

La familia patriarcal en cuestión: una alegoría de la resistencia en los años de la dictadura

Alberto Da Silva

Universidad Paris-Sorbonne

“Herculano es cabeza de familia,
no puede morir”

Una de las tías en *Toda nudez será castigada*

¡Lo que está inmóvil no cambia,
lo que es perverso permanece inofensivo
y lo histórico se convierte en histórico!

Niobi, en *Mar de Rosas*

Resumen: A partir de principios de los años sesenta, bajo el gobierno dictatorial brasileño, todos los ámbitos artísticos se transforman profundamente y los cineastas tienen que afrontar una paradoja: por un lado, el gobierno crea organismos de apoyo a la producción y a la distribución que controlan el cine brasileño; por otra parte, este cine se enfrenta con la imposibilidad de evocar las problemáticas sociales y políticas

centrales para la sociedad brasileña de la época, ya que la censura es cada vez más inflexible. En este contexto, algunos cineastas cuestionan el autoritarismo dictatorial a través de varias películas que tratan directamente del modelo tradicional de la “familia patriarcal brasileña”. En este artículo, proponemos analizar dos películas importantes de la época *Toda nudez será castigada* (1973) de Arnaldo Jabor y *Mar de*

Rosas (1977) de Ana Carolina. Estos análisis proporcionarán elementos de comprensión de formas de resistencia a la dictadura, así como pistas para aprehender las relaciones de género en la historia del cine brasileño.

Palabras clave: Cine brasileño, estudios de género, dictadura

Résumé : A partir du début des années 1960, sous le gouvernement dictatorial brésilien, s'opère une profonde transformation dans tous les domaines artistiques au Brésil. Durant ces années, les cinéastes sont confrontés à un paradoxe : d'un côté, le gouvernement crée des organismes de soutien à la production et à la distribution, encadrant ainsi le cinéma brésilien ; d'un autre côté, ce cinéma se heurte à l'impossibilité de mettre en scène les problématiques sociales et

politiques centrales pour la société brésilienne de l'époque, en raison d'une censure de plus en plus rigoureuse. Dans ce contexte, certains cinéastes remettent en cause l'autoritarisme dictatorial à travers différents films traitant directement du modèle traditionnel de la « famille patriarcale brésilienne ». Dans cet article, nous proposons d'analyser deux films importants de cette période : *Toda nudez será castigada* (1973) d'Arnaldo Jabor et *Mar de Rosas* (1977) d'Ana Carolina. Ces analyses fourniront des éléments de compréhension des formes de résistance à la dictature, ainsi que des pistes pour percevoir les transformations des relations de genre dans l'histoire du cinéma brésilien.

Mots-clefs : Cinéma brésilien, études de genre, dictature

En 1968, el gobierno brasileño instaura el Acto Institucional número 5 (AI5) por el cual los dispositivos jurídicos otorgan plenos poderes al gobierno dictatorial y la censura se impone a todos los medios de comunicación del país. Este Acto inaugura uno de los periodos más difíciles de la dictadura cívico militar brasileña, llamado “los años de plomo”. Los cineastas brasileños, en esa época, toman distintos caminos. Algunos forman un grupo que, lejos de ser homogéneo, aparece sin embargo unido por el rechazo de los nuevos valores impuestos a las producciones cinematográficas. Propone una reflexión simultánea sobre la sociedad, la política e, incluso, el propio cine. Un segundo grupo se orienta hacia un cine erótico y otros directores proponen una crítica del autoritarismo y del poder dictatorial a través de la alegoría de la alteración de la familia “patriarcal brasileña”.

Los cineastas del primer grupo, que se sitúan bajo el signo del *lixo*¹, construyen alternativas estéticas que reciclan elementos de la cultura pop americana y referencias populares vinculadas con la sociedad brasileña “periférica”. *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, es la película emblemática de esta expresión cinematográfica. El Cine del *lixo*, también llamado *Cinema Marginal*, está influenciado por los movimientos de contracultura, principalmente por la estética tropical, relacionándose con “el clasicismo narrativo y las películas de género americanas”², para desembocar en una crítica de la cultura que, según Ismael Xavier, representaba una “radicalización de la estética del hambre” propuesta por Glauber Rocha³.

1 “Lixo” en portugués significa residuo, basura.

2 RAMOS, Fernão Pessoa, “Cinema Marginal”, in *Enciclopédia do cinema brasileiro* Fernão Pessoa Ramos, Luis Felipe Miranda (dir.), São Paulo, Editora SENAC, São Paulo, 2000, pp. 141-143.

3 XAVIER, Ismael, “Do Golpe Militar à Abertura : a resposta do cinema de autor”, in *O desafio do Cinema – A Política do Estado e a Política dos Autores*, Imael Xavier, Jean-Claude Bernardet, Miguel, Pereira, Rio de Janeiro, Jorger Zahar Editor, 1985, pp. 7-46.

El segundo grupo, después de haber coqueteado con el *Cinema Marginal*, se orienta hacia la producción de un cine erótico llamado *pornochanchadas*. Esas películas, derivadas de las *chanchadas*, comedias populares brasileñas de los años 1940 y 1950, se ven muy influenciadas también por las comedias eróticas italianas producidas en la misma época y se inspiran en parte en las comedias populares urbanas realizadas en Rio de Janeiro.

Por fin, el tercer grupo de directores y también de directoras de cine, a pesar de que acepten el patrocinio de los organismos creados por la dictadura militar, no dejan de cuestionar el autoritarismo y el poder dictatorial, como lo demuestra el análisis de numerosas películas de la época. Este cuestionamiento pasa, por ejemplo, por el tratamiento de los fenómenos históricos, tan apreciados por los movimientos nacionalistas, por ejemplo, la posición de los intelectuales en la sociedad brasileña, en el centro de la película *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade⁴; o por el tratamiento de los cuestionamientos del poder patriarcal en el seno de la familia brasileña, en una alegoría que desafía el autoritarismo militar. Además de poner a la familia en el centro de la mirada cinematográfica, la película de Arnaldo Jabor, *Toda nudez será castigada*⁵ (1973) es un ejemplo significativo de este cuestionamiento del autoritarismo y de la burguesía brasileña. Por su parte, Ana Carolina se enfrenta al poder y al autoritarismo en su primer largometraje de ficción, *Mar de Rosas* (1977). Al poner a la familia en el centro de la mirada cinematográfica, las películas de estos dos cineastas elaboran una metáfora del poder dictatorial, pero también proponen representaciones de las identidades de género y de la sexualidad en la sociedad brasileña de la época.

1. La familia en el centro de la mirada cinematográfica

La obra del dramaturgo Nelson Rodrigues no ha dejado de inspirar y de influenciar a los cineastas brasileños. Este escritor, muy conservador, militó, durante el periodo de la dictadura a favor del poder a través de su crónica en *O Globo*, un periódico destinado al gran público, en la que criticaba las opiniones de izquierda. Autor de uno de los más importantes éxitos del teatro brasileño, *Vestido de Noiva* (1943) Nelson Rodrigues no cesaba sin embargo de perturbar a la sociedad brasileña desde los años 1940, al poner en escena obras teatrales escandalosas en la época, en las que mezclaba incesto, traición, asesinato y sexo – temas provocadores en una sociedad brasileña dominada por los valores familiares tradicionales. Obsesionado por las relaciones familiares, el dramaturgo se enfrentó hasta el fin de su carrera a esta institución destinada a “podrirse” en un teatro que calificó de “desagradable”⁶.

Las dos adaptaciones de obras teatrales de Nelson Rodrigues realizadas por Arnaldo Jabor forman parte de un movimiento de cambio en el cine brasileño, que entra entonces en otro

4 “Inconfidentes” es el nombre dado a los revolucionarios que participaron en un intento de rebelión en el siglo XVIII.

5 Qualquer desnudez será castigada.

6 Citado en RODRIGUES, Nelson, « Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária », in *Teatro completo*, Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, Novo Aguilar, 1990, p. 295. Véase también MAGALDI, Sábado, *Nelson Rodrigues : dramaturgia e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992 ; MOSTAÇO, Edélsio, *Nelson Rodrigues : a transgressão*, São Paulo, Cena Brasileira, 1996.

periodo de su historia en el que, según José Mário Ortiz Ramos, “Las controversias estéticas y culturales, la lucha política y cultura se veían por fin relacionadas con la búsqueda imperativa de resultados en el box-office”.

En *Toda nudez será castigada*, recibida muy favorablemente por la crítica⁸, el público y el propio autor del texto adaptado, Nelson Rodrigues, Arnaldo Jabor gana efectivamente su apuesta proponiendo una adaptación capaz a la vez de captar la complejidad del universo propuesto por Nelson Rodrigues y reflejar todas las tensiones políticas y sociales de la época, al poner en tela de juicio el modelo histórico social de la “familia patriarcal brasileña”.

Desarrollado en la década de 1930 por el sociólogo Gilberto Freyre, el modelo de la familia patriarcal brasileña, cuyo origen se remonta a la organización de la economía de la caña de azúcar, es un modelo típicamente falócrata, encarnado por el hacendado *nordestino* todo poderoso⁹ que vivía rodeado de su mujer y de sus hijos, con esclavos y empleados. Esta figura falócrata ejercía un poder de vida y muerte sobre todos los miembros de esta organización, en un entramado de relaciones complejas. Varios estudios posteriores demuestran que este modelo no puede aplicarse a todas las capas de la sociedad brasileña y a todas las regiones de un “país-continente”, en el que una gran variedad de relaciones económicas, sociales y de modelos familiares se han ido conformando andando el tiempo¹⁰. Sin embargo, el modelo de análisis de Gilberto Freyre se impuso de forma duradera, hasta tal punto que representa una referencia imprescindible para entender las complejas relaciones entre el “arcaísmo” y la “modernidad” en la historia económica, política y social del país.

Desde los títulos de crédito iniciales de *Toda nudez será castigada*, Herculano (Paulo Porto) es el primer protagonista presentado al espectador. Conduce un viejo coche por la calles de Rio de Janeiro, en una secuencia acompañada por un tango de Astor Piazzola, hasta el momento en que el coche negro se detiene frente a una casa grande, aparentemente aislada. En la siguiente secuencia, por un plano de semiconjunto, el espectador descubre el interior de esta residencia, donde abundan cuadros y antigüedades. Con un ramo de flores rojas en la mano, Herculano entra, llama a su mujer, Geni, y descubre una grabadora con un mensaje grabado por ella, por el cual se entera de que ella se ha suicidado y de todos los acontecimientos que la llevaron al suicidio. Desde el principio, se advierte que Herculano ha sido completamente engañado: este protagonista aparece débil, veleidoso, unas características que se van reforzando a medida que se desarrolla la película.

En efecto, después de esta primera secuencia, la película es un largo flash-back que sigue el relato de Geni : tras la muerte de su primera mujer, Herculano se consoló entre los brazos de Geni (Darlene Glória), una prostituta que su hermano Patricio (Paulo Cesar Pereio), oveja negra de la familia, le había presentado. Este encuentro había sido en efecto maquinado por Patricio y Geni, para

7 Citado en ORTIZ RAMOS, José Mário, *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, p. 74-75.

8 1 737 151 personas vieron la película. Datos proporcionados por ANCINE (Agência nacional do cinema – Agencia nacional del cine).

9 Personas que viven en Nordeste brasileiro.

10 Para un debate crítico del concepto de la familia patriarcal brasileña, ver CORRÊA, Mariza (org.), *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993 ; DE ALMEIDA, Ângela Mendes, “Notas sobre a família no Brasil”, in *Pensado a família no Brasil - Da colônia à modernidade* Ângela Mendes de Almeida (dir.), Rio de Janeiro, Espaço e Tempo / Editora da UFRRJ, 1987, p. 53-66.

que ésta consiguiera casarse con Herculano. A pesar de la resistencia de Serginho (Paulo Sacks), hijo único de Herculano, y de sus tías, tres solteras beatas y amargadas, Geni consigue formar parte de la familia. Sin embargo, poco después y a espaldas de Herculano, Geni empieza una relación con Serginho. Pero éste, después de haber estado en la cárcel y haber sido violado por un prisionero boliviano, huye con él, dejando a Geni en una profunda desesperación que la conduce al suicidio.

Repetidas veces, Herculano se encuentra en una situación de sumisión o de fracaso respecto al modelo de masculinidad impuesto. La puesta en escena y la interpretación del actor Paulo Porto, que también es el productor de la película, confieren a este personaje una dimensión cómica involuntaria y patética. A través de él, la figura patriarcal cae de su pedestal. Herculano no consigue imponer su autoridad en su familia y aparece aún más débil ante la seducción de Geni.

Al principio de la película, después de haber resistido a la propuesta de Patricio de conocer a Geni, Herculano acude finalmente al burdel, completamente emborrachado por su hermano. Mientras espera que Geni acabe su trabajo con un señor mayor, Herculano se duerme en el umbral de la habitación de la prostituta, se despierta y entra arrastrándose. En un plano americano, se filma a Geni de pie delante de la ventana de la habitación, esperando a su próximo cliente mientras que Herculano se levanta con dificultad. Bajo la mirada del anciano que vuelve a la habitación y los observa desde el umbral de la puerta entreabierta al fondo (en el segundo plano) Herculano intenta quitarle el albornoz, pero ésta lo rechaza y él se desploma en una silla. Finalmente, Herculano consigue acostarse con ella y se enamora perdidamente de la mujer. La puesta en escena está constantemente construida de tal manera que Herculano está en el suelo, y después de rodillas, mientras que Geni lo mira, imposible. En toda la película, aunque por su condición de prostituta Geni se encuentre a veces en situación de inferioridad ya que los otros personajes presumen de principios de moralidad, la puesta en escena reproduce el esquema de esta secuencia: Herculano en el suelo a los pies de la mujer denigrada por todos y todas.

En el relato, cuando la voz de Geni empieza la narración retrospectiva de los acontecimientos que condujeron a su suicidio, una elipsis sumerge al espectador en el universo de las tías y de Patricio. En el salón de la mansión, después de una panorámica que muestra a dos tías (Isabel Ribeiro y Elza Gomes) y a Patricio, la tercera tía (Henriqueta Brieba) aparece en primer plano y avanza rezando, sosteniendo un rosario entre las manos. Recorre todo el salón, seguida por un travelling que descubre poco a poco a cada uno de los protagonistas hundidos en su depresión u ociosidad. De repente, Herculano (fuera de campo) grita para pedirles que apaguen la televisión. Se encuentra en la habitación de al lado, aún aturdido por la muerte de su primera esposa. La tercera tía, preocupada por Herculano, mientras sigue con el rosario en la mano, contesta a la ironía y las burlas de Patricio afirmando que “Herculano es el jefe de la familia y no puede morir”.

Identificándose con este modelo patriarcal, Herculano propone a Geni que abandone el burdel, ya que él puede ofrecerle todo lo que necesita. Se acercan juntos a la antigua casa de Herculano. Al llegar y a pesar de que Geni excitada, quiera hacer el amor, Herculano la rechaza y afirma con mano dura que la “desflorará el día de su boda”, en una nueva tentativa irreal para imponer una virilidad improbable, ya que Geni dista mucho de ser virgen. Esta situación refuerza la impotencia de Herculano, que fracasa en todos sus intentos de imponer el modelo masculino esperado. Estos fracasos, por el contrario, lo hacen más débil y patético, cuando se suponía que era el “pilar” de la familia, un pilar que une, según el modelo masculino tradicional, poder económico y virilidad.

Como Serginho acaba aceptando el matrimonio de su padre, la ceremonia se celebra en la iglesia. Durante esta escena, una de las tías se dirige a las otras en voz baja para hacer un comentario sobre el pasado de Geni. Las otras le llaman la atención inmediatamente, afirmando que ella se casa totalmente virgen. Este intercambio reproduce el modelo representado por Herculano en la escena (ya analizada) donde amenazaba patéticamente de violar a Geni después de la boda – siguiendo las normas sociales que presuponen la virginidad hasta la boda. El desajuste con la realidad se ve realizado por el efecto cómico del comentario entre las tres tías que (como Herculano) viven en un mundo “irreal”, poblado de modelos rígidos y fundados en la hipocresía de una élite que sigue los principios morales de la Iglesia católica.

Este desfase grotesco se ve reafirmado en el siguiente plano. Después de la boda, en la habitación nupcial, Geni está tumbada sobre la cama con dosel, un decorado aparentemente ideal para evocar la virginidad de la nueva esposa, que lleva el vestido blanco de novia. Todo podría corresponder al deseo de Herculano de imponer una virilidad violenta “desflorando” a su nueva esposa, como él lo había anunciado antes de la boda. Sin embargo, la postura de Geni y su actuación evidencian el desajuste entre el modelo de virgen indefensa y el deseo ávido que caracteriza al personaje: tumbada sobre la cama, con las piernas abiertas, una postura lasciva, se abalanza de repente sobre su marido, agarrándolo entre sus brazos y sus piernas, besándolo con fogosidad. Por lo tanto, una vez más, el realizador produce un efecto cómico e irrisorio, a través del cual la figura patriarcal se encuentra en una situación patética y casi irreal, ya que Herculano no conseguirá nunca apropiarse de esta masculinidad activa, agresiva y dominante a la que remite este modelo.

2. En un mar de rosas, “mató a la familia e hizo cine”

En el estreno de *Mar de Rosas*, el primer largometraje de la trilogía de Ana Carolina, en 1977¹¹, la película suscitó opiniones muy divididas: absurda, cruel, violenta, magnífica, vacía, divertida o “visceral”, la crítica brasileña intentó aprehender todos los meandros de una estética pujante que sería el sello de las otras dos películas de la trilogía de la realizadora.

Si bien critica algunas secuencias, el periodista Roberto Mello escribe que aunque la película no ponga en escena a *los cangaceiros*¹² y los héroes bandidos, presentes en el *Cinema Novo* y en el *Cinema Marginal*, *Mar de Rosas* refleja la generación de la realizadora, que cuestiona a la clase media brasileña, principalmente sus valores y principios arcaicos basados en la familia patriarcal. Según él, “Ana Carolina habría matado a los padres y hecho cine¹³”. Roberto Mello alude aquí claramente a la película de Julio Bressane, *Matou a família e foi ao cinema* (1970)¹⁴. Clásico del *Cinema Marginal*, esta película se integra perfectamente en el contexto de un cine que se enmarca en un registro experimental y anticipa las innovaciones del cine americano independiente.

11 Según una información dada en el DVD de la película, la vieron 400 000 personas cuando se estrenó. CAROLINA, Ana, *Mar de Rosas*, Rio de Janeiro, Videofilms, 2006. 1 DVD (91 minutos).

12 Grupo de individuos que vivían en una región seca del Nordeste Noreste de Brasil a finales del siglo XIX e inicio del XX y que estuvo muy representado en la historia del cine brasileiro.

13 MELLO, Roberto, “O filme em questão : *Mar de Rosas*”, *Journal do Brasil*, cad. B, 17/02/1978.

14 Mató a la familia y fue al cine.

En una crítica moderadamente elogiosa de *Mar de Rosas*, el periodista Alberto Silva afirma que varios rasgos de la película de Ana Carolina son responsables de su fracaso: la representación de un universo familiar afectado por la violencia de los crímenes; y sobre todo, una organización del tiempo y del espacio inspirada por el *Cinema Marginal*¹⁵. En esta película, Ana Carolina abre indiscutiblemente la vía a varias lecturas posibles de la práctica cinematográfica. Sin embargo, *Mar de Rosas* no se limita a estas cuestiones sino que las articula para crear un sentido múltiple, que remite a una serie de cuestionamientos muy similares a los de la película de Arnaldo Jabor analizada anteriormente: por una parte, la desestabilización de la familia patriarcal y la clase media brasileña; por otra, el autoritarismo dictatorial y las relaciones de sexo que caracterizan estos universos.

En una entrevista con motivo del estreno de la película, la realizadora afirmaba que quería abrir el debate en torno a cuestiones relacionadas con el poder. Según Ana Carolina, estas problemáticas ya se abordaron en sus documentales anteriores. En *Mar de Rosas*, su primer largometraje de ficción, estas problemáticas se elaboran a partir de una metáfora basada en la familia de la clase media, utilizada como una “pequeña instantánea de una institución del poder”¹⁶. En esta obra, el vínculo con el periodo de la dictadura es fuerte y directo: como lo hemos demostrado en el análisis de la película Arnaldo Jabor, la familia se encuentra en el centro de la mirada cinematográfica. En cambio, si, cuando se estrenó *Toda nudez será castigada*, la película fue interpretada desde un punto de vista político, dejando de lado las cuestiones de relaciones de sexo, la crítica brasileña intentó enmarcar *Mar de Rosas* en una perspectiva más feminista. ¿Cine feminista? ¿Problemáticas feministas en el centro de la sociedad brasileña, tratadas a través del cine? En su conjunto, los críticos interpretaron la película de Ana Carolina como un intento de acercamiento a los movimientos feministas.

El análisis fílmico de *Mar de Rosas* y la comparación de esta película con la adaptación contemporánea de Arnaldo Jabor ya estudiada proporcionan elementos de respuesta que enriquecen la comprensión del contexto social, político y cinematográfico de la época.

En *Mar de Rosas*, Ana Carolina cuenta las peripecias de una esposa desgraciada, llamada Felicidade, que intenta matar a su marido durante un viaje entre Rio de Janeiro y Sao Paulo, y se escapa con su hija Betinha. La inspiración surrealista permite que la realizadora construya películas en las que el distanciamiento desempeña un papel esencial y donde los protagonistas femeninos desarrollan una reflexión constante sobre sí mismos y su entorno.

A menudo comparadas con el cine de Luis Buñuel, las películas de Ana Carolina muestran cierta crueldad, pero la violencia está asociada también a la risa carnalesca, que según Bakhtine, pone el mundo “al revés” y desestabiliza las jerarquías sociales¹⁷. En la obra de Ana Carolina, esta risa perturba también las jerarquías en las relaciones de sexos. Juguetona, divertida, burlona, mala, cruel, la adolescente de *Mar de Rosas* es el “motor” principal de la risa carnalesca, en particular con respecto a una madre que encarna un modelo de mujer dependiente y sumisa.

Por otra parte, si esta película puede leerse como una crítica virulenta del autoritarismo dictatorial, está también marcada por las apuestas feministas de la década de 1970. Todas estas cuestiones están presentes y surgen del análisis detallado de las imágenes y de la interpretación de las

15 SILVA, Alberto, “Um mar de palavras e poucas idéias”, Última Hora (Rio), 07/03/1978.

16 BRANCO, Ivo, “O cinema brasileiro é mar de rosas”, Folhetim, n° 89, 01/10/1978, p. 6.

17 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traducido por Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2008.

actrices, a las cuales se añaden los efectos de intertextualidad relacionados con sus papeles anteriores y con su imagen en los medios de comunicación. La influencia surrealista permite que la realizadora deconstruya estos modelos. Los personajes, casi metafóricos, se inscriben dentro de performances de género constantemente cuestionadas. Ana Carolina se dedica así a una construcción “en espejo” donde los protagonistas femeninos dialogan entre sí y consigo mismo. Según la realizadora, “todas las mujeres, en *Mar de Rosas*, son los diferentes aspectos de una misma mujer. Cada personaje es el doble del otro¹⁸”. Así, Betinha sería la proyección de Felicidade, que a su vez sería la de Niobi, otro personaje femenino, que a su vez sería igualmente la de Betinha, y así sucesivamente.

La elección de Norma Bengel para interpretar el papel de Felicidade aporta a la película una dimensión importante. La imagen mediática de esta actriz se construyó, en efecto en la compleja intersección de especificidades sociales, económicas y políticas. Mientras que en la década de 1960, la carrera internacional de Norma Bengel se había basado en la imagen del símbolo sexual brasileño, en la década de los 70, la actriz participó abiertamente en el movimiento feminista. Al elegir a Norma Bengel, Ana Carolina crea una intertextualidad¹⁹: utiliza el cuerpo y la imagen de esta actriz, símbolo de la “liberación sexual” de los años anteriores, para encarnar la decadencia progresiva de Felicidade, que termina con su muerte. En algunos momentos de la película, la realizadora pone en boca de Felicidade las palabras sacadas de cartas escritas por su propia madre a su marido, en las cuales expresaba su desilusión, sus sentimientos de dependencia y la nada en la que sentía que su vida se había convertido. Si Felicidade encarna a la madre de la realizadora, Betinha sería el espejo de Ana Carolina, un reflejo que representa la acción, el desacuerdo con este modelo de una madre dependiente y confinada a un matrimonio sofocante y desgraciado; en otros términos, Betinha representa un intento de evasión, de curación, como lo dice la propia Ana Carolina :

Es lo que debe tener el arte, una manera de curarnos. Para poder también curar las heridas. *Mar de Rosas*, es eso. Fui una adolescente terrorista. Todo lo que puse en la película, la cuchilla en el jabón, el castigo infligido a la madre, todo eso, lo hice. Todo eso soy yo en mil pedazos. Mi identidad nace en la película con Betinha, que es la niña pequeña con la cual me identifiqué. En *Mar de Rosas*, prendí fuego a la gasolinera. Prendí fuego a mi casa, prendí fuego al interior de mi casa²⁰.

La realizadora intenta así expresar su punto de vista según el cual la liberación de la mujer no pasa por el cuerpo sino por el pensamiento y la acción: una acción encarnada, en *Mar de Rosas*, por la irreverencia de Betinha. Al final de la película, Felicidade y Betinha cogen un tren para escapar de Barde que había terminado por encontrarlas. En el tren, se topan sin embargo con el hombre que les dice que repitan: “siempre hay que obedecer las órdenes”. Betinha parece inicialmente aprobar esta afirmación, pero después se rebela y les da un empujón a Barde y su madre que se caen por encima de una plataforma exterior. En la última secuencia, la cámara enfoca el tren que sigue

18 CAROLINA, Ana, “Entrevista come ela : sem vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu *Mar de Rosas* em Paris”, *O Globo*, 12/11/1977.

19 DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien*, traducido por BURCH Noël et alii, Paris, L'Harmattan, 2004.

20 Evocado en CAROLINA, Ana. *Mar de Rosas*. (entrevista en el Bonus del DVD). Rio de Janeiro Videofilmes, 2006. 1 DVD (91 minutos).

una vía desconocida, mientras que Betinha aparece de pie en la plataforma del último vagón haciendo un corte de manga a la cámara. A través de ese gesto obsceno, transmite su rabia y desprecio por las normas autoritarias establecidas, que remiten tanto a la dictadura militar, como al papel de las mujeres en la sociedad del periodo. En segundo plano, las montañas hacia las cuales se dirige el tren evocan el paisaje que Betinha miraba en la primera secuencia de la película. Al final elige un camino desconocido y el tren desaparece en el horizonte.

Después de cuestionar el universo claustrofóbico de la familia y rebelarse contra el modelo femenino encarnado por Felicidade y dominado por la figura patriarcal del marido y del padre, Betinha se aleja hacia un futuro desconocido e infinito. Un camino que los movimientos feministas brasileños habían estado trazando durante la década de 1970. En *Mar de Rosas*, la risa se une a la ironía para anular la violencia, desarticular la “verdad” y replantear todas las relaciones de autoridad y de poder, que remiten tanto a la dictadura brasileña como a la familia patriarcal.

Los análisis de *Toda nudez será castigada* y de *Mar de Rosas* demuestran de qué manera Arnaldo Jabor y Ana Carolina realizan en sus películas una alegoría de la alteración de los modelos de la familia patriarcal brasileña, cuestionando el autoritarismo y las bases del poder dictatorial: Dios, la Patria y la familia. Sin embargo, nuestros análisis han puesto de realce diferencias en términos de representaciones de las relaciones sociales de género y de sexos. En *Toda nudez será castigada*, Geni, narradora intradiegetica de la película, no consigue liberarse de un discurso de culpabilidad, que refuerza el modelo y el poder patriarcal y la mujer se agota en la búsqueda constante y vana del placer. En realidad, asume una identidad reconocida e impuesta por los otros personajes y que ella misma reconoce plenamente. Incluso si Geni se sustituye a la primera esposa piadosa de Herculano, ella fracasa a la hora de seguir el modelo puritano y casto de la difunta esposa y de las tres tías. Al reactivar una vez más el paradigma “naturaleza / cultura”, tanto la obra teatral como la película revelan que la presunta ascensión social de la antigua prostituta en una familia burguesa no resiste a la “naturaleza” de Geni, que, asociada con el deseo y los placeres que corresponden a su condición de prostituta, termina imponiéndose.

Por su parte, lejos de la pasividad y la culpabilidad del personaje de Geni, la traviesa Betinha de *Mar de Rosas* se inscribe entre lo grotesco y lo carnavalesco, cuestionando las convenciones sociales, en particular en las representaciones de género. A través de este personaje de adolescente, Ana Carolina amplía su crítica de la dictadura civil-militar. Al revelar la manera como las mujeres se ven limitadas por las normas de género de esta sociedad dictatorial y patriarcal brasileña, utiliza al personaje de Betinha para filmar una acción subversiva que, en la película, invierte las normas a través de la risa y de situaciones carnavalescas.

Bibliografía

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2008.

BRANCO, Ivo, “O cinema brasileiro é mar de rosas”, *Folhetim*, nº 89, 01/10/1978, p. 6.

- CAROLINA, Ana, “Entrevista come ela : sem vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu *Mar de Rosas* em Paris”, O Globo, 12/11/1977.
- CAROLINA, Ana, *Mar de Rosas*, Rio de Janeiro, Videofilms, 2006. 1 DVD (91 minutos).
- CORRÊA, Mariza (org.), *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- DE ALMEIDA, Ângela Mendes, “Notas sobre a família no Brasil”, in *Pensado a família no Brasil - Da colônia à modernidade* Ângela Mendes de Almeida (dir.), Rio de Janeiro, Espaço e Tempo / Editora da UFRRJ, 1987, p. 53-66.
- DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien*, Traduit par BURCH Noël et alii, Paris, L’Harmattan, 2004.
- MAGALDI, Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgia e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.
- MELLO, Roberto, “O filme em questão : *Mar de Rosas*”, Journal do Brasil, cad. B, 17/02/1978.
- MOSTAÇO, Edélsio, *Nelson Rodrigues : a transgressão*, São Paulo, Cena Brasileira, 1996.
- ORTIZ RAMOS, José Mário, *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Fernão Pessoa, “Cinema Marginal”, in *Enciclopédia do cinema brasileiro* Fernão Pessoa Ramos, Luis Felipe Miranda (dir.), São Paulo, Editora SENAC, São Paulo, 2000, p. 141-143.
- RODRIGUES, Nelson, « Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária », in *Teatro completo*, Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, Novo Aguilar, 1990.
- SILVA, Alberto, “Um mar de palavras e poucas idéias”, Última Hora (Rio), 07/03/1978.
- XAVIER, Ismail, “Do Golpe Militar à Abertura : a resposta do cinema de autor”, in *O desafio do Cinema - A Política do Estado e a Política dos Autores*, Imaíl Xavier, Jean-Claude Bernardet, Miguel, Pereira, Rio de Janeiro, Jorger Zahar Editor, 1985, p. 7-46.