma negação de posicionamento como interpretado e exaltado pelo crítico do jornal *O Globo*.

No Brasil, até então os filmes que tratavam da questão feminina, como *Os Homens que eu tive* da Tereza Trautman e *A Entrevista* da Helena Solberg, antes mencionados, ou eram censurados ou ofuscados.

Outro exemplo é o filme *Feminino Plural*, 1976 da Vera de Figueiredo. O filme trata explicitamente da “subjugação da mulher na sociedade” e também foi a estreia de Vera de Figueiredo no longa-metragem contando com financiamento da Embrafilme. *Feminino Plural* fez sucesso no exterior, participou do Festival de Cannes, em 1977, do Festival de Taormina na Sicília e também foi convidada a participar do New York Film Festival. (HOLANDA, 2017) No Brasil, no entanto, o filme teve pouca repercussão, quase não foi mencionado por jornais brasileiros, nem na revista Filme Cultura, que só o menciona nos catálogos de lançamento e em nota sobre “Participação da Embrafilme em Festivais Internacionais de 1977”, nota que consta também *Mar de Rosas*.

Além de *As Musas da Matiné* de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, muitas outras pesquisas percorrem até os dias atuais exaltando em *Mar de Rosas* suas representações das identidades de gênero no Brasil e a presença da figura feminina como centro da narrativa ao passo que expõe suas angústias diante de uma sociedade patriarcal. Fosse sua intenção ou não, seu filme “possivelmente fez muita gente repensar papéis tradicionais”. (VEIGA, 2014, p. 75)

Embora Ana Carolina não se identifique com nenhuma posição filosófica específica, sua trilogia claramente oferece uma crítica feminista da condição feminina e dos direitos das mulheres, principalmente por meio da recusa em colaborar com um imaginário masculino. (tradução minha, MARSH, 2012, p. 59)<sup>8</sup>

O cinema é um meio influenciado e ao mesmo tempo influenciador, e dada a dimensão de sua repercussão e visibilidade, *Mar de Rosas*, logra assim, como uma conquista ao ‘cinema de mulheres’, e por consequência fortalece a luta de gênero, ao questionar papéis atribuídos ao feminino e ao masculino em período de forte repressão.

---

<sup>8</sup> Although Ana Carolina does not self-identify with any specific philosophical position, her trilogy clearly offers a feminist critique of the female condition and women’s rights most notably through a refusal to collaborate with a masculine imaginary.

#### 4. O LADO B

Apesar do sucesso e da suposta boa relação que mantinha com a Embrafilme, Ana Carolina, retém reclamações sobre a empresa, clama que seu primeiro filme, o documentário Getúlio Vargas de 1974 não obteve nenhum apoio do INC nem da Embrafilme, ela trabalhava na Cinemateca Brasileira e teve acesso a grande parte do acervo, e apenas nos estágios finais do filme, recebeu apoio de Luiz Severiano Ribeiro, proprietário da maior cadeia de exibição de filmes ao longo dos anos 1940-70, de atuação principal para o Rio de Janeiro para o norte do país. Em entrevista a Leslie Marsh, a diretora reconhece o potencial da empresa, mas lembra a problemática do favoritismo que a mesma exercia. (MARSH, 2012)

Eu acho que a Embrafilme foi uma criação extraordinária com uma grande porcentagem de perversão. Porque, ao mesmo tempo em que se juntou para unir diretores e os abrigar, veio com algo muito perverso porque começou a escolher: “Você sim, ele não, você sim, ele não... quem é o queridinho escolhido da Embrafilme? Você aí, é o queridinho da Embrafilme.” E então você tem o coitado que fica de fora. Nunca houve correção de curso na Embrafilme. Não precisava ter sido escrachada do jeito que foi. Foi escrachada muito rapidamente e com muita raiva. Há algo estranho nisso. Ela passou a representar algo como uma horrível madrastra, uma mãe perversa que dava comida a alguns e matava outros. (tradução minha. SOARES apud MARSH, 2012, p. 25)<sup>9</sup>

Apesar do período se demonstrar otimista em números, as novas regras focadas em mercado estabelecidas pela gestão de Farias como a exigência de produtora e de prévios trabalhos apresentavam empecilhos. (AMANCIO, 2000) Para conseguir financiamento, estreantes precisavam desenvolver um currículo, então muitas mulheres fundaram suas próprias produtoras para realizar seus projetos com ou sem assistência do estado. Tizuka Yamasaki, criou o com dois amigos o CPC, Centro de Produção e Comunicação, de acordo com ela, uma produtora para conseguir o financiamento para diretor estreante tinha de ter produzido ao menos um filme com a Embrafilme e um sem. Tizuka, que já estabelecera contato com diversos diretores como Glauber Rocha, e Nelson Pereira dos Santos abriu as portas ao CPC, que chegou a produzir filmes como *Eles Não Usam Black Tie*, 1980, do Leon Hirszman, e assim ela foi capaz de realizar seu primeiro longa-metragem, *Gaijin - Caminhos da Liberdade*, 1980. O que

---

<sup>9</sup> I think Embrafilme was an extraordinary creation with a great percentage of perversion. Because, at the same time that it came along to bring together, to unite directors and them shelter, it came with something else very perverse because it began to choose: You yes, him no, you yes. Who is the darling chosen one of Embrafilme? There, you are the darling of Embrafilme. And then you have the damned one who is out of embrafilme. There was never any course correction in Embrafilme. It didn't need to be demolished in the way that it was. It was demolished very quickly and with and a lot of rage. there's something strange in that. It came to represent something like a horrible stepmother, a perverse mother that gave food to some and killed others.

aconteceu muitas vezes com a Embrafilme, foi que apesar de financiar os primeiros filmes, foram episódios sem continuidade. Os dois longas de Tizuka que seguiram, *Parahyba Mulher Macho* (1983) e *Patriamada* (1984) não obtiveram financiamento da Embrafilme, apenas contanto com a empresa para distribuição. (MARSH, 2012)

Ana Carolina também diz só ter recebido ajuda em *Mar de Rosas e Das Tripas Coração*, *Sonho de Valsa*, o terceiro da trilogia, contou com apoio de empresas privadas e apoio da receita para o financiamento, e o segundo, além da Embrafilme, obteve o apoio de outros quatro produtores. (SOARES, 2015)

A Embrafilme tinha um sistema sem correção de rota, mas funcionava! Você ia e ficava lá o dia inteiro: Estou aqui e vou fazer um filme! Levantei lá 30% da produção em dinheiro para fazer Mar de Rosas. Já Das Tripas Coração quase não tem dinheiro da Embrafilme, mas tive quatro produtores associados. (SOARES - MOCARZEL, 2010, p. 150)

Mais tarde, em 1987, a diretora viria a acusar a empresa do estado de boicotar seu filme, *Sonho de Valsa*, do Festival de Veneza. (MILLARCH, 1987)

Vera de Figueiredo também declarou recentemente, durante debate, que a Embrafilme também tentou boicotar seu filme, *Feminino Plural*, que havia sido convidado a participar do Festival de Cannes, e que ela mesmo acabou enviando com a ajuda de amigos. Lá na França ouviu de um diretor da Embrafilme “Uma vergonha um filme feminista brasileiro aqui. Numa terra de macho” e ouviu de outro diretor da Embrafilme que não considerava seu filme brasileiro em prol de seu tema.<sup>10</sup>

Tereza descreve sua experiência no início dos anos 1970 como ilustrativa para muitas mulheres, realizando diversas funções em produções, usando equipamentos emprestados, comprando filmes expirados, etc. Ela descreve que ao mesmo tempo que mulheres tiveram acesso meio, elas tiveram pouca assistência e infraestrutura para apoiar o cinema independente. Se seu ponto de vista não fosse aceito elas estavam vulneráveis a censura e corriam o risco de arruinar suas carreiras, o que foi o seu caso, marcada pelos ataques da censura, teve seu nome como parte do índice proibitivo ditatorial, e tinha todo projeto que apresentava negado. (MARSH, 2012). Em 1978, com o clima ditatorial já ameno, e o cinema parecendo conseguir seguir seu rumo a parte do regime, pediu apoio da Embrafilme para rodar *Os Saltimbancos*, e

---

<sup>10</sup> Em “numa terra de macho” o diretor se referia ao Brasil - Debate de lançamento do livro "Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro" 30' - 32'



obteve como resposta de Roberto Farias “Tereza, você já fez um filme interdito. Chico Buarque, um sujeito interdito... Eu não posso financiar, botar dinheiro da Embrafilme num filme que vai ter problemas com a censura” (apud VEIGA, 2013, p. 62). O filme, ao ser liberado em 1980 foi distribuído pela Embrafilme, mas para a diretora a recepção não foi a mesma de antes.

Os homens que eu tive não causou o mesmo impacto sobre o público como havia acontecido sete anos antes, como podemos perceber com a crítica mais dura ao filme, que o tomava como ingênuo sem contextualizá-lo dentro de uma história de repressão à busca de igualdade das mulheres nos anos 1970 e mesmo dentro das limitações dos recursos cinematográficos da época. (Tereza Trautman apud VEIGA, 2013, p. 65)

A Lei do Curta apesar de surgir como estímulo apresentou-se muito problemática, os exibidores em protesto acabavam sabotando as programações escolhendo curtas que não tinham a ver com o filme exibido, ou acabavam eles mesmos produzindo curtas de baixa custo para não perderem parte do dinheiro da bilheteria.

A criação da lei havia de fato impulsionado a realização de curtas como a própria Ana Carolina declarou: “Era lei. Eu fiz, nessa época... Eu fiz muito curta, muito curta. Primeiro porque a gente achava que ia funcionar essa coisa. Não funcionou porra nenhuma por inúmeros motivos”. (SOARES, 2015, p. 14) Diante da situação os realizadores sem esperanças acabavam vendendo seus curtas aos exibidores a preços irrisórios. (SIMIS, 2008)

O cinema brasileiro sofreu muito por causa da exploração indevida do curta no mercado. Exibidores, para não perderem percentuais de bilheteria destinados ao curta, produziam curtas de baixíssimo orçamento e péssima qualidade para cumprimento da Lei, desmoralizando o cinema nacional. (FARIAS apud SIMIS, 2008, p. 46)

O problema não ficava tão distante no quesito longa-metragem, muitos filmes eram engavetados, muitas obras acabavam em depósitos e o mercado continuava em dois terços dominado pelo cinema estrangeiro. Poucos eram os que sobreviviam, e, geralmente eram aqueles que trouxessem mais lucros para a Embrafilme. No final, eram as grandes produções que tomavam o mercado, os menores produtores tinham seus filmes engavetados enquanto os filmes de sucesso duravam meses no cinema ocupando os lugares nas salas de exibição. (FASSONI, 1979, p. 49)

Em 1978, por exemplo, a empresa se comprometeu a lançar 58 filmes no eixo Rio-São Paulo, mas a maioria foi engavetado, aguardando lugar enquanto nas salas eram exibidos praticamente só os filmes, *A Dama da Lotação*, *Lúcio Flavio*, *Barra Pesada*, *A Batalha dos Guararapes*, *Chuvas de Verão* e *Mar de Rosas*. (FASSONI, 1979, p. 49) *Mar de Rosas* foi uma das exceções, já que o filme de Ana Carolina não se tratava de uma grande produção e o mesmo permaneceu durante dois meses em cartaz. (VEIGA, 2014)

## CONCLUSÃO

A Embrafilme iniciou seu declínio em meados da década de 1980. A própria medida de fortalecimento do realizador tinha como princípio facilitar o acesso aos recursos “enquanto clientelas privilegiadas”. (AMANCIO, 2000, p. 123) O clientelismo foi um dos fatores que levou seu fechamento, a classe cinematográfica estava dividida e a crise econômica também se alastrava.

Sua extinção foi dada pelo governo Collor de Mello em 1990, marcando uma crise no cinema nacional com produções interrompidas que nunca foram retomadas e o país que vinha com média de 89 filmes por ano, caiu para 33. Cinco anos após, uma mulher, Carla Camuratti estreia o chamado “cinema de retomada” com *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, que contrária às formas de distribuição, optou por fazê-la pessoalmente, viajando para negociar com exibidores. (LIMA, 2010). O cinema de retomada foi marcado pela entrada massiva de mulheres em detrimento de novas medidas tomadas pelo estado.

...as políticas para o cinema brasileiro nos anos 1990 alteraram as relações do cinema com o Estado. As novas condições de produção modificaram o modo de fazer filmes e os próprios filmes. As salas de cinema do país se abrem novamente para o filme nacional, o público se interessa, e esse novo cinema produzido no Brasil ganha também visibilidade internacional, concorrendo ao Oscar de melhor filme estrangeiro (três vezes entre 1996 e 1999) e em festivais e mostras no exterior. Carla Camurati, Laís Bodansky, Tata Amaral, Anna Muylaert, Eliane Fonseca, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, Lina Chamie, Tânia Lamarca, Mirella Martinelli, entre outras. (ALVES, ALVES, SILVA, 2011, p. 389)

O período Embrafilme desenvolveu vários projetos para proteger e promover os filmes brasileiros, assim como seus apêndices foram essenciais para a estruturação de um mercado nacional. Para a cineasta Eunice Gutman era importante também sua existência física, como era uma instituição pública o cidadão comum podia ir lá e assistir filmes feito por brasileiros, e como a maioria da população vivia na pobreza, esse acesso democratizado a cultura funcionava. A empresa beneficiou os cineastas como comunidade e ampliou o diálogo de realizadores no Brasil. (MARSH, 2012)

Dados apontam que dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina mais que dobrou, aumentou 1,60 vezes, entre os anos 1970 e 1980 aumentou 85%, o que, de certa maneira, impulsionados por movimentos sociais, foi possível graças aos benefícios implantados pela Embrafilme. Como aponta Ana Pessoa: “É entre o final dos 1970 e início dos 1980 que surgem as diretoras que fizeram carreira no cinema e atuam até hoje, como Tizuka

Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes”. (1989) Tizuka Yamasaki, diretora estreadora do período, é hoje a realizadora brasileira com maior filmografia, com 12 filmes, seguida de Ana Carolina, com o total de 7 filmes. (PESSOA, 2011)

Como observa Marsh, A Embrafilme apresentou papel importante em ajudar muitas mulheres a terminar seu primeiro longa de ficção. (2012) No entanto, raros são os casos em que mulheres receberam contínua ou total suporte da empresa estatal. E é notável que aquelas que estabeleceram contato com diretores cinemanovistas tiveram maior suporte do estado. Quase todos os filmes do grupo do Cinema Novo, após a criação da empresa foram co-produzidos pela mesma. (MARSH, 2012)

Outro empecilho era o fato de que tinham de lidar com um período repressivo e conservador de escrachada misoginia, e, por ser estatal, a empresa era obrigada a seguir as ordens do governo. (ZENI, 2018) Assim, apesar de seus benefícios, poucas mulheres sentem falta da empresa, principalmente por seus atos de clientelismo. (MARSH, 2012)

Teresa Trautman passou uma década sem poder produzir marcada pelas palavras da censura de seu filme. Ana Carolina e Yamasaki seguiram através de incentivo privado, outras, como Lúcia Murat, usufruíram de financiamento da empresa em seus últimos anos, já perante estado democrático. Murat foi ativista política, presa e torturada durante o regime, seu filme, *Que Bom te Ver Viva* (1989), foi um dos primeiros filmes dirigidos por uma mulher após abertura política. (KIRALLY, 2010).

Os órgãos de censura continuaram em vigor até a nova constituição de 1988. Em 1982, Roberto Farias, já não mais na diretoria-geral da Embrafilme, realizou o filme *Prá Frente Brasil*, denunciando cenas de tortura de presos políticos durante a ditadura, causando escândalo no meio militar e levando o então diretor, Celso Amorim, a resignar. (JOHNSON, 1987) Mesmo com o fim da ditadura, é impossível falar no fim da censura, a partir do momento que se depende do estado o patrimonialismo cultural persiste no país. (MOGADOURO, 2014)

Fica evidente que deixar a responsabilidade da análise e julgamento de filmes – e de qualquer produção simbólica – para o Estado, é depender dos critérios subjetivos da moral vigente e dos instrumentos políticos do governo que estiver no poder. Censurar filmes é impedir que chegue à população (ou ao público do cinema) a pluralidade de ideias, a diversidade estética, a discussão da complexa questão moral e ética que nos cerca. A censura é deseducativa à medida que impede que as pessoas formem o seu juízo de valores e escolham o que querem assistir. (MOGADOURO, 2014)

Ana Carolina, adversa aos obstáculos do período militar, realizou sua primeira trilogia e assinou seu nome no cenário brasileiro. *Mar de Rosas* foi um marco nacional, o dossiê

publicado pela revista Filme Cultura exprime o quão relevante foi seu trabalho para o cinema brasileiro e especialmente para o ‘cinema de mulheres’. A visibilidade dada ao filme abriu portas para a discussão sobre a condição feminina em uma época de forte repressão com visão conservadora do comportamento da mulher, sendo relevante seu estudo até os dias atuais. Sobre o cenário atual a diretora comenta: “O que me impede hoje de estar com a máquina aquecida fazendo mais e mais filmes é a situação financeira do cinema e do País. Fico completamente inconformada!” (Apud MOCARZEL, 2010 p.73)

Eunice Gutman percebe o fim da Embrafilme como uma grande perda para o cinema, enfatizando sua importância na solidificação de suas demandas profissionais e percebe o contexto atual bem menos organizado. (MARSH, 2012)

Ao discutirmos um cenário mais atual, apesar da gradual aparição de mulheres no mercado, pouca coisa mudou. Pesquisa realizada pela Ancine em 2016 detectou que 75,4% dos filmes lançados eram dirigidos por homens brancos. Acredito que isso se deve ao fato de que maioria das bancas de curadoria de editais são compostas por pessoas do sexo masculino.

Devido aos números levantados em 2016, a agência estabeleceu cotas de gênero e raça para o Edital do Concurso Produção para Cinema em 2018, além de reconfigurar as exigências de pontuação.

Aumentamos a pontuação do quesito “projeto”; tiramos o peso para desempenho comercial nesta modalidade; e redimensionamos a pontuação para capacidade gerencial e desempenho da produtora. Com isso valorizamos o trabalho do roteirista e aumentamos a oportunidade para que produtoras pequenas e entrantes possam competir com isonomia. [ ] Esse é um primeiro passo para se pensar medidas de ampliação da representatividade de mulheres, negros e indígenas no mercado audiovisual brasileiro.

Tais medidas apresentam mais um passo à frente na luta de igualdade de gênero. Ainda há muito que se lutar, a própria etiqueta feminista ainda fecha muitas portas assim como fechou para Tereza Trautman.

Das palavras de Ana Carolina, referente ao 27º edição do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, que teve como destaque a condição da mulher no mundo contemporâneo.

A escolha deste tema é muito importante para a representatividade que a mulher vem lutando, falar de nossos direitos no cinema e no labor com o cinema, estamos em um momento de ocupação deste espaço. A minha contribuição vem de esforços; e eu me sinto recompensada em ver um festival reconhecendo esta luta, mas pra mim é o início. Tentei vários anos editais e já ouvi que minha justificativa era muito radical, coisa de discurso que fica na universidade. Digo que é o início porque vejo que para a emancipação da mulher ainda temos que fazer muitos filmes e discuti-los em todos

os festivais. Isso falando do nosso “universo” do cinema, fora dele então, precisamos viver em vigília. (SOARES apud GONÇALVES, 2016)

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, P.; ALVES, J.D.; SILVA, D. B. “Mulheres no Cinema Brasileiro”, Cad. Esp. Fem., Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011
- AMANCIO, T. “Artes e Manhas da EMBRAFILME”. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2011
- AMANCIO, T. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.
- ANCINE - DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NOS LANÇAMENTOS BRASILEIROS DE 2016. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/>>
- ANCINE lança edital para produção cinematográfica com R\$ 100 milhões do Fundo Setorial do Audiovisual. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/>>
- ASSAF, A.G., “Retrospecto Carmen Santos”, Revista Filme Cultura nº 33, p. 14-29, 1979
- BARBALHO, A. "Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença." Políticas culturais no Brasil. Salvador: UFBA 2007.
- CAETEANO, M. do R. “Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada.” 2001.
- CAMPOS, R.M.M. de. "História do cinema brasileiro: os ciclos de produção mais próximos ao mercado." *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Florianópolis, de 15 a 17 de abril de 2004* (2004).
- CARVALHO, J. M. de. "A presença do Estado no cinema: o caso da CAIC."
- CARVALHO, J.C. de. “Pelo telefone” *Jornal do Commercio*, Edição 20103, p. 1, 1969
- DIRETORA, Diretora brasileira entusiasma crítica. *O Estado de São Paulo*, p. 12, 21/12/1977,
- ESTEVES, F. “Mulheres e cinema brasileiro - Representações do feminino em Mar de rosas.” *Gênero. Niterói*, v.5, nº1, p. 143-168, 2004.
- FASSONI, O. “O Festival dos Encalhados”. *Folha de São Paulo*, ano 59, nº 68.86, 16/03/1979
- FILMOTECA, Catálogo. Publicação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)
- GONÇALVES, A. “Entrevista com Ana Carolina Soares, diretora de *Estado Intineirante*”, disponível em < <http://cineresenas.com.br/2016/09/01/entrevista-com-ana-carolina-soares-diretora-de-estado-itinerante/> > 2016

- GUBERNIKOFF, G. "Cinema, identidade e feminismo". São Paulo: Editora Pontocom, 2016.
- HOLANDA, K. "Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina" Revista *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 24, núm. 1, enero-abril, 2017
- HOLLANDA, HB de. "Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)." Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ (1989).
- JOHNSON, R. "The Film Industry in Brazil: Culture and the State." *University of Pittsburgh Press*. 1987
- JORGE, M.S. Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. 2002
- KIRALLY, César – "*Que bom te ver viva: vergonha pela coragem alheia.*"
- LIMA, S.M. "Lugar de mulher é no cinema - Uma reflexão sobre a "retomada" no Brasil." *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010
- LYRA, B. "A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas." *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007
- MAR, "MAR DE ROSAS", dossiês críticos, *Revista Filme Cultura*, nº 33 p. 115-128, 1979
- MARSH, L.L. "Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy." *University of Illinois Press*. Chicago, 2012.
- MELHORES, "Os melhores de 78, segundo críticos." *O Estado de São Paulo*, 10/01/1979, p. 12
- MELO, P. B. O financiamento do cinema no Brasil: as leis de incentivo e a possibilidade de autonomia<sup>1</sup>, *ALCEU* - v. 10 - n.19 - p. 61 a 76 - jul./dez. 2009
- MILLARCH, A. "Ana Carolina, a bela inimiga da EMBRAFILME." *Almanaque*. Paraná, p.2, 1987.
- MOCARZEL, E. "Ana Carolina Teixeira Soares - Cineasta Brasileira." São Paulo. *Imprensaoficial*, 2010.
- MORGADOURO, C. "Censura no cinema" 2014 Disponível em <<https://www.institutonetclaroembratel.org.br>>
- OLIVEIRA, A.C. "A problematização de gênero em *Os homens que eu tive* (1973): filme de Tereza Trautman." 2014.
- OLIVERI, C.G. "Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura." Vol. 1. *Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.*, 2015.



- PESSOA, A. “Por trás das câmeras. Fundação Casa de Rui Barbosa”, 1989 Disponível em: <[www.casaruibarbosa.gov.br](http://www.casaruibarbosa.gov.br)>
- PINTO, L.S. “Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar.” Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> 2000
- REED, E. “Sexo contra sexo ou classe contra classe”. São Paulo: Editora Instituto José Luis e Rosa Sundermann. 2ª edição, 2008
- REVISTA FILME CULTURA, acervo disponível em <<http://revista.cultura.gov.br/colecao/filme-cultura>>
- SANTEIRO, S. “O sol visto da lua” Revista Filme Cultura, nº35/36 p. 68-69, 1980
- SILVA, V. Maria da. “A Construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas.” Universidade de São Paulo. 2001
- SIMIS, A - Estado e Cinema no Brasil, Editora Unesp, 2015
- SIMIS, A. "Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia." 1988
- SIMIS, A. “Concine – 1976 a 1990, *Revista Políticas Culturais*. p. 36-55, 2008 - [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br)
- SOARES, Ana Carolina Teixeira. Ana Carolina Teixeira Soares (depoimento, 2015). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL; IIAM, 2015. pp.
- TAVARES, M.- Helena Solberg - do cinema novo ao documentário contemporâneo, Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2014
- VEIGA, A. M Tereza Trautman e Os homens que eu tive:: uma história sobre cinema e censura. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 40(40), 2013 52 73. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71671>>
- VEIGA, A.M. “Cinema de mulheres” e ditadura: o contexto brasileiro. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* - v.3, n.2, jul./2014 - dez./2014.
- ZENI, B.J. Ditadura Militar brasileira e as estratégias para o controle e fomento do Cinema e da Cultura. *FACES DA HISTÓRIA*, Assis-SP, v.5, nº1, p. 321-337, jan.-jun., 2018

## FILMOGRAFIA

- Mar de rosas*. 35mm. Cor. 90 min. Brasil, 1977. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares
- São Bernardo*. 35mm. Cor. 113 min. Brasil. 1971. Dir. Leon Hirszman
- Dona Flor e seus dois maridos*. 35mm, Cor, 120 min, Brasil, 1976. Dir: Bruno Barreto
- Tropa de Elite 2*. 35mm, Cor. 116min, 2.181m, 24q, Dolby SRD. Dir: José Padilla
- O mistério do dominó preto*, 35mm, PB, 16q, Brasil, 1930, Dir: Cléo de Verberena
- O Ébrio*, 35mm, BP, 131min, 3.582m, 24q, 1:1'37, Brasil, 1946, Dir: Gilda de Abreu
- Inconfidência Mineira*, 35mm, BP, 24q, Brasil, 1948, Dir: Carmen Santos
- É um caso de polícia!* 35mm, BP, 80min, Brasil, 1959, Dir: Carla Civelli
- Macumba na Alta*, 35mm, BP, 81min, 2.234m, 24q, RCA, Brasil, 1958, Dir: Maria Basaglia
- O pão que o diabo amassou*, 35mm, BP, 80 min, Brasil, 1958, Dir: Maria Basaglia
- Solo*, 16mm, BP, 70 min, Brasil, 1969, Dir: Rosa Maria Antuña
- As testemunhas não condenam*, 35mm, BP, 90min, Brasil, 1962, Dir: Zélia Costa
- A entrevista*. 16mm, 20 min, PB, Brasil, 1966, Dir. Helena Solberg
- Os homens que eu tive*. 35mm, 80 min. CorBrasil, 1973. Dir. Tereza Trautman.
- A Noiva da noite*. 35mm, Cor, 85 min. Brasil, 1974. Dir. Lenita Perroy
- Pé direito*, 35mm, Cor, 11min, Brasil, 1973, Dir. Nazareth Ohana
- Morrendo*, Cor, 9min, Brasil, 1979, Dir. Dilma Lóes
- O Saxofonista*, 35mm, Cor, 13min, Brasil, 1977, Dir. Mariza Leão
- Advento*, 35mm, BP, 20min, Brasil, 1977, Dir. Suzana Sereno
- Artesanato do Samba*, 35mm, Cor, 9min, Brasil, 1974, Dir. Vera de Figueiredo, Zózimo Bulbul
- Opa: o que é que há*, 16/35mm, BP, 9min, Brasil, 1977, Dir. Mariza Leão e Sérgio Rezende
- Balzaquianas*, 35mm, Cor, 19min, Brasil, 1981, Dir. Eliane Madeira e Marília de Andrade
- Caso Ruschi*, 16mm, Cor, 23min, Brasil, 1977, Dir. Tereza Trautman
- Mulheres de Cinema*, 16mm, Cor e BP, 38min, Brasil, 1976, Dir. Ana Maria Magalhães
- A Rocinha tem histórias*, 16mm, Cor, 35min, Brasil, 1985, Dir. Eunice Gutman
- Brás*, 16/35mm, Cor, 11min, Brasil, 1973, Dir. Regina Jehá
- Das tripas coração*, 35mm. 108 min. Cores. Brasil, 1982. Dir. Ana Carolina.
- Sonha de Valsa*, 35mm, Cor, 96min, Brasil, 1987, Dir. Ana Carolina
- Anatomia do espectador*, 35mm, Cor, 21 min, 1975, Dir. Ana Carolina
- Getúlio Vargas*, 35mm, BP, Brasil, 1974, Dir. Ana Carolina Teixeira Soares
- Indústria*, 35, Cor e BP, 12min, Brasil, 1969. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares
- Feminino Plural*, 35mm, Cor, 80min, Brasil, 1976, Dir. Vera de Figueiredo

*A Dama da lotação*, 35mm, Cor, 105min, Brasil, 1978. Dir. Neville D'Almeida

*Lúcio Flávio*, 35mm, Cor, 125min, Brasil, 1977, Dir. Hector Babenco

*Barra Pesada*, 35mm, Cor, 110min, Brasil, 1977, Dir. Reginaldo Faria

*A Batalha dos Guararapes*, 35mm, Cor, 158min, Brasil, 1978, Dir. Paulo Thiago

*Chuvas de verão*, 35mm, Cor, 86min, Brasil, 1977, Dir. Carlos Diégues

*Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, 35mm, Cor, 101min, Brasil, 1994, Dir. Carla Camurati

*Que bom te ver viva*, 35mm, Cor, 100min, Brasil, 1989, Dir. Lúcia Murat

*Prá frente Brasil*, 35mm, Cor, 110min, Brasil, 1982, Dir. Roberto Farias