

## **A simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina: diálogos com Luis Buñuel e Glauber Rocha**

Por Erika Amaral\*

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise dos usos da simbologia religiosa na obra da diretora brasileira Ana Carolina, através dos quais podemos engendrar relações com o cinema de Luis Buñuel e de Glauber Rocha. Com o objetivo de compreender as possíveis aproximações entre os três realizadores, em especial através da representação da figura de Jesus Cristo, debruçamo-nos sobre os filmes *Das tripas coração* (Ana Carolina, 1982) e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

**Palavras-chave:** Ana Carolina, Glauber Rocha, Luis Buñuel, simbologia religiosa, cristologia.

## **La simbología religiosa en el cine de Ana Carolina: diálogos con Luis Buñuel y Glauber Rocha**

**Resumen:** Este artículo se propone analizar los usos de la simbología religiosa en las películas de la directora brasileña Ana Carolina, que se relacionan con el cine de Luis Buñuel y de Glauber Rocha. A fin de comprender las aproximaciones posibles entre los tres realizadores, especialmente a través de la representación de la figura de Jesucristo, el análisis se concentra sobre los filmes *Das tripas coração* (Ana Carolina, 1982) y *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

**Palabras clave:** Ana Carolina, Glauber Rocha, Luis Buñuel, simbología religiosa, cristología.

## **The religious symbology in Ana Carolina's cinema: dialogues with Luis Buñuel and Glauber Rocha**

**Abstract:** This article explores the use of religious symbolism in the cinematography of Brazilian filmmaker Ana Carolina, which may be related to the production of Luis Buñuel and Glauber Rocha. In order to understand the possible similarities among the three directors, we focus on the filmic representation of Jesus Christ in Ana Carolina's *Heart and Guts* (*Das tripas coração*, 1982), and Glauber Rocha's *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969).

**Key words:** Ana Carolina, Glauber Rocha, Luis Buñuel, Religious Symbolism, Christology.

**Data de recepção:** 05/12/2018

**Data de aceitação:** 11/06/2019

### Introdução

A filmografia da cineasta brasileira Ana Carolina pode ser considerada uma das mais variadas e longas da história do cinema de autoria feminina no Brasil. A realizadora inicia sua carreira nos anos 1960 com filmes documentais (*Lavrador*, 1968, codirigido por Paulo Rufino; *Indústria*, 1969; *Guerra do Paraguai*, 1970; *Pantanal*, 1971; *Getúlio Vargas*, 1974, entre outros) e animações (*Três desenhos*, 1970). Já a partir dos anos 1970, ingressa no cinema de ficção com a consagrada trilogia sobre a “condição feminina”, composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987) (Holanda, 2015, 2017a; Mocarzel, 2010). Na década de 1990, quando se inicia o período conhecido como cinema da Retomada (Nagib, 2002), a diretora lança os longas-metragens ficcionais *Amélia* (2000) e *Gregório de Mattos* (2002). Em 2013, realiza seu mais recente filme, *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*.

Em virtude de determinadas temáticas, como a religiosidade, e elementos estéticos específicos, como o surrealismo, é possível identificar relações prismáticas que aproximam o cinema de Ana Carolina a dois cineastas: Luis Buñuel, diretor espanhol que, no início de sua carreira, ganha notoriedade pela inserção de estratégias surrealistas na matéria fílmica, e Glauber Rocha, realizador baiano que se tornou precursor do Cinema Novo brasileiro dos anos 1960, cuja obra é marcada pela linguagem irônica e alegórica.

Surge, assim, a possibilidade de investigar em que medida Ana Carolina, Glauber Rocha e Luis Buñuel podem ser postos em relação: ora pelo cinema onírico que desconstrói as ideias de pureza e castidade atreladas à religiosidade burguesa católica, ora pelo cinema autoral que empresta símbolos religiosos para questionar contextos sociopolíticos dos países terceiro-mundistas. Compreender tal relação, portanto, significa contribuir para aprofundar os estudos sobre o cinema brasileiro de autoria feminina, sob a hipótese de que o cinema de Ana Carolina produz referências a Glauber Rocha, na esfera da tematização religiosa e enfrentamento das ordens política e social, e a Luis Buñuel, pelas incursões da diretora nas dimensões surrealista e erótica que perpassam a condição feminina, influenciada pela religiosidade.

Neste artigo, portanto, propõe-se uma análise comparativa dos usos da simbologia religiosa na obra de Ana Carolina, à luz dos usos desta mesma simbologia já antes operados por Luis Buñuel e por Glauber Rocha, em especial no que tange à representação cristológica, isto é, sobre a figura de Jesus Cristo. Para tanto, resgataremos, de início, a argumentação das teorias feministas de cinema para o estudo de possíveis “estéticas femininas”. Em seguida, investigaremos fatores externos que implicam aproximações entre os três diretores, tais como as trajetórias sociais que incutem em Ana Carolina e Rocha a veia religiosa, e afinidades temáticas e simbólicas que se manifestam nos filmes da cineasta, em diálogo com as principais inserções da religiosidade nas obras de Buñuel. Concentrar-nos-emos em dois filmes que, em sua incorporação da simbologia religiosa, são significativos para pensar as obras dos cineastas.<sup>1</sup> A análise parte de *Das tripas coração* (1982), cuja narrativa se ambienta no cotidiano de um colégio interno de inclinação católica para meninas, o que implica uma presença ubíqua da temática da religiosidade na

---

<sup>1</sup> Os filmes que integram o corpus desta pesquisa, porém, representam somente uma das facetas que o cinema de Ana Carolina e Glauber Rocha pode assumir: em seus demais filmes, é possível que o elemento religioso não adquira tamanho relevo. Mencionemos, por exemplo, as questões históricas e de identidade nacional abordadas por Ana Carolina quando coloca três caipiras do interior de Minas Gerais diante da célebre atriz francesa Sarah Bernhardt em *Amélia* (2000).

diegese, fato que interessa a esta pesquisa. Esta obra será contraposta a um dos filmes de Rocha, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), que possibilita cotejos em virtude das referências a religiões na narrativa e da construção de trajetórias de personagens que reproduzem a “tipologia do Cristo”, como propõe Xavier (2012: 284).

### **A autoria feminina e a simbologia religiosa no cinema**

A análise do cinema de Ana Carolina invariavelmente perpassa as questões levantadas pela experiência da cineasta enquanto mulher e as possíveis influências deste recorte de gênero para a estética que emprega em seus filmes. Esta problemática remete à noção de “estética feminina”, discutida pelas teorias feministas do cinema. Ainda na década de 1970, Bovenschen (1977) questiona a trajetória histórica que marginaliza mulheres da produção artística e argumenta que os objetos artísticos escritos, pintados ou filmados por mulheres associam-se à experiência de vida específica diferente das vivências e discursos masculinos —o que faz emergir novas formas de manifestação da subjetividade feminina. Para a autora, é necessário investigar as “interpretações feministas sobre a figura feminina”, em que se pondere sobre “modos de percepção estética” que deem origem a estudos sobre as estéticas desenvolvidas por artistas mulheres à luz das relações entre arte e feminismo (Bovenschen, 1977: 136). Esta questão será mais tarde retomada por Laura Mulvey (1989), ao investigar os cinemas feministas das décadas de 1960 e 1970, investidos em construir uma linguagem supostamente capaz de representar o ponto de vista da mulher, seja por meio de imagens positivas da luta feminista ou por meio do experimentalismo. Contudo, tais projetos incorriam em uma problemática: nesta procura por elementos estilísticos e de linguagem que pudessem ser considerados essencialmente “femininos”, as teorias feministas implicitamente aceitavam que uma certa definição específica de arte poderia ser considerada “feminina”, e, conseqüentemente, este seria o modelo de produção artística esperado de mulheres pelas instituições

patriarcais (De Lauretis, 1987: 158). Além disso, a definição de uma suposta estética “feminina” colaboraria com a manutenção da marginalização de mulheres dos processos de produção artística canônica e de discursos políticos dominantes. A própria noção de “feminino”, portanto, acarretaria uma visão essencialista sobre o gênero feminino e os papéis sociais reservados às mulheres.

De modo semelhante, Mulvey (1989: 114) verifica que, de fato, nos filmes dirigidos por realizadoras predominavam temáticas a respeito de mulheres. Entretanto, não era possível identificar uma tradição coesa e uniforme para todos os filmes de autoria feminina. Assim, passou-se a perscrutar, mais do que uma tradição unificada da “estética feminina”, uma análise detalhada da linguagem e dos códigos utilizados por cada realizadora no meio cinematográfico, majoritariamente ocupado por homens (Mulvey, 1989: 115), movimento pelo qual operamos no presente estudo. De Lauretis (1987: 158), por sua vez, propõe a redefinição dos estudos estéticos e formais de linguagem cinematográfica, assim como de processos de recepção audiovisual, mais do que uma delimitação do que é e do que pode ser a manifestação artística “feminina”.

Para compreender o projeto estético que Ana Carolina desenvolve em sua trilogia, contextualizamos as questões de “estética feminina”: em que sentido o cinema de autoria feminina diverge dos filmes realizados por homens? É possível admitir que, em virtude do gênero, cineastas mulheres possuem trajetórias sociais diferentes de trajetórias masculinas, visto que são adstritas a formas de socialização específicas e a subjetividades moldadas por expectativas de comportamento, casamento, maternidade, trabalho doméstico e carreira. Por conseguinte, são passíveis de sofrerem sanções quando tais expectativas não são cumpridas. É este debate que ainda hoje acende disputas pela compreensão do cinema de autoria feminina no seio das teorias

feministas, e nos mobiliza a analisar as opções estéticas tomadas por Ana Carolina.

Em sua trilogia, um dos principais recursos de linguagem é o uso da simbologia religiosa. Sendo assim, interessa-nos resgatar, ainda que sucintamente, algumas contribuições teóricas para o estudo da dimensão religiosa no cinema. Pensamos a cristologia (ou seja, o estudo da figura religiosa Jesus Cristo) a partir de representações de Cristo no cinema, isto é, a *imagem* cristológica (Vadico, 2008: 49) que retrata a vida de Cristo, ou, como propõe Baugh (1997: 109), os *filmes com figuras de Cristo*, que permitem uma interpretação literal e figurativa, em que a figura crística pode se tornar dominante na narrativa principal, incorporar uma metáfora recorrente ou ter somente uma aparição passageira. Há ainda uma grande diversidade de análises sobre a representação do sagrado e de figuras cristológicas, como é o caso do “profano fílmico” no cinema de Pier Paolo Pasolini, como o filme *O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo Matteo, 1964)* (Gil, 2012), ou os motivos de Anunciação evocados em obras de Manoel de Oliveira e de Jean-Claude Brisseau (Faissol, 2018).

As primeiras representações de Jesus em filmes remontam aos retratos da vida de Cristo no cinema silencioso<sup>2</sup> e diversos estudos buscam analisar esta categoria de filmes. Hurley (1980) diferencia as obras que recriam a figura histórica de Cristo e as que retratam transfigurações cinemáticas de Jesus, demonstrando que, nesta última, são produzidas referências oblíquas e imagens cristomórficas a partir da dimensão simbólica e alegórica atrelada à imagem de Cristo, como a cruz e a Pietà (Hurley, 1980: 427-428).<sup>3</sup> A

---

<sup>2</sup> Exemplos destes filmes são *Nascimento, vida e morte de Cristo (La vie du Christ, 1906)*, de Alice Guy, e *Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, 1916)*, de D. W. Griffith.

<sup>3</sup> Na literatura que se dedica ao estudo das representações cristológicas nas artes e no cinema, pode-se encontrar análises que carregam juízos de valor. Em alguns casos, por exemplo, as ideias de “heresia” e “profanação” podem ser utilizadas como críticas que aderem a certo ideal de representação da figura religiosa. Nesta pesquisa, não buscamos concordar com quaisquer

reprodução de uma certa imagem de Cristo, porém, pode ser contestada: não há, de fato, descrições a respeito da aparência de Jesus nos textos religiosos (Baugh, 1997: 3), então a análise de sua representação pode se basear somente na imagem consolidada como sendo a “convencional” (Wood, 1993: 98), ou seja, com cabelos loiros, longos e lisos, pele branca, olhos azuis e vestimentas simples, como túnicas de cor clara.<sup>4</sup>

Esta imagem, porém, é muitas vezes *profanada*. A ideia de profanação<sup>5</sup> no cinema é uma das formas pelas quais se exprime o sagrado, o qual, tendo origem na humanidade, é encontrado no próprio corpo humano, de modo que a figura crística não mais é divinizada (Gil, 2012: 204-206). Este tipo de representação é caro a nossa pesquisa no momento em que havia sido semelhantemente operada por Luis Buñuel, ainda nos anos 1930. Décadas mais tarde, no cinema brasileiro, a representação da trajetória cristológica é resgatada por Glauber Rocha, e a figura de Cristo no corpo do homem, sujeito a emoções e sensações humanas, é reconstruída por Ana Carolina, como veremos adiante.

### **Ana Carolina, Glauber Rocha e Luis Buñuel: primeiras aproximações**

Tracemos, de início, linhas de contato entre os cineastas. Ana Carolina pode ser considerada esteticamente inspirada pelo estilo cinematográfico de Rocha

---

visões teológicas que idealizam a imagem de Cristo, e nosso uso da noção de caráter herético ou profanador busca demonstrar formas discrepantes —e não “negativas”— da representação do sagrado. Optamos, pois, por realizar uma análise da construção imagética de Cristo e de fenômenos religiosos na narrativa fílmica em relação a outros filmes. Vale ressaltar que uma das formas de analisar a representação de Cristo nos filmes é refletir sobre a crença dos artistas por trás desta representação (Baugh, 1997: 3). Nesta pesquisa, porém, atemo-nos à análise dos conteúdos fílmicos, admitindo-se que o estudo da religiosidade de cada cineasta exige esforços futuros.

<sup>4</sup> Uma representação de Jesus Cristo que se contrapõe a esta imagem ideal inspirada na figura do homem branco europeu se encontra no filme *O auto da compadecida* (1999), de Guel Arraes, em que Jesus é um homem negro.

<sup>5</sup> “Profano” diz respeito ao que é oposto ao sagrado, isto é, leigo, secular. Já “profanação” é o ato de macular as coisas sagradas e delas fazer uso profano, cometer sacrilégio. “Heresia”, por sua vez, é o ato de divergir de uma religião, é a oposição ao que se considera sagrado (conforme o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2019).

à medida em que emprega, na trilogia, uma linguagem onírica, irônica e metafórica (Veiga, 2013: 123). Até mesmo a construção de sua personagem Gregório de Matos e Guerra, representação do poeta baiano do século XVII, é pensada de acordo com a imagem pessoal irreverente do cineasta cinemanovista.<sup>6</sup> Glauber Rocha, por sua vez, exalta o filme *Mar de rosas* (1978) e o considera a “obra pryma” da autora (Rocha, 1978: 36).

Os referenciais cinematográficos de Ana Carolina encontram interseção com os ídolos de Rocha. Do panteão que influencia a obra da cineasta, destacam-se Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Fritz Lang, Larisa Shepitko, Jean-Luc Godard e Sergei Eisenstein, com especial admiração pelo filme *Ivan, o terrível*<sup>7</sup> (*Ivan Groznyi*, 1944) (Mocarzel, 2010). De modo semelhante, Eisenstein é uma inspiração para o “cinema moderno de autor” de Glauber Rocha (Xavier, 2001: 140), por meio do qual Rocha raciocina sobre a montagem dialética e seu caráter revolucionário (Araújo, 2014).

Tanto para Ana Carolina quanto para Glauber Rocha, os hábitos familiares religiosos e a trajetória de socialização na religião cristã se manifestam em suas cinematografias. Na formação de Ana Carolina, são evidentes a religiosidade fervorosa e as leituras da Bíblia, caras à tradição espanhola de sua família. A cineasta encontra inspiração em Santa Teresa de Ávila, santidade espanhola cujos escritos meneiam entre religioso e herético, como ilustraremos adiante, através dos quais Ana Carolina cria uma “fogueira da Inquisição com as fantasias femininas”, o que eclode no último filme de sua trilogia, *Sonho de valsa* (1987) (Mocarzel, 2010: 21-24; 129-131).

Glauber Rocha, por sua vez, foi também um ávido leitor da Bíblia (Xavier, 2007: 8). A manifestação da religiosidade nos filmes do cineasta, porém, é

---

<sup>6</sup> “Ana Carolina lança *Gregório de Mattos*”. *Estadão*, 02/08/2002. Citamos Ana Carolina: “Se o Glauber estivesse vivo talvez o chamasse para fazer o Gregório”.

<sup>7</sup> Em duas ocasiões, Ana Carolina destaca sua admiração por Eisenstein e *Ivan, o terrível*: em entrevista ao programa *Roda Viva* (1994) e a Mocarzel (2010).

ambivalente: pode ser interpretada como uma ferramenta para alienação social (como defende o discurso da personagem Firmino, interpretada por Antônio Pitanga em *Barravento*) ou como um valor de identidade cultural em que se manifesta a resistência contra a dominação (Araújo, 2009), tal como ocorre em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*.

Outro ponto de aproximação entre Ana Carolina e Glauber Rocha são as escolhas de elenco. A diretora encontra em atores consagrados da filmografia de Rocha matéria-prima para seus filmes: Othon Bastos, eterno Corisco de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), volta como porta-voz de um discurso conscientizador sobre a luta de classes em *Das tripas coração*, que recupera com ironia a pauta do Cinema Novo. Hugo Carvana, delegado Matos do Jardim das Piranhas em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, retorna na figura de Sérgio, marido de Felicidade, submetido à ira da navalha matrimonial em *Mar de rosas*.

Diante de tais aproximações verificadas entre os cinemas de Ana Carolina e Glauber Rocha, seguimos rumo à compreensão das incorporações de elementos estéticos utilizados por Luis Buñuel no cinema brasileiro. Esta relação não passa despercebida pela crítica: verifica-se, em *Das tripas coração*, o burlesco de Buñuel e o delírio de Rocha, que compõem juntos “um perfume de alegre blasfêmia” (Veiga, 2013: 288). De diversas outras maneiras pode-se perceber traços buñuelianos no cinema de Ana Carolina: ao refletir sobre sua herança familiar de natureza espanhola, a cineasta rememora as conversas trágicas sobre morte, facadas e sangue dos jantares em família, tal como ocorre, em suas palavras, nos filmes de Buñuel, Saura e Almodóvar (Mocarzel, 2010: 68). Acomodada no inconsciente da realizadora, a figura do piano jamais tocado de *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929), que serve de túmulo para cadáveres de animais, ganha uma releitura em *Das tripas coração*, filme em que o instrumento musical é paulatinamente destruído

pelas estudantes e funcionárias da escola e, ao final, é jogado por uma janela (Mocarzel, 2010: 119).



A destruição de pianos em *Um cão andaluz* (1929) e *Das tripas coração* (1982).

Já a relação de afinidade entre Glauber Rocha e Buñuel é ainda mais explícita, de amizade e admiração mútua. Rocha, aficionado pela cristologia buñueliana, defende o cineasta espanhol como um “Autor” que materializa o sonho de modo dialético e violento, cuja obra é caracterizada por elementos “constituídos da mitologia católica” (Rocha, 2006: 178). Elogia o surrealismo, pano de fundo do universo simbólico de Buñuel, que repudia a moral burguesa e o dogmatismo da Igreja, utilizando-se dos recursos de montagem para escancarar temas proibidos, profanos, eróticos (Rocha, 2006). Ressalta, ainda, que Buñuel cria uma nova ordem de plena liberdade por intermédio da sexualidade (Rocha, 2006), a qual será revisitada, como demonstraremos, em *Das tripas coração*.

A representação da religião no cinema de Glauber Rocha assume, porém, nuances diferentes quando comparada a Buñuel: enquanto o cineasta espanhol faz uso satírico da religiosidade para condenar a moralidade burguesa (tome-se como exemplo a pintura do Cristo que ri em *Nazarín*, 1959), Rocha incorpora a religião ao seu cinema não como objeto, mas como um elemento que compõe sua linguagem, como resultado de uma porosidade capaz de incorporar fontes de diferentes origens e autores para gerar uma

nova matéria, “glauberiana” (Araújo, 2009: 50; 79). Neste sentido, Rocha se afasta de uma fidelidade etnográfica para fragmentar religiões e recriá-las como metáforas. Realiza, portanto, um movimento de profanação (Araújo, *op. cit.*), presente também no cinema de Ana Carolina, a partir de *Das tripas coração*. Um dos exemplos desta profanação se constata na curiosa representação de velórios de caixão aberto, em ambientes inesperados, pelos cineastas: em Buñuel, um morto é velado no restaurante d’*O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972). Já Rocha filma o cadáver do pintor Di Cavalcanti em seu velório no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no curta-metragem *Di* (1977). Finalmente, Ana Carolina insere um corpo coberto de flores em uma das salas do colégio de *Das tripas coração* (1982).



*O discreto charme da burguesia* (1972).



*Di* (1977).



*Das tripas coração* (1982).

A recorrência da simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina é também evidente, especialmente no que tange a sua trilogia. Em *Sonho de valsa*, por exemplo, uma Pietà se cristaliza quando a protagonista Teresa abriga em seu colo um de seus pares amorosos, para então assumir o papel de Mater Dolorosa, em uma referência à crucificação (em um chafariz). No plano imediatamente seguinte, outro Cristo vivo se faz presente, dessa vez em seu casamento. Por fim, Teresa encerra a narrativa com uma reprodução da Via Crucis, o caminho percorrido por Jesus até sua morte na cruz.



Simbologia cristológica em *Sonho de valsa* (1987), de Ana Carolina.

Desde o nome da personagem, é possível encontrar correlações entre a protagonista do filme *Sonho de valsa* e a figura religiosa de Santa Teresa de Ávila, cujos escritos inspiram a realizadora. Uma análise mais detida sobre esta santidade, portanto, pode contribuir para examinarmos a presença da dimensão religiosa na trilogia. Santa Teresa, nascida em 1515 na cidade de

Ávila, interior da Espanha, foi uma monja fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços. Como registra em seus escritos, tinha prazer no riso, na alegria e na ternura, em oposição à expiação, reclusão e martírio de determinadas tradições eclesiais (Egido, 2015: 405). Mesmo privada de educação formal pelo fato de ser mulher, seu *Libro de la vida*<sup>8</sup> pode ser considerado o primeiro livro escrito por uma mulher espanhola, como defendem Naranjo Quintero e Ramírez Tamayo (2016: 302). Na perspectiva de Simone de Beauvoir, através de sua obra, Teresa:

[...] pode emergir além da condição comum de uma religiosa; funda mosteiros, administra-os, viaja, empreende, persevera com a coragem aventureira de um homem; a sociedade não lhe opõe obstáculos; mesmo escrever não é uma audácia: os seus confessores ordenaram-lho. Ela demonstra, com brilho, que uma mulher pode elevar-se tão alto como um homem quando por um espantoso acaso as possibilidades de um homem lhe são dadas (Beauvoir, 2009: 182).

A dualidade de Santa Teresa de Ávila, aludida pela Teresa de *Sonho de valsa*, encontra-se na célebre escultura do artista italiano Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*, produzida no século XVII: através do encontro entre erotismo e religiosidade, a figura extática de Santa Teresa diante de um anjo representa tanto a pureza do amor espiritual quanto a materialidade sensual da dimensão corpórea, num exemplo claro de antítese barroca (Amparo, 2013: 846). Beauvoir analisa o amor em seus escritos como o desejo pelo amor divino:

os textos de Santa Teresa de Ávila não se prestam a nenhum equívoco e justificam a estátua de Bernini que nos mostra a santa extasiada nos seus excessos de fulminante volúpia; não seria, entretanto, menos falso interpretar as suas emoções como uma simples 'sublimação sexual'; não há um desejo sexual, inconfessado, que assume a forma do amor divino; [...] assim, num só movimento, Santa Teresa procura unir-se a Deus e vive essa união no próprio corpo [...] (Beauvoir, 2008: 495).

---

<sup>8</sup> De acordo com a cronologia das obras de Santa Teresa (2006: 21), o livro foi concluído em 1562.

No cinema de Ana Carolina, estão presentes o prazer terreno, carnal, nas relações sexuais entre Teresa e seus parceiros, e a sacralidade do amor divino, na busca pela expiação e na experimentação do amor a Deus pelas chagas de Cristo, como o carregamento da cruz.<sup>9</sup> Tal como a personagem Teresa procura incessantemente pelo amor, a poesia teresiana registra o sentimento apaixonado para com Deus: “Ya toda me entregué y di, Y de tal suerte he trocado, Que mi Amado para mí, Y yo soy para mi Amado” (Santa Teresa, 2006: 654).

Tais símbolos religiosos operam sobre a vida da mulher, como a formação escolar e o casamento, o que configura uma crítica às implicações da religiosidade sobre a formação social da mulher na ordem patriarcal, que tolhe desde sua sexualidade até suas opções de vida —como a imposição do matrimônio para alcançar a plena realização pessoal, presente em *Sonho de valsa*. A tonalidade sarcástica e profanadora da sacralidade com que Ana Carolina retrata tais símbolos religiosos permite aproximá-la de movimento semelhante operado por Buñuel, como se verifica nas diversas representações de Jesus Cristo nos filmes do cineasta espanhol.

### **A dimensão religiosa em *Das tripas coração***

*Das tripas coração* configura uma leitura onírica das pressões religiosas sobre o desejo sexual feminino e do pensamento masculino dominante sobre a mulher. Inicia-se com a visita de um interventor, Guido (Antônio Fagundes) a um colégio interno para moças, de orientação católica, dirigido por Renata (Dina Sfat) e Miriam (Xuxa Lopes). Ao aguardar o atendimento das diretoras, Guido adormece. A câmera posicionada sempre atrás do homem, mesmo quando cai no sono na sala de reuniões, produz um senso de anonimato e enfatiza sua "mente", a fonte dos pensamentos misóginos que povoam o

---

<sup>9</sup> De modo semelhante a esta pesquisa, Amparo (2013) investiga personagens nomeadas Teresa na literatura brasileira de modo a encontrar associações com a figura de Santa Teresa.

estado de sonho da personagem, conforme análise de Marsh (2012). É em seus sonhos que se desenvolve a narrativa, que percorre a via do imaginário masculino sobre o desejo sexual feminino.

Dentre as inúmeras referências à religião católica neste filme, foram selecionados personagens, cenas e diálogos que mais contribuem para demonstrar a presença de um tom satírico na representação da religiosidade, à imagem de Buñuel. As estudantes, por exemplo, são retratadas absortas em conversas sobre o prazer sexual e órgãos genitais dançando diante de uma cruz, ou ajoelhadas em oração a Santa Catarina,<sup>10</sup> disputando o amor de Guido, mesmo sob a condenação do pecado. O padre é outra personagem cuja ambiguidade e cujo escracho são explícitos. A construção de sua figura resvala no patético, quando urina atrás de uma escultura do colégio e corre pelas escadas como uma criança. Seu comportamento incorre em profanações ao celebrar a liturgia com a Bíblia em uma mão e outra mão sobre a região genital, em contato com o turíbulo sacudido propositalmente pelo sacristão que acolita a missa mascarando chiclete.



Profanação na figura do padre em *Das tripas coração*.

Já a figura de Jesus Cristo crucificado é recuperada em dois momentos: no primeiro caso, a câmera com angulação baixa enquadra em plano de conjunto

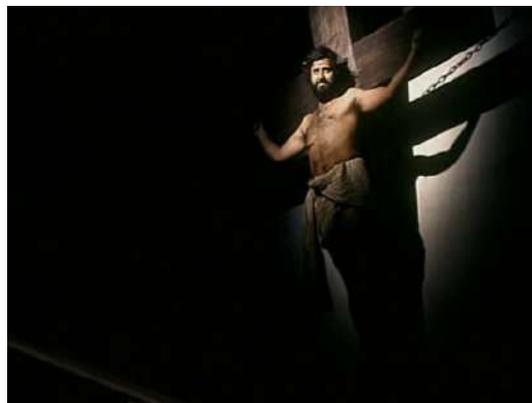
<sup>10</sup> Santa Catarina é uma santidade católica considerada patrona de jovens mulheres em busca de um marido.

uma cruz de largas proporções, presa ao teto de uma cripta, na qual mora o “Cristo vivo”, um homem, de fato, branco, magro, barbado, de cabelos longos e loiros, que ouve as lamentações da zeladora Nair (Nair Bello) sobre a pureza das meninas e a fala da zeladora Muniza (Myrian Muniz) sobre expiação. Cristo grita contra elas: “idiotas!”, pairando sobre as meninas enclausuradas, de castigo, que começam a se acariciar. Uma delas se deita de bruços, com os braços abertos, compondo uma cruz invertida em contraposição a Jesus, na parte superior do quadro, de modo semelhante à forma como freiras de clausura monástica em penitência prostram-se diante dos altares. Tendo cedido à tensão sexual diante da figura de Cristo, a sexualidade das garotas se atrela ao pecado e à perversão, pelo que deverão ser punidas.

Em outra ocasião, a câmera captura em *contraplongée* Guido crucificado, com uma coroa de espinhos e o corpo seminu coberto por um trapo, iluminado por um feixe de luz em meio à escuridão. Ele observa, com um sorriso malicioso, as diretoras em uma relação sexual. A mesma voz grave do primeiro Cristo diz “deixa eu lamber!”, e, no contracampo às mulheres assustadas que olham para a cruz, Guido é substituído pela figura do primeiro Cristo, mais magro e soturno, que continua observando a cena pecaminosa que, agora, inclui Guido.

Para Ana Carolina, sob a inspiração de Santa Teresa de Ávila, dar vida ao Cristo é “a única forma de olhar para ele de frente”, de torná-lo presente (Mocarzel, 2010: 140-141). Na interpretação ora proposta, o tratamento da figura de Cristo como entidade viva, dotada de sentimentos e apetite sexual, ciente de sua nudez e de seu poder sobre as mulheres em *Das tripas coração* resgata o movimento de Buñuel ao retratar Jesus Cristo como um ser humano comum, falível, que sente fome e sede, em *A via láctea* (*La voie lactée*, 1969). Por outro lado, de modo mais herético, Buñuel representa a personagem religiosa como remanescente da personificação surrealista de Jesus nas cenas finais de *L'âge d'or* (1930) (Marsh, 2012), que, de acordo com Wood (1993:

98), aparenta-se com a figura de um Cristo convencional, em razão do cabelo, figurino e sorriso modesto.



Os cristos-vivos de Ana Carolina em *Das tripas coração* (1982).



Representações cristológicas em *A via láctea* (1969) e *L'âge d'or* (1930), de Luis Buñuel.

Podemos, então, verificar uma aproximação de Ana Carolina para com Buñuel, ao passar pela culpa e repressão impostas pelo cristianismo para chegar à sexualidade em *Das tripas coração* através de construções que contestam a moralidade religiosa. A profanação operada por Ana Carolina se manifesta na ridicularização das práticas sacras e das figuras santas. Detida às tradições cristãs, a cineasta encontra no seio da religião católica o caminho para contestá-la. Representa, portanto, a missa como nos contextos originais: na capela, padre, sacristão, altar, devotas em posse dos textos religiosos e cabeças cobertas por mantilhas —prática de submissão que pesa sobre mulheres, em diversas crenças. É nesta representação aparentemente idônea

do ritual religioso que Ana Carolina insere elementos de surrealismo e de violenta corrupção da ordem. A cineasta engendra, portanto, uma nova “ordem”, uma dimensão possível em que culpa e pecado são desbancados para a emergência da liberdade sexual —de modo semelhante à interpretação de Glauber Rocha (2006) sobre o cinema de Buñuel.

Na cena da missa, um movimento de *travelling* acompanha a entrada das alunas e professoras na capela. O padre discorre sobre a “alegria” de ser mulher e relações amorosas. Um homem desconhecido, com indumentária e sotaque que remetem à cultura judaica, invade a missa e pergunta pelo endereço da sinagoga a Muniza, que o expulsa. Mais tarde, o zelador Flanelinha murmura “agora é hora de piça”,<sup>11</sup> e saca seu baralho. No instante em que o padre diz “da Virgem”, um plano detalhe enfatiza o baralho em cujas cartas há uma face sacra (a figura de uma santa ou da Virgem Maria) e outra profana (imagens pornográficas).



O baralho sacro-profano em *Das tripas coração* (1982).

As garotas vão passando uma carta de mão em mão, até que uma delas a entrega para Guido, que, de costas para o altar, toma o baralho do zelador. As cartas chegam de Guido a Miriam, que as guarda no meio da Bíblia. Em segundo plano, o padre segue discursando sobre as qualidades esperadas de

<sup>11</sup> “Piça” é uma gíria de origem portuguesa que remete ao órgão genital masculino.

moças: vestir-se com gosto, ser maternais, sorridentes, de alma transparente. É então interrompido por uma tosse causada pelo sacolejo do incensório pelo sacristão, que leva um tapa no rosto. De repente, uma jovem, encorajada pelas amigas, levanta-se, anda até o púlpito, agacha, colocando o livro de orações no chão, e urina —em um plano em que se visualiza a garota de costas, de saia levantada, de cócoras sobre o tapete verde, o altar ao fundo— ao que as demais meninas gritam “ela ganhou a aposta!” e iniciam uma algazarra com a cantoria do tema da Copa do Mundo de 1970, *Pra frente, Brasil*.



Menina urina diante do altar em *Das tripas coração* (1982).

Nas sequências finais, Guido cai no chão e é espancado por mulheres enraivecidas, enquanto a escola é preenchida pela fumaça do incêndio. De súbito, Guido desperta de seu devaneio para encontrar as personagens de seu sonho na realidade. A voz do interventor, anunciando o fechamento da escola, sucumbe ao ruído de alunas brincando, depois ao *Hino à Mocidade Acadêmica*, de Carlos Gomes, momento em que o piano é jogado por uma janela da escola para o pátio de entrada e é destruído pela queda.

### O dragão da maldade contra Santa Teresa de Ávila

Tendo realizado esta leitura da religiosidade no cinema da realizadora, buscamos, a seguir, compreender os procedimentos estilísticos através dos quais Glauber Rocha integra a dimensão religiosa à linguagem cinematográfica em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, para então estabelecer contrastes entre as apropriações da figura cristológica nos filmes de Ana Carolina e Buñuel. Esta análise dialoga com o estudo fundamental de Xavier (2012) a respeito deste filme de Rocha: o autor encontra, na imagem do cangaceiro, aspectos da Paixão,<sup>12</sup> da agonia diante da morte sacrificial que opera como salvação.

Precedido por *Terra em transe* (1967), *O dragão* recupera a personagem de Antônio das Mortes, jagunço que aniquila o cangaceiro Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), com traços que remetem ao gênero *western*. Nesta saga do “matador de cangaceiro”, como relembra a música-tema, Antônio é contratado para exterminar o bando de Coirana, instalado no Jardim das Piranhas, onde reina coronel Horácio e onde também habita uma multidão de beatos que cultuam uma Santa e seu companheiro Antão. A lenda de São Jorge dá a tônica da narrativa ao revelar uma dicotomia explícita entre Bem e Mal, que culmina na conversão de Antônio das Mortes para o lado dos oprimidos (Xavier, 2001: 134; 151).

Este é um filme que se recobre da simbologia religiosa, com raízes no catolicismo e em crenças de herança africana. Como exemplo, tomamos a Santa e Antão. “Dona Santa”, como a chama Antônio das Mortes, é jovem mulher, magra, de pele branca, vestida com trajes brancos e indumentária de guerra (uma espada por arma e metais que lhe protegem peito e punhos). Sua coroa, a qual pode ser aproximada do *adê* dos orixás, tem franjas de miçanga e

---

<sup>12</sup> Paixão de Cristo é um termo do cristianismo que indica a sequência de agonias sofridas por Jesus até sua crucificação.

tecido, os chamados *chorões*, que lhe cobrem a face. Desta maneira, a Santa evoca semelhanças com a iconografia de orixás — como a cor branca de Nanã, a espada e o chifre de búfalo de Yansã, a coroa de Yemanjá. Já Antão é personagem calado, homem negro e magro de vestes vermelhas, que irá concretizar a libertação divina dos oprimidos ao assassinar o coronel. Ambos sinalizam para uma metáfora da mitologia das religiões de matriz africana e seu sincretismo: a Santa pode ser vista tanto como Yansã, na umbanda, quanto como Santa Bárbara, no candomblé. Já Antão recupera, nas sequências finais, a figura de São Jorge, que é associada, em diferentes regiões do Brasil, a Ogum e Oxóssi.<sup>13</sup>



Santa e Antão em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Em diversos momentos, o cangaceiro Coirana incorpora gestualidades e elementos cristológicos. Após o duelo com Antônio das Morte, em que Coirana é ferido, um plano-sequência captura seu monólogo, deitado sobre uma mesa de bilhar em um bar, transido pela dor. Ali, Coirana empunha uma espada não pela bainha, mas pelo cruzamento dos metais, como que sustentando uma cruz. Com os olhos perdidos no horizonte, Coirana aproxima tal “cruz” de seu peito, profetizando vingar a morte de Corisco. Atrás dele, o

<sup>13</sup> Além da referência ao culto dos orixás, as figuras da Santa e de Antão, seguidos por uma legião de beatos, remontam a uma marca da história do nordeste brasileiro: o messianismo, germe da Guerra de Canudos (1896-1897), recuperado pelas linguagens artísticas como a literatura de cordel e o realismo regionalista da década de 1930, como *Pedra Bonita* de José Lins do Rego. Presente nesta literatura está também o cangaço, que, no filme de Glauber Rocha, reforça a presença da simbologia cristológica.

padre ergue seu rosto, inclinando-se melancolicamente sobre o corpo do cangaceiro, lamuriando sua condição, tal como uma Pietà.



A profecia de Coirana em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

No alto da pedra onde se concentram os beatos ao redor da Santa, o Professor e Antônio das Morte carregam Coirana, de peito nu e braços abertos, como que levando o corpo de Cristo descido da cruz. Conforme propõe Araújo (2007), este próprio gesto de abrir os braços de modo a evocar a crucificação configura um *leitmotiv* glauberiano que, n' *O dragão*, é acionado por diversas personagens. Mais tarde, Coirana é deitado no colo da Santa, vigiado à sua direita por Antão, compondo uma trindade santa em que Antão é o Pai, o cangaceiro é o Filho e a Santa, o Espírito. São rodeados por beatas que, de cabeças cobertas por chapéus e lenços, lamentam-no com cantos.



Velório e crucificação de Coirana em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Antes da batalha final, após um plano-sequência em que Antônio e o Professor encaram a câmera, com seus olhares atingindo o corpo de Coirana fora de quadro, inicia-se um movimento de *zoom-in* sobre o cangaceiro, cuja morte é anunciada pelo cantador. Coirana, tendo por mortalha as vestes e armas do cangaço, não se deita à morte: é posto de braços abertos sobre uma árvore retorcida da caatinga, como que crucificado, como sugere Xavier (2012: 287). Este sacrifício do cangaceiro, segundo Xavier (2012), provoca conversões: Antônio, Antão e o padre da província seguem seus próprios rumos após sofrerem os efeitos da “guerra sem fim”, como profetizava a Santa. Assim como a história de Cristo, Coirana morre para salvar a todos.

Stara (2010) constata em *O dragão* o desmascaramento da classe conservadora e decadente de proprietários de terra brasileiros. O mesmo movimento fora realizado por Buñuel, no que tange à burguesia e ao poder do clero. Outras marcas de Buñuel no cinema de Rocha correspondem ao uso de trechos da Bíblia em contextos não-religiosos: atitude semelhante se verifica na sequência do velório, em que Laura e Professor adentram um transe erótico diante do padre, que tenta separá-los, e na fala da Santa, que usa o ditado do Evangelho “olho por olho, dente por dente” para justificar o massacre prestes a ocorrer.

*O dragão* é finalizado com o desfecho lendário. No meio do duelo, reforçado pela banda sonora em que o cantador narra os acontecimentos, e pelos sons de pistola disparando, tem-se um plano geral em que Laura, Professor, Horácio, Antônio das Mortes e cangaceiros ocupam o primeiro plano. Horácio rodopia com os braços abertos, gritando e brandindo sua espada pelos ares. Ao fundo, contudo, percebe-se Antão, cruzando a praça a cavalo, em disparada. Em seguida, um plano de conjunto revela Antão, no passo de São Jorge, escorado pela Santa, cravando a lança no peito de coronel Horácio, o dragão diabólico na terra sertaneja. Através da montagem, este embate é revisto sete vezes, o que compõe um imbricado que permite prolongar a

duração do ato fatal. Esta organização dos planos de modo repetitivo aponta para o tríptico que abre o filme, em que São Jorge mata o dragão em chamas em três planos consecutivos. Assim, sela-se o destino do coronel e do sistema que o respalda.



O tríptico e a morte do dragão sete vezes repetida em *O dragão de maldade contra o Santo Guerreiro*.

Esta “ressonância evangélica” na figura de “Cristo-Coirana” (Xavier, 2012: 283-286) permite, então, observar os pontos de convergência e afastamento entre os cinemas de Rocha e de Ana Carolina. Ambos os cineastas incorporam claramente a figura crística em suas narrativas, ainda que não estejam a realizar filmes religiosos de representação de episódios bíblicos. Em *Das tripas coração*, o Cristo surge no interior de um colégio, nos últimos anos do regime ditatorial brasileiro, ao passo que em Rocha se manifesta como um “Cristo guerreiro” (Xavier, 2012: 285) no sertão nordestino, em uma dimensão lendária, mas que faz alusões ao contexto histórico do Brasil da década de 1960. Os filmes evocam a figura da Pietà (no caso de Ana Carolina, através de *Sonho de valsa*, como expusemos anteriormente), o que reforça a leitura que percebe a reprodução de uma trajetória cristológica nas narrativas fílmicas. O próprio processo da crucificação, presente em *Das tripas coração* na figura do Cristo lascivo, e em *Sonho de valsa* através do calvário de Teresa, é recuperada na sequência em que o corpo de Coirana é estendido em uma árvore tal como o corpo de Jesus na cruz.

Assim, Glauber Rocha, desenha uma figura cristológica na trajetória de Coirana, que revive a Paixão de Cristo e faz do sertão sua Via Dolorosa, para denunciar as vicissitudes do coronelismo. Ana Carolina, em contrapartida, empreende um movimento carregado de ousadia ao representar o “Filho de Deus” crucificado como um homem malicioso com ímpetos sexuais, o que revela um certo grau de infiltração da profanação buñueliana. Não deixam, portanto, de reverenciar a anarquia de Buñuel, que se faz presente em suas críticas à moralidade conservadora.

Se voltarmos a *Mar de rosas*, na sequência em que um caminhão despeja terra sobre a protagonista Felicidade, é possível realizar uma leitura do surrealismo (Veiga, 2013: 267). Esta mesma sequência, segundo Ana Carolina, deriva de um sonho recorrente que tinha quando criança (Mocarzel, 2010: 78). *Das tripas coração*, por sua vez, passa-se quase que inteiramente no cochilo de um interventor, o que permite relacioná-lo à estética do sonho, como postulada por Glauber Rocha, em defesa da crítica à razão dominadora, burguesa e repressora das revoluções (Rocha, 2004). No caso do cinema glauberiano, tais revoluções são as que destituiriam a ordem conservadora. Já em Ana Carolina, que insere questões de gênero e sexualidade na dimensão da religiosidade, trata-se das revoluções que contestam estruturas históricas de dominação sobre mulheres.

### **Considerações finais**

Buscamos estabelecer aproximações possíveis entre Ana Carolina, Luis Buñuel e Glauber Rocha de modo a examinar como a religiosidade e, especialmente, a cristologia, são trabalhadas pelos cineastas. Guardadas as especificidades de cada filme e, é claro, os diferentes períodos em que são lançados, são notórias as associações que se pode travar entre Ana Carolina e Glauber Rocha. Em ambos se verifica uma formação religiosa, que incide sobre o modo de pensar a realidade e a vida social. Compartilham da admiração a

grandes cineastas como Eisenstein e Buñuel. Entre si, Glauber Rocha e Ana Carolina reverenciam-se mutuamente. São autores de ricas cinematografias, cujas relações prismáticas merecem análises aprofundadas. Nesta breve incursão sobre tais relações, buscamos revelar sobretudo as aparições e sedimentações da religiosidade em seus filmes. Assim, a cineasta constrói suas interpretações sobre questões antes levantadas em filmes de Rocha e Buñuel, além de manifestar uma perspectiva específica sobre o peso da religiosidade sobre a sexualidade feminina e as imposições patriarcais sobre mulheres. Esta análise, portanto, permite-nos determinar a confirmação da hipótese inicial, conforme a qual Ana Carolina produz referências a Glauber Rocha quando tematiza a religiosidade e a contestação da ordem político-social, e a Buñuel, quando se utiliza do surrealismo e erotismo para examinar a condição da mulher.

O movimento de pensar as relações do cinema de Ana Carolina com os legados de Buñuel e Rocha não significa afirmar que a estética da cineasta deriva do que foi feito por diretores homens. Pelo contrário: em primeiro lugar, a presença majoritária de homens no cânone que influencia Ana Carolina é por si mesma uma pista para a condição de apagamento de mulheres cineastas na história do cinema. A única mulher mencionada pela diretora como inspiração é a russa Larisa Shepitko (1938-1979), dentre diversos artistas homens, o que remete à exclusão sistemática e estrutural das artistas dos cânones cinematográficos —a ponto de até mesmo as cineastas desconhecerem a história do cinema de autoria feminina (Holanda, 2017a, 2017b).

Em segundo lugar, Ana Carolina absorve de Buñuel e de Glauber Rocha elementos temáticos e estilísticos que subverte em sua essência, pois com eles trata de um problema o qual os cineastas homens não abordaram, nem sequer vivenciaram: a experiência de opressão da mulher em uma sociedade de organização sexista, alicerçada em valores patriarcais. Um dos mais claros exemplos deste tipo de subversão é a sequência de *Sonho de valsa* em que

Teresa, uma mulher, carrega sua cruz: diferentemente dos filmes de Glauber Rocha e Buñuel, em que os Cristos são homens, Ana Carolina revela a Via Crucis vivida pela mulher. Diante da noção de “estéticas femininas” e das discussões das teorias feministas do cinema de que a ideia de “feminino” pode assumir um caráter limitador e essencialista, que é preciso contestar, pode-se afirmar, portanto, que Ana Carolina assimila os usos da simbologia religiosa como método expressivo ao mesmo tempo em que dispõe deles para revelar os processos de inferiorização da mulher pelas estruturas familiares, religiosas, políticas e educacionais, o que configura uma das estratégias estéticas e temáticas singulares operadas pela realizadora em sua produção cinematográfica.

Finalmente, nossa própria pesquisa é influenciada pelo viés de comparação da obra de uma cineasta mulher a outros dois cineastas homens. Admite-se, por exemplo, a interessante possibilidade de se examinar a potencialidade do cotejo temático e estético entre os filmes de Ana Carolina e os da cineasta italiana Lina Wertmüller (1928-), cujos filmes engendram um intricado de questões políticas e históricas da Itália a partir de problemas morais e religiosos que recaem sobre a vida privada de pessoas comuns, como o trabalho, as relações amorosas e a sexualidade (Hurley, 1978; Biskind, 1974). Outra alternativa seria a investigação sobre o contraste entre personagens mulheres em papel de protagonismo nas narrativas dos demais filmes de Ana Carolina, como é o caso de Sarah Bernhardt no filme *Amélia* (2000),<sup>14</sup> a qual dispõe de certa liberdade sexual em razão de sua consagração no mundo da arte na virada do século XIX para o XX. Esta pesquisa, portanto, não encerra as possibilidades de leitura do cinema de Ana Carolina em virtude das

---

<sup>14</sup> Uma análise deste filme, com ênfase na representação da mulher caipira no cinema de autoria feminina da Retomada, é atualmente desenvolvida em minha pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) com o processo de nº 2018/13482-7.

inúmeras possibilidades de compreender sua obra em meio ao cinema de autoria feminina.<sup>15</sup>

Através da análise até então desenvolvida, é possível concluir que enquanto Glauber Rocha dispõe da religião para refletir sobre contextos políticos de colonialismo e coronelismo que marcam a história brasileira, Ana Carolina busca na religiosidade a raiz da repressão à sexualidade. Esta repressão, por sua vez, recai historicamente sobre as mulheres de modo a conter desejos, pensamentos e corpos femininos, em conformidade com as estruturas de poder patriarcais e modelos de feminilidade subservientes à dominação masculina. Tais tradições e moralidades opressoras de mulheres, portanto, são contestadas pela obra da diretora através do uso ressignificado da simbologia religiosa.

### Bibliografia

- Amparo, Flávia Vieira da Silva do (2013). "O êxtase de Teresas: o sacro e o profano na Literatura e nas Artes" em *Horizonte*, v. 11, n. 31, pp. 843-866, jul. – set., Belo Horizonte.
- "Ana Carolina lança *Gregório de Mattos*" em *Estadão*, 02 agosto 2002. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,ana-carolina-lanca-gregorio-de-mattos,20020802p1083>.
- Araújo, Mateus (2007). "Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro" em *Devires*, v. 4, n. 1, pp. 36-63, jan. – jun., Belo Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (2010). "Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro" em Mateus Araújo (org). *Jean Rouch, 2009: Retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon.
- Baugh, Lloyd (1997). *Imaging the Divine: Jesus and Christ-figures in Film*. Kansas: Sheed & Ward.
- Beauvoir, Simone (2009). *O segundo sexo I*. Lisboa: Quetzal Editores.
- \_\_\_\_\_ (2008). *O segundo sexo II*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Biskind, Peter (1974). "Lina Wertmuller: The Politics of Private Life" em *Film Quarterly*, v. 28, n. 2, Winter, pp. 10-16.

---

15 Ademais, as relações entre Ana Carolina e Glauber Rocha, vistas sob outras perspectivas, merecem investigações aprofundadas, o que indica a necessidade de pesquisas futuras.

- Bovenschen, Silvia (1977). "Is There a Feminine Aesthetic?" em *New German Critique*, n. 10, Winter.
- Carolina, Ana (1994). "Entrevista ao programa Roda Viva" em *TV Cultura*, 19 novembro 1994. Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/332/entrevistados/ana\\_carolina\\_1994.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/332/entrevistados/ana_carolina_1994.htm).
- De Lauretis, Teresa (1987). "Rethinking women's cinema. Aesthetics and Feminist Theory" em *Technologies of Gender: essays on theory, film and fiction*. Indiana University Press: Indianapolis.
- Egido, Teófanos (2015). "Santa Teresa y sus cartas, historia de los sentimientos" em *Hispania Sacra*, LXVII, 136, jul. – dic., pp. 401-428.
- Esteves, Flávia Cópico (2007). "*Sob*" sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986*). Tese de Doutorado em História – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Faissol, Pedro de Andrade (2018). "Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema" em *Ars*, ano 16, n. 33, São Paulo.
- Gil, Inês (2012). "O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução" em *Didaskalia*, v. XLII, n. 1.
- Holanda, Karla (2017a). "Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina" em *FAMECOS*, v. 24, n. 1, jan. – fev. – mar. – abr., Porto Alegre.
- \_\_\_\_\_ (2017b). "Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina" em Karla Holanda e Marina Tedesco (orgs), *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.
- \_\_\_\_\_ (2015). "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina" em *Significação*, v. 42, n. 44, São Paulo.
- Hurley, S. J. Neil P. (1980). "Christ-Transfigurations in Film: Notes on a Meta-Genre" em *The Journal of Popular Culture*, v. XIII, n. 3, Spring, pp. 427-433.
- Malta, Maria Helena (1989). "Ana Carolina e sua batalha para fazer cinema" em Heloísa Buarque de Hollanda (org), *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CEIC/MIS/FUNARJ/Taurus-Timbre Editores.
- Marsh, Leslie L. (2012). *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*. Urbana / Springfield: University of Illinois Press.
- Mocarzel, Evaldo (2010). *Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta brasileira*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Mulvey, Laura (1989). "Feminism and the Avant-Garde" em *Visual and Other Pleasures*. New York / London: Palgrave.
- Nagib, Lúcia (2002). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- Naranjo Quintero, Verónica e Ramírez Tamayo, Natacha (2016). "Santa Teresa de Jesús, escritora creativa, escritora feminina" em *Franciscanum*, v. LIX, n. 168, pp. 295-319.

- Rocha, Glauber (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (2006). *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (1978). “Mar de Rozas” em *Folha de São Paulo*, Ilustrada, pp. 36, 30 de julho.
- Santa Teresa de Jesus (2006). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Stara, Daniela (2010). *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha*. Tese de Doutorado em Comunicación Audiovisual – Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Vadico, Luiz (2008). “Cristologia fílmica: subsídios teórico-metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV” em *Alceu*, v. 9, n. 17, pp. 47-63, jul. – dez.
- Veiga, Ana Maria (2013). *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de Doutorado em História – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Xavier, Ismail (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Glauber Rocha: o desejo da história” em *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- Wood, Michael (1993). “‘God never dies’: Buñuel and Catholicism” em *Renaissance and Modern Studies*, v. 36, n. 1, pp. 93-107.

---

\* Erika Amaral é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) com o processo de nº 2018/13482-7. Integrante dos grupos de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* (CNPq) e *Mirada – Estudos de Gênero e Audiovisual*. Bacharela em Ciências Sociais (USP) e licenciada em Artes Visuais (FMU). E-mail: [erika.amaral.pereira@usp.br](mailto:erika.amaral.pereira@usp.br)