UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FLÁVIA CÓPIO ESTEVES

REINVENTANDO O POLÍTICO NAS TELAS:
Gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980)

Niterói
2013

FLÁVIA CÓPIO ESTEVES

REINVENTANDO O POLÍTICO NAS TELAS:
Gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora. Área de Concentração: História Contemporânea II.

Orientadora: Profª Drª RACHEL SOIHET

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

E79 **Esteves, Flávia Cópio.**

Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980) / Flávia Cópio Esteves. – 2013.

317 f.; il.

Orientador: Rachel Soihet.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2013.

Bibliografia: f. 329-338.

1. Cinema brasileiro; aspecto histórico. 2. Cinema; aspecto político. 3. Gênero. 4. Representação. 5. Mulher no cinema. I. Soihet, Rachel. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.430981

FLÁVIA CÓPIO ESTEVES

REINVENTANDO O POLÍTICO NAS TELAS:
Gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora. Área de Concentração: História Contemporânea II.

Aprovada em março de 2013

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª Drª RACHEL SOIHET - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

_____

Profª Drª JOANA MARIA PEDRO
Universidade Federal de Santa Catarina

_____

Profª Drª SONIA CRISTINA DA FONSECA MACHADO LINO
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profª Drª ANA MARIA MAUAD DE SOUSA ANDRADE ESSUS
Universidade Federal Fluminense

_____

Prof Dr. PAULO KNAUSS DE MENDONÇA
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2013

Aos meus pais, Cida e Paulo Cesar, e à minha irmã Fernanda, por todo apoio, amor e incentivo, fundamentais ao longo de minha vida e trajetória acadêmica.

AGRADECIMENTOS

É inevitável, ao colocar o ponto final em uma tese de doutorado, pensar nos anos dispensados em sua elaboração: desde o momento em que a ideia inicial surgiu, o período passado no arquivo ou assistindo aos filmes, todas as mudanças pelas quais o projeto original passou. Foram quatro longos anos em que esta pesquisa se viu entrelaçada com minhas experiências profissionais ou mesmo minhas vivências pessoais. Muitos acompanharam todo o processo e contribuíram para que se chegasse a este produto final. A eles, o meu mais sincero e carinhoso agradecimento.

À minha família, em especial, aos meus pais, Paulo Cesar e Cida, e à minha irmã Fernanda, por todo amor e apoio recebidos durante a confecção deste trabalho. Atravessar as etapas mais difíceis neste processo não teria sido possível sem tê-los ao meu lado.

À minha orientadora, Profª Rachel Soihet, pelos muitos anos de amizade e trabalho conjunto, fundamentais para minha formação acadêmica e também pessoal. Sua generosidade em compartilhar experiências e conhecimentos foi essencial para que eu me tornasse a profissional que sou.

Aos professores Ana Mauad e Paulo Knauss, que acompanharam toda a minha trajetória desde a graduação, em sala de aula, nas várias disciplinas que cursei com ambos, e nas sugestões, críticas e contribuições fundamentais para os rumos que este trabalhou tomou, bem como para todo o meu percurso acadêmico.

À Profª Sonia Lino, cujas contribuições no exame de qualificação redirecionaram a pesquisa e influenciaram de modo decisivo a redação do texto final.

À Profª Joana Pedro, cujas contribuições teóricas sempre estiveram presentes em minha incursão pelo terreno dos Estudos de Gênero, e por gentilmente ter aceitado nosso convite para compor a banca examinadora.

À Coordenação e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em História, sempre solícitos e atenciosos na resolução dos problemas cotidianos.

Aos meus colegas e amigos do Colégio Professora Delce Horta Delgado, em Volta Redonda, que estiveram presentes desde o momento em que eu ainda me preparava para a seleção do programa de pós-graduação, e que ofereceram todas as condições possíveis para que eu pudesse cursar o doutorado e elaborar este trabalho. Diante de minha opção por conciliar a atividade docente com a continuidade da formação acadêmica, este apoio foi fundamental, seja nas questões mais administrativas, como a organização do horário das aulas, seja no incentivo constante.

Aos meus colegas e amigos do Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus Volta Redonda, com quem tanto aprendi em termos acadêmicos e profissionais, apesar do reduzido tempo de convivência. Em especial, às professoras Cláudia Martins e Patrícia Lilenbaum, com quem compartilho o amor pela sétima arte.

Aos meus alunos, em ambas as instituições, que acompanharam diferentes fases destes longos anos, que incluíram a preparação para a prova de seleção, o curso em si e a elaboração da tese. Não poderia deixar de ressaltar o quanto foram importantes os dias de convivência em sala de aula, o aprendizado que me proporcionaram, assim como o carinho e o apoio que tornaram mais fácil vencer os períodos de dificuldades.

Aos queridos amigos que fiz ao longo desta caminhada e que farão parte da minha vida daqui em diante: Carlos Eduardo Pinto, Wallace Andrioli e Gabriel Marinho, com quem compartilhei o entusiasmo pelos estudos envolvendo a atividade cinematográfica; Cecília Mesquita, amiga que, mesmo distante, esteve presente em cada etapa desta trajetória; Alan Maycon Souza, com quem dividi conquistas, dúvidas e inquietações, pela paciência e pelo carinho inesgotáveis, fundamentais nos momentos em que parecia não ser possível vencer as dificuldades; Isabela Werneck, pela companhia e incrível maturidade com que me ajudou a superar todas as crises; Rafaele Silva, pela sabedoria e pela amizade com que sempre esteve disponível nas ocasiões mais urgentes; Carla Figueiredo, amiga descoberta há pouco, mas que representou uma fortaleza especialmente nos últimos e difíceis momentos.

Por fim, mas não menos importante, meu agradecimento a todos aqueles que, embora não mencionados neste reduzido espaço, acompanharam, incentivaram e apoiaram cada momento no decorrer desses quatro anos.

O passado iluminado pelo cinema é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d'água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial.

(CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E.)

RESUMO

O cinema, como um veículo para interpretação de um contexto histórico particular, mantém estreitas relações com a conjuntura na qual é concebido e visto. O diálogo entre filmes e história é focalizado neste trabalho através dos personagens femininos de quatro produções brasileiras: *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972); *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975); *Parahyba mulher macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) and *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988). Esta pesquisa tenta compreender uma proposta de cinema político que leva às telas mulheres expressivas como protagonistas ou personagens essenciais na narrativa — elas se convertem em instrumentos para se questionar aspectos do poder que extrapolam a política institucional. Tais filmes pertencem a um contexto no qual as artes no Brasil enfrentam os efeitos de um governo ditatorial, como a censura e a repressão política, além do crescimento de uma indústria cultural. Cabe aqui discutir se a opção por observar aspectos subjetivos e relações pessoais, em cada uma das produções analisadas, acaba por produzir uma concepção distinta de política e de um cinema que busca a crítica social. Para além de elementos que sugerem aceitação do mercado cinematográfico e as limitações do contexto político, tais personagens femininas, apropriadas de décadas anteriores na história do Brasil, expressam certo olhar questionador sobre relações familiares, pessoais ou amorosas, ou mesmo sobre os papéis femininos na sociedade. Relações sociais cotidianas e conflitos subjetivos compõem, através das personagens femininas, um espaço para a análise do poder em suas múltiplas dimensões — em outras palavras, concebendo e vivenciando o *privado* como *político*.

Palavras-chave: História e Cinema; Cinema Político; Estudos de Gênero; Representações; Mulheres;

ABSTRACT

Cinema, as a vehicle for an interpretation of a particular historical time, keeps close relations with the context in which it is conceived and seen. The dialogue between films and History is focused on this essay through the feminine characters of four Brazilian movies: *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972); *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975); *Parahyba mulher macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) and *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988). It tries to understand a proposal of political cinema that puts on screen expressive women as principal or essential characters in the narrative – these women appear as instruments to question aspects of politics which go beyond the institutional politics. These films belong to a context in which Brazilian arts face the effects of a dictatorial government, such as censure and political repression, and also the increase of a cultural industry. It is worth discussing whether the option for observing subjective aspects and personal relationships, in each of these movies, ends up producing a differentiated conception of politics and a film focused on social criticism. Besides the elements that signal an acceptance of the film market and the limitations of the political context, these feminine characters, which belong to previous decades in Brazilian History, express such critical remark on personal, family and love relationships, or even on women's role in society. Social relations in the daily routine and subjective conflicts compose, through the feminine characters, a space to analyze the power in its multiple dimensions — in other words, conceiving and living the *private* as *political*.

Keywords: History and Cinema; Political Cinema; Gender Studies; Representations; Women.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO
MULHERES, CINEMA E REINVENÇÃO DO POLÍTICO.....13

1 *S. BERNARDO*: ENTRE A SUBJETIVIDADE E A CRÍTICA POLÍTICA.....34

1.1 O Cinema Novo e o olhar sobre a sociedade.....35
1.2 A crítica política cinemanovista revisitada.....61
1.3 Madalena e Paulo Honório: relações de gênero, relações de poder.....70
1.4 A continuidade do cinema político.....96

2 UMA *LIÇÃO DE AMOR*: VALORES FAMILIARES E HIPOCRISIA NO ESPAÇO PRIVADO.....99

2.1 O cinema brasileiro nos anos 70: diversidade de caminhos e propostas.....100
2.2 Um "romance cinematográfico".....124
2.3 Fräulein Elza: entre representações do feminino.....133
2.4 Valores familiares e hipocrisia no espaço privado.....151
2.5 *S. Bernardo* e *Lição de amor*: a literatura para o cinema, o político em questão nos anos 70.....159

3 EM BUSCA DA LIBERDADE POLÍTICA E PESSOAL: *PARAHYBA MULHER MACHO* E ANAYDE BEIRIZ.....172

3.1 Mulheres no cinema brasileiro.....173
3.2 "A todos que lutam pelo direito de escolher seu próprio caminho".....193
3.3 Mulheres em busca de novos espaços: entre a história e a memória.....214

4 UMA MULHER E SUAS NUANCES: A PAGU DE NORMA BENGELL.....243

4.1 Atriz e diretora, uma mulher no cinema brasileiro.....245
4.2 As múltiplas faces de Pagu: cinema e biografia.....273
4.3 Mulheres na cena política: Pagu e os feminismos no Brasil da abertura.....303
4.4 Atrás das câmeras e nas telas: novos rumos para o feminino no cinema.....317

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....325

FILMOGRAFIA ANALISADA.....329

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....329

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Fotograma de *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) 72

Fig. 2 - Fotograma de *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) 74

Fig. 3 - Fotograma de *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) 77

Fig. 4 – Fotograma de *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975) 134

Fig. 5 - Fotograma de *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975) 143

Fig. 6 - Fotograma de *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975) 146

Fig. 7 – Fotograma de *Parahyba Mulher Macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) 196

Fig. 8 - Fotograma de *Parahyba Mulher Macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) 196

Fig. 9 - Fotograma de *Parahyba Mulher Macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) 199

Fig. 10 - Fotograma de *Parahyba Mulher Macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) 200

Fig. 11 – Fotograma de *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988) 276

Fig. 12 - Fotograma de *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988) 281

Fig. 13 - Fotograma de *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988) 284

Fig. 14 - Fotograma de *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988) 293

INTRODUÇÃO
MULHERES, CINEMA E REINVENÇÃO DO POLÍTICO

Entre 1964 e 1985, a sociedade brasileira enfrentou anos de um regime autoritário, nos quais se observava uma intensa aproximação entre as artes e a política. Inicialmente, fala-se em uma noção de política institucional, ligada a diferentes projetos de intervenção e transformação na realidade social do país. Contudo, verificam-se, posteriormente, concepções alternativas em relação às formas de expressão do poder. Passa-se, em síntese, para a percepção de um *político* associado às vivências cotidianas, ou seja, à compreensão de manifestações de um poder difuso, entrelaçado com experiências pessoais e subjetivas. Cabe-nos, neste trabalho, investigar como o cinema se comporta diante de tais mudanças, nas quais as mulheres desempenham um papel fundamental, não só como personagens representadas nas telas, mas também como sujeitos políticos, isto é, profissionais na atividade cinematográfica.

A fim de compreender tais transformações no quadro do cinema brasileiro, ao longo das décadas de 1970 e 1980 em especial, elencamos quatro produções cinematográficas de diferentes realizadores, homens e mulheres, inseridas em conjunturas distintas no decorrer deste período. Em um primeiro momento, temos dois filmes dos anos 70, dirigidos por cineastas provenientes do Cinema Novo, cujo auge se situara na década anterior, no bojo da intensa articulação entre arte e política mencionada de início. Trata-se, contudo, de uma nova fase, em que os cineastas remanescentes do grupo se veem diante da necessidade de repensar algumas de suas antigas propostas voltadas para um cinema de engajamento e perspectivas autorais, da mesma forma que aqueles que ingressavam na atividade cinematográfica percebiam a necessidade de traçar estratégias frente ao mercado cinematográfico em crescimento e as ações do regime militar a partir de 1968, com o recrudescimento das ações repressivas.

A primeira produção a ser analisada é *S. Bernardo*, filme de 1972 dirigido por Leon Hirszman a partir da obra homônima do escritor Graciliano Ramos, lançada em 1934. Temos aqui uma história de caráter confessional narrada pelo próprio protagonista: Paulo Honório, um rico proprietário de terras que alcançara uma posição social de prestígio no interior de Alagoas, através de ações motivadas por sua ambição e seu desejo de superar a condição social da qual se originara. Seu maior feito seria adquirir a fazenda São Bernardo, onde trabalhara ainda jovem, o que consegue sem medir o caráter de suas atitudes. Ao se tornar

latifundiário, Paulo passa a concentrar seus esforços no objetivo de converter a propriedade em uma fazenda produtiva, submetendo ao seu poder os empregados e suas famílias, e afastando de seu caminho quaisquer desafetos e inimigos obtidos entre os fazendeiros da região. O ponto de inflexão em sua trajetória surge a partir de seu casamento com Madalena, a nova "propriedade" necessária à geração de um herdeiro para suas terras. É nesta jovem professora que nosso olhar se concentra: ela atuará como principal questionadora de seu poder e da forma como este é exercido, sobre empregados e agregados, e também sobre ela mesma na condição de esposa. [1]

Dirigido por Eduardo Escorel, temos em *Lição de amor* (1975) mais um longa-metragem resultante de uma adaptação literária e elaborado por um cineasta possuidor de estreitos laços com o Cinema Novo. O filme é baseado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, no qual uma governanta alemã é contratada pelo patriarca de uma rica e tradicional família da burguesia paulista dos anos 20 para dar aulas de piano e alemão para seus filhos, incluindo um rapaz, a quem ela também deverá iniciar sexualmente. No cenário da mansão dos Sousa Costa, a hipocrisia que atravessava os padrões morais de uma família tradicional é desvelada a partir do olhar lançado sobre o cotidiano das relações que se estabelecem ali: entre o rapaz e a governanta, entre o pai e os demais habitantes da casa, todos submetidos aos seus desígnios, entre marido e esposa. A escolha de uma ambientação mais intimista, limitada ao dia a dia no interior da mansão amplifica os relacionamentos vivenciados ali, e permite atentar para as dimensões cotidianas do *político* ali experimentadas.[2]

Já nos anos 80, o país assiste ao longo processo de abertura política e ao ingresso, no cenário político, de novos movimentos sociais. Para dar sequência ao objetivo de pensar como se operam as mudanças na concepção de política no cinema brasileiro, temos dois filmes realizados por cineastas que dialogam com a cinematografia que lhes é anterior, contudo inseridas em uma conjuntura política marcada pela gestação de expectativas em torno da redemocratização política. Em *Parahyba mulher macho*, filme de 1983 dirigido por Tizuka Yamasaki, temos em cena a condição de uma mulher frente ao preconceito, tendo como pano de fundo os acontecimentos políticos da Paraíba no final dos anos 20. A protagonista é Anayde Beiriz, poetisa e professora primária, cujo ardente romance com o jornalista e

[1] *S. Bernardo*. Direção, adaptação e roteiro: Leon Hirszman / Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Rodolfo Arena, Joffre Soares / 113 minutos, 1972.
[2] *Lição de amor*. Direção: Eduardo Escorel / Roteiro: Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho / Produção: Luiz Carlos Barreto / Fotografia: Murilo Salles / Elenco: Lilian Lemmertz, Rogério Fróes, Irene Ravache, Marcos Taquechel, Mariana Veloso / 81 minutos, 1975.

advogado João Dantas desperta a reação da conservadora sociedade paraibana, defensora de padrões tradicionais em relação ao feminino e ao masculino. Desempenhando um papel importante dos eventos da Revolução de 1930 na Paraíba, Anayde é representada a partir de sua ousadia e esforços de ruptura do que seria "adequado" a uma "moça direita" naquela conjuntura. [3]

De forma similar, a atriz Norma Bengell, em sua primeira incursão no terreno da direção cinematográfica, reencena nas telas a trajetória de Patrícia Galvão, musa do Modernismo, escritora, militante política, uma mulher célebre por romper fronteiras culturais e geográficas postas às mulheres de seu tempo. Estrelado por Carla Camurati, Antônio Fagundes e Esther Góes, *Eternamente Pagu* revela-se grande sucesso de público, permanecendo 36 semanas em cartaz apenas no Rio de Janeiro. Ao final da década de 80, nos primeiros anos da chamada Nova República, vemos no filme de Norma a juventude de Pagu, apelido adquirido no círculo intelectual dos modernistas, seu ingresso nas artes, sua inserção no Partido Comunista — vivências públicas que se entrelaçam com suas experiências pessoais e subjetivas. [4]

A opção por tais produções em particular se deveu a alguns elementos que as permitem perceber em conjunto. Em primeiro lugar, vale mencionar a presença de fortes personagens femininas, como protagonistas ou como mulheres que desempenham um papel fundamental no desenrolar das tramas. Através delas, os contornos múltiplos do político se desenham de modo mais nítido, por enfrentarem relações de poder no espaço tradicionalmente designado como "privado". Em segundo lugar, todos constituem filmes em que diferentes temporalidades dialogam: inspirados em obras literárias, *S. Bernardo* e *Lição de amor* retomam narrativas escritas em décadas anteriores, apropriando-se de tramas e personagens e dotando-as de novos sentidos no momento de sua produção; inspirados em mulheres reais, cuja biografia se propõem a representar nas telas, *Parahyba Mulher Macho* e *Eternamente Pagu* também se voltam para as mesmas décadas a fim de contar a história de "mulheres fortes", assemelhando-as às mulheres da geração das próprias diretoras.

Além de tais questões, essenciais nesta análise, os filmes selecionados atravessam décadas fundamentais da história republicana do país, nas quais a política impregnou

[3] *Parahyba, mulher macho*. Direção: Tizuka Yamasaki / Roteiro: Tizuka Yamasaki e José Joffily / Produção: CPC / Direção de produção: Walter Schilke / Fotografia: Edgar Moura / Som: Juarez Dagoberto e Stu Deutsch / Montagem: Lael Rodrigues / Elenco: Tânia Alves, Cláudio Marzo, Walmor Chagas / 35 mm, cor, 88', Rio de Janeiro, 1983.

[4] *Eternamente Pagu*. Direção: Norma Bengell / Roteiro: Márcia de Almeida, Geraldo Carneiro e Norma Bengell / Produção: Flai Comunicações, Embrafilme e Sky Light Cinema Foto Arte / Fotografia: Antonio Luiz Mendes Soares / Elenco: Carla Camuratti, Nina de Pádua, Antonio Fagundes, Esther Góes, Octávio Augusto / 100 minutos, 1987.

significativamente as manifestações artísticas. Para compreender as mudanças sofridas pela concepção de política, precisaríamos retornar aos anos 60, a qual, segundo Marcelo Ridenti, talvez tenha sido "o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada".[5] Eram anos em que as propostas de revolução nos mais amplos sentidos — econômica, cultural, social, política — se inseriram de diversas formas nos debates estéticos e políticos. Momento marcado pela Guerra Fria, entre os Estados Unidos e a URSS, também oferecia diferentes exemplos de libertação nos países do Terceiro Mundo, que inspiravam movimentos e organizações de esquerda no Brasil a se organizarem e agirem em prol de transformações que levariam à construção de um novo homem. Para isso, se dedicaram a problematizar a identidade nacional e política do povo brasileiro, buscando suas raízes e também os meios que permitiriam romper nosso subdesenvolvimento. Tratava-se, em suma, de uma versão brasileira da efervescência política e cultural experimentada internacionalmente naqueles anos, e que unia elementos como a liberação individual, o desejo de renovação e a ruptura da separação entre vida pública e privada. E, nesse quadro, a juventude acreditava e se empenhava em uma forma de engajamento cultural que possuía estreitos laços com a militância política, de modo que tal relação imediata entre arte e sociedade era tomada como palavra de ordem.[6]

O país vivenciava, então, as mobilizações populares em prol das reformas de base defendidas pelo governo João Goulart, conjuntura esta que, imbricada aos ideais mencionados acima, se expressaria de forma singular entre as manifestações artísticas do período. Nesse sentido, as articulações vislumbradas entre arte e política, naqueles anos, originariam importantes iniciativas, como a criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que iniciava, em 1955, a trajetória do teatro engajado, a ser ainda preenchida pelo Teatro de Arena, pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro Opinião, entre outros. Renovação da dramaturgia nacional, mas também compreensão da arte como forma de engajamento: os aspectos estéticos e políticos podiam ser percebidos na exposição do cotidiano dos trabalhadores na encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro Arena em 1958.[7]

---

[5] RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 135.
[6] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 19.
[7] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

Também na atividade cinematográfica pode-se notar tal perspectiva: eram os anos de conformação da proposta de uma cinematografia nacional, na linguagem e no conteúdo, pelo Cinema Novo. As décadas de 1950 e 1960 assistiram à passagem de projetos industriais de cinema, como aquele desenvolvido pela Companhia Vera Cruz, ou ainda das comédias populares da Atlântida, para uma concepção mais agressiva em relação à atividade cinematográfica.[8] Agressiva, entende-se, no sentido de um cinema voltado para a intervenção, um diretor que pode ser pensado como intelectual e agente de transformação de uma determinada realidade social.

Em sintonia com experiências em outros países, esta nova geração de cineastas passava a conceber a atividade cinematográfica como instrumento de reflexão sobre a realidade brasileira, à procura de uma identidade nacional autêntica do homem e do cinema brasileiros. A perspectiva autoral, ou seja, a ideia de que o cineasta seria dotado de um estilo particular, se associava, assim, a um cinema político por excelência e a uma tentativa de renovar sua linguagem.[9] Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, e também Leon Hirszman — a ser discutido aqui neste trabalho —, eram personagens fundamentais nesse processo de renovação da atividade cinematográfica, em termos de linguagem, temáticas, postura crítica por parte do autor do filme.

O ano de 1964 traz, contudo, fortes implicações para o florescimento cultural e político vivenciado no momento anterior. Os debates em torno da implementação das reformas de base se polarizavam, os conflitos se acirravam e promoviam uma divisão da sociedade: aqueles favoráveis a uma radical redistribuição da riqueza e do poder no país, e outros que, beneficiados pelo dinamismo pelo qual passava a economia, temiam se ver desprovidos de tais privilégios. Tal cenário, embora exposto superficialmente aqui, conduziria o país e as manifestações culturais por caminhos cheios de obstáculos, nos quais cineastas, escritores, intelectuais em geral, acabariam por tecer estratégias variadas para fazer frente ao quadro de repressão que se instala no Brasil a partir do golpe militar.

Nos vinte e um anos marcados pelo autoritarismo em diferentes níveis e formas de expressão, as atividades artísticas passam por múltiplos revezes. A começar pelo próprio golpe, que converte as expressões culturais antes inseridas em uma conjuntura de efervescência política em manifestações de oposição ao regime instituído. Dessa forma, os

[8] LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p.90.
[9] XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp.14-15.

anos imediatamente posteriores ao golpe conhecem certo esforço por compreender o papel do artista engajado neste contexto que se inaugurava. Novas transformações marcariam, no entanto, o cenário cultural do país: o final da década, especificamente o fim do ano de 1968, apresenta novos desafios ao cenário cultural, a partir da edição do Ato Institucional nº 5. Este introduz um contexto ainda mais repressivo na primeira metade da década de 70, com efeitos complexos sobre as artes e sua perspectiva de engajamento. Apenas ao final desta década as possibilidades de ação política iniciam um processo de ampliação: trata-se do projeto de abertura política "lenta, gradual e segura" proposto pelo governo militar, mas objeto de disputas com diferentes setores organizados da sociedade civil. Em linhas muito gerais, nosso objeto de análise perpassa todo este complexo contexto, marcado por desníveis em relação às possibilidades de ação política através das artes. E mais: por mudanças na própria concepção de política.

Segundo Maria Paula Araújo, as décadas de 1960 e 1970 conheceram o aparecimento de grupos, partidos, movimentos e organizações que propuseram uma "reinvenção da política". Expressivos particularmente a partir dos anos 70, tais movimentos alternativos e dissidentes introduziam um novo conceito de política, ao dirigirem críticas à experiência marxista dentro dos preceitos da esquerda, à ideia de representação política e passavam a valorizar o aspecto subjetivo da experiência política, enfatizando o cotidiano e a politização das relações pessoais — dimensão esta que nos interessa aqui, em especial. Trata-se do contexto de emergência dos chamados "movimentos da diferença", que cada vez mais, passam a defender a necessidade de "falar em nome próprio", ou seja, perceber que as condições de vida e as formas de opressão que enfrentavam possuíam especificidades. Isto significava conceber o sujeito político de forma distinta do que era então preconizado pelo liberalismo e também pelo marxismo: no lugar de um sujeito universal, emergiam, na segunda metade da década, "identidades fragmentadas que buscavam formas de expressão". [10]

Stuart Hall fala em "identidades deslocadas ou fragmentadas", no sentido de que se pode observar uma fragmentação das paisagens culturais em termos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, resultado da emergência de novas identidades no cenário político em decorrência dos novos movimentos sociais.[11] Revoltas estudantis, movimentos contra culturais e pacifistas, lutas pelos direitos civis, enfim, o conjunto de

[10] ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 18.
[11] HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p.21.

movimentos que compõem o célebre ano de 1968 deslocavam as formas tradicionais de identidade, propondo inclusive um novo entendimento em relação às formas de poder.[12]

A percepção da existência de um poder difuso e cotidiano, atravessando as relações sociais, surge como fruto "das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder": mulheres, negros, e demais minorias políticas.[13] Não se trata de atentar para as formas tradicionais e institucionais do poder, mas sim de captá-lo "em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar", e também através de quais estratégias e discursos ele se impõe aos sujeitos.[14] Além disso, "o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia". Não se localiza em um indivíduo específico, não pode ser apropriado como qualquer riqueza ou bem, sendo, ao contrário, exercido em rede: "nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação", o que implica afirmar que "o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles".[15]

Os movimentos feministas podem ser considerados o principal expoente de tais transformações observadas na concepção de poder e política, ao chamar a atenção para a existência de formas de opressão específicas às quais as mulheres estavam submetidas. Mais do que outros "movimentos da diferença", os feminismos desempenharam o papel fundamental na politização das "questões ligadas ao cotidiano, ao subjetivo, ao privado, às relações pessoais"[16]. Isto significava questionar a tradicional clivagem entre as dimensões pública e privada das relações sociais: ao assumir que "o pessoal é político", tais movimentos atribuíram um caráter político a temáticas como a família, a sexualidade, o trabalho

---

[12] O ano de 1968 é, comumente, citado como o ápice da efervescência cultural e política experimentada ao longo da década de 1960, assistindo a mobilizações de estudantes e trabalhadores na França, a Primavera de Praga, as passeatas norte-americanas contra a Guerra do Vietnã, o pacifismo dos hippies, o desafio existencial proposto pela contracultura. Nos Estados Unidos, as contradições da Guerra do Vietnã despertavam um forte sentimento de resistência pacifista, no qual ações de deserção e desobediência civil assumiam dimensões de radical atitude política. O uso das drogas como instrumento de busca por uma nova sensibilidade, o amor livre, a opção pela expressão artística em detrimento do discurso político, assumiam um sentido contra cultural, que empolgava toda uma geração não apenas nos Estados Unidos, mas em diversos países do Ocidente. Personagens como Bob Dylan e Allen Ginsberg e grupos como os Black Panthers simbolizavam novas formas culturais. Ao lado de todos os exemplos de mobilização política e cultural ao redor do mundo, experimentavam-se, dessa forma, mudanças importantes também em termos de comportamento, como no caso das relações entre homens e mulheres, a partir da emancipação feminina crescente. Negros, mulheres e outras minorias políticas travavam lutas em prol do reconhecimento dos seus direitos. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989; RIDENTI, Marcelo. 1968: Rebeliões e Utopias. In REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (orgs.) *O Século XX. Vol. 3 – O Tempo das Dúvidas – Do declínio das utopias à globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

[13] FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 6.

[14] Ibid., p.182.

[15] Ibid., p.183.

[16] ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. Cit., p.19.

doméstico, a divisão dos papéis masculinos e femininos no seio familiar, os cuidados com os filhos, etc, abrindo espaço, inclusive para sua contestação e transformação. Implicava, ainda, questionar a maneira como são atribuídos significados específicos ao "ser homem" ou "ser mulher" na sociedade, e as tarefas e características associadas a ambos.[17]

A importância da chamada "questão das mulheres" para a reinvenção do político torna-se evidente a partir das colocações acima. Nosso olhar se dirige, por isso, para as personagens femininas nas quatro produções, inseridas em tramas de poder que se manifestam nas suas experiências cotidianas e em relação às quais elas empreendem esforços de ruptura. Entramos aqui no terreno das representações do feminino no cinema brasileiro: por muito tempo relegadas ao segundo plano nas narrativas, ao longo dos anos 70 e 80 as mulheres assumem o estatuto de personagens complexas, dotadas de conflitos, rebeldias e contradições. A isso, somam-se as iniciativas femininas como profissionais de cinema, panorama este do qual Tizuka e Norma são figuras fundamentais.

"Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas": assim Michelle Perrot qualifica o significado de tal prática pelos historiadores e pelas historiadoras no bojo das inovações da historiografia na segunda metade do século XX.[18] Podemos pensar de forma similar quando nos detemos sobre a presença feminina no cinema brasileiro como personagens e profissionais. Georges Duby destaca a força da iniciativa masculina que constrangia as mulheres a serem somente as espectadoras, com maior ou menor grau de consentimento: "as mulheres não representavam a si mesmas. Elas eram representadas. (...)".[19]

Um olhar sobre a articulação entre relações de gênero e a atividade cinematográfica permite perceber que este campo de representação e prática social incorpora, desde suas origens, uma percepção masculina sobre o feminino, o que sofreria significativas alterações a partir da inserção gradativa das mulheres no terreno da produção de imagens, como produtoras de filmes e de olhares. Por outro lado, também existiria uma contribuição indireta,

---

[17] HALL, Stuart. Op. Cit., p.45.

[18] PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 16. Segundo a historiadora, diferentes fatores articulados contribuíram para a emergência do objeto "mulher" nas ciências humanas. Em primeiro lugar, fatores científicos: os anos 70 permitem uma renovação nas questões abordadas, inclusive com a aproximação entre diferentes campos de investigação. A historiografia, no bojo da chamada Nova História, associando-se à antropologia, por exemplo, passa a dispensar atenção a temáticas ligadas ao cotidiano, à família e também às mulheres. A isso, associa-se o crescimento da presença de mulheres nas universidades, bem como os movimentos de liberação dos anos 70. Tais movimentos, em especial, deram contribuições em dois sentidos: inicialmente, em um esforço de buscar antecedentes e legitimidade, a partir de um desejo de encontrar vestígios de suas demandas e trazê-las à visibilidade; por outro lado, mais tarde tal esforço de produção de memória cede lugar a ambições mais teóricas, inclusive criticando os saberes instituídos, e seu caráter supostamente universal e predominantemente masculino. Cf. PERROT, Michelle. Op. Cit., pp. 19-20.

[19] Apud PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 431.

por parte das mulheres e das perspectivas feministas, para a elaboração de novas formas de representação cinematográfica, pelo fato de participarem dos debates em voga na sociedade que possibilitam esses novos discursos e olhares. As mudanças surgem com o contexto de contestação cultural e política nos anos 70, veiculadas através da crítica cinematográfica feminista e da produção, geralmente fora do *mainstream*, de mulheres cineastas. Entre estas, há muitas com propostas feministas, isto é,

> que se orientam pelo desejo de dar voz às experiências diversas das mulheres, de criar novos códigos de representação do masculino e do feminino, e de pôr a descoberto as formas — as mais evidentes, e as mais ocultas — em que o poder e a dominação masculinos se reproduzem.[20]

As novas abordagens em relação ao feminino citadas pela autora tocam em outro ponto fundamental, também articulado às novas formas de se conceber as relações de poder que discutiremos aqui: o conceito de *gênero*, também gestado no bojo dos movimentos feministas a partir dos anos 70. Apropriada dos estudos gramaticais, a categoria de gênero passou a ser empregada pelos movimentos sociais a fim de enfatizar "que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do 'sexo' como questão biológica, mas sim eram definidos pelo 'gênero' e, portanto, ligadas à cultura".[21] As dimensões políticas de tais relações são ressaltadas no conceito de Joan Scott, para quem "o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar relações de poder". [22] Temos, na concepção da historiadora, a tentativa fundamental de evidenciar como são formulados e reformulados, em diferentes contextos históricos, os conteúdos aparentemente fixos e coerentes do masculino e do feminino, expondo ainda as estratégias de dominação que sustentam a construção binária das diferenças atribuídas a ambos os sexos. [23] Sob a perspectiva de gênero, percebemos as relações próximas entre, de um lado, as representações, os valores e os comportamentos associados ao feminino e ao masculino, e de outro, a dinâmica de relações de poder experimentadas na esfera do cotidiano. Trata-se de dois

[20] ADELMAN, Miriam. Vozes, olhares e o gênero no cinema. Cadernos de Pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero – UFPR. *Representações de Gênero no Cinema*. Nº 02, dezembro de 2003, pp.81-82.
[21] PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, v. 24, n. 1, 2005, p. 78.
[22] SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, p. 14.
[23] VARIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. *Cadernos Pagu*, Campinas, (3) 1994, pp. 63-87, p. 69.

conceitos, portanto, fundamentais na compreensão da "reinvenção da política" operada nas conjunturas abordadas aqui, e nos filmes a serem analisados.

Evidenciar algumas das questões em torno da interface entre história e cinema mostra-se fundamental para introduzir a presente investigação, uma vez que são múltiplas as nuances que se expressarão neste trabalho. Podemos começar a pensar tais relações a partir das colocações básicas feitas pelo historiador Marc Ferro. Para ele, em seu clássico livro sobre as relações entre cinema e história, trata-se de entender o filme "como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas". [24] O filme, sob essa perspectiva, não valeria apenas por aquilo que testemunha, mas também pela análise sócio histórica que autoriza.

Sua análise afirma ser fundamental partir das imagens, associá-las com o mundo que as produz, sem considerá-las como meras ilustrações, confirmações ou refutações de outro saber produzido pela tradição escrita. Em suma, "(...) o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História". [25] Deve-se acrescentar, ainda, que a prática da linguagem cinematográfica seria capaz "de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade".[26] Através da construção de uma "contra análise da sociedade", esta seria apresentada em seus lapsos, seu avesso e suas contradições. Há de se atentar, portanto, para a perspectiva do cinema também como agente da história, considerando-o mais do que um produto, o que inclui os usos políticos que são feitos dele.

Nossa análise se aproxima, assim, da percepção evidenciada por René Rémond, para quem "o político não constitui um setor separado: é uma modalidade da prática social" e, nesse sentido, estabelece relações com os demais aspectos da vida coletiva.[27] Encenar personagens femininas como as que serão objeto da presente análise não está totalmente desvinculado de uma posição política. E mais, a "reinvenção do político" analisada nas produções mencionadas anteriormente estabelece estreitos vínculos com a conjuntura política do país. Nesse sentido, arte, política e a inserção das mulheres na sociedade brasileira se entrecruzam, reforçando a frase acima, de René Rémond.

---

[24] FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 87.
[25] Ibid., p. 86.
[26] Ibid. p.86.
[27] RÉMOND, René. Uma história presente. In RÉMOND, René. (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 35.

É importante, a esta altura, abordar os pressupostos centrais que nortearam nosso olhar para as produções aqui reunidas. Temos, como já foi citado, filmes que articulam diferentes temporalidades: os anos 70 e 80, momento de sua concepção, se voltam para as décadas de 1920 e 1930, retomando obras literárias e mulheres atuantes neste cenário. Valem-se, assim, de um contexto no qual o país passava também por intensas transformações políticas, econômicas e culturais, com o movimento modernista. Somem-se a este quadro transformações vivenciadas também para as mulheres, que empreendiam esforços pessoais e se mobilizavam em prol da ampliação de seus espaços de atuação na sociedade.[28]

Na relação entre diferentes temporalidades, ressaltam-se dois pontos fundamentais: a necessária percepção de que os eventos passados são escolhidos para oferecer soluções para os problemas presentes no momento em que tais produções são realizadas, e ainda, a importância da análise do filme dentro do contexto em que foi realizado. [29] A relação passado/presente constituiria uma de suas marcas principais: tais produções ancorar-se-iam no presente, em termos de produção, distribuição e exibição, e no passado, através das datas, dos eventos e dos personagens históricos que embasam seus temas. A isso se soma seu caráter como forma peculiar de um saber histórico de base, o qual seria reproduzido e reforçado pelo cinema, este inserido em uma cadeia de produção social de significados, envolvendo historiadores, cineastas, críticos e público. Para Sorlin, o analista deveria problematizar a "narração fílmica da história", atentando para a tensão entre ficção e história, entre documentos não ficcionais e a imaginação que se concretiza na encenação ficcional.[30]

O cinema, como afirma Michèle Lagny, é fonte para a história, não apenas quando elabora interpretações da realidade, específicas e datadas, mas também pelo fato de fazer emergir maneiras de ver, pensar, fazer e sentir; ou ainda que, como documento histórico, não proponha um "reflexo" direto da sociedade, mas sim uma versão mediada.[31] Isto significa reconhecer que, somada aos recursos disponibilizados pela linguagem cinematográfica, existem escolhas, "pontos de vista, montagem, *mise-en-scène*". Nesse sentido, os meios audiovisuais, "ao transformarem o presente em documento histórico e reconstruírem o

---

[28] HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. Tais transformações serão discutidas no decorrer dos capítulos.

[29] KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, pp. 33-34.

[30] NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. (orgs) *História e Cinema*. *Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p.67.

[31] LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian. (orgs.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, pp. 110-111.

passado em narrativas de caráter histórico, estabelecem um recorte do real segundo diferentes pontos de vista". [32]

A sociedade não é simplesmente retratada em um filme, mas sim encenada: "o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real". Constitui, nesse sentido,

> um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista.[33]

"Imagens nos mostram *um* mundo, mas não *o* mundo em si" — são, portanto, representações.[34] Nesse sentido, o cinema narrativo não é expressão transparente da realidade social nem seu contrário exato. Opera-se, na verdade, um conjunto complexo de correspondências, inversões e afastamentos entre, de um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, de outro, a realidade social.[35]

É preciso ter em mente, ainda, que o cinema é antes de tudo um espetáculo, ou seja, em geral não é concebido para ser um documento histórico. As obras ficcionais narram histórias imaginárias, que pressupõem a redação de um argumento, a encenação feita por atores e um ambiente especialmente fabricado para que a história se desenvolva.[36] Entretanto, o elo com seu próprio tempo se mantém: o filme não diz a verdade objetiva e cientificamente comprovada, mas sim "uma verdade, uma de seu tempo".[37] Isto significa reconhecer que a forma como o filme expressa as questões de seu tempo não é direta e não se apresenta de maneira organizada e coerente, o que implica afastar uma concepção mecanicista segundo a qual o filme é abordado como reflexo do social.[38]

Tais constatações colocam diante do historiador que pretende ingressar na análise da obra cinematográfica a necessidade de entender como se estrutura um filme para além de seu próprio conteúdo. Isso significa ter em vista que o cinema deve ser compreendido como "uma construção que, como tal, altera a realidade por meio de uma articulação entre a imagem, a

---

[32] KORNIS, Mônica Almeida. Op. Cit., p.13.
[33] VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994, p.56, grifo no original.
[34] Tradução nossa. No original: "Images show us *a* world but not *the* world itself". Grifo no original. LEPPERT, Richard. *Art & the commited eye: the cultural functions of imagery*. Oxford, Westview, 1996, p. 03.
[35] AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel & VERNET, Marc. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995, p. 98-99.
[36] LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. Op. Cit., p. 111.
[37] LACOUR, Lionel. Apud SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. "O retorno do Retorno de Martin Guerre: Natalie Davis, cinema e história" In NÓVOA, Jorge & BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 111.
[38] NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. CLIO História. Textos e Documentos. www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/cinema_conhecimento.pdf Acesso em 16 dez 2010.

palavra, o som e o movimento" exige uma atenção direcionada aos vários elementos da elaboração de um filme — a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, etc. — "como elementos estéticos formadores de uma linguagem criadora de significados específicos que transformam e interpretam o passado".[39] A análise fílmica teria um papel fundamental ao permitir

> esclarecer as possíveis tensões contidas no filme e na relação com os diferentes contextos políticos e ideológicos de uma dada sociedade. Por outro lado, a ideia de que o filme revela uma realidade significa abandonar o aspecto fundamental da existência de uma mediação entre a realidade e o filme, na qual são feitas escolhas que podem se apresentar de diversas maneiras.[40]

As escolhas feitas na confecção do filme constituem um dos elementos a serem investigados a partir da análise dos filmes. Nesta, parte-se "de um objeto-filme para analisá-lo, isto é, para desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas".[41] Analisar um filme é, em primeiro lugar, decompô-lo em seus elementos constitutivos, obtendo-se um conjunto de elementos distintos do filme em si. Em seguida, um segundo momento consistiria em estabelecer elos entre esses elementos isolados, de modo a compreender como eles se associam para a construção de significados. O filme seria, dessa forma, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.[42]

Isto implica considerar que os filmes permanecem sempre como o foco da análise. São documentos do tempo em que foram concebidos e lançados, mas também, como já se reforçou, levam às telas olhares específicos sobre períodos passados, na busca pela compreensão de seu próprio tempo. É fundamental, ao se debruçar sobre a articulação entre história e cinema, ter em mente que a análise não deve se restringir ao texto cinematográfico,

---

[39] KORNIS, Mônica Almeida.. Op. Cit., pp.56-57. É importante ter em mente a diversidade dos recursos que a linguagem cinematográfica aciona para *representar* essa realidade. É importante destacar que, ao longo de sua trajetória, uma forma particular de intertextualidade foi aprimorada, aliando diferentes materiais de expressão, sejam eles referentes à imagem (imagens fotográficas em movimento, posicionadas em série pela montagem, letreiros, legendas), sejam eles componentes da trilha sonora (diálogos, músicas e demais ruídos que intervêm simultaneamente na imagem). O cinema, dessa forma, acabou por gerar uma nova linguagem que se mantém em permanente construção, à medida que novos recursos são desenvolvidos. O chamado "poder de convencimento" da imagem cinematográfica, segundo Jean-Claude Carrière, decorre exatamente da possibilidade disponível ao cinema de articular palavras e imagens de modo a sugerir ao espectador uma enorme gama de sensações e sentimentos, fazendo com que o espectador acredite na veracidade de tudo ao que assiste nas telas. Cf. CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996; AUMONT, Jacques et alli. Op. cit.

[40] KORNIS, Mônica Almeida. Op. Cit, p.30. A abordagem da linguagem cinematográfica é, justamente, uma das críticas feitas a Marc Ferro, cuja perspectiva iniciou este texto. A autora afirma que a análise do historiador se volta, por exemplo, para as condições nas quais as imagens são produzidas, observando elementos como origem, data, conteúdo, contexto de produção e recepção, abrangendo, contudo, exclusivamente o conteúdo do filme. Deixa-se de lado, assim, o que está implicado na forma como o filme organiza este conteúdo.

[41] VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. Cit., p. 10.

[42] Ibid., p. 15.

mas sim pensá-lo em relação ao seu próprio tempo e às questões que suscita. Assim, a investigação aqui realizada não se limitou à descrição dos filmes selecionados e a correspondência de seus temas a uma conjuntura específica. Interessava problematizar, especialmente, sua inserção nos debates que envolvem o cinema brasileiro e o quadro mais amplo das expressões artísticas nas décadas enfocadas. Nesse sentido, os filmes não esgotaram em si o conjunto de fontes analisadas. A pesquisa incluiu material proveniente de jornais e revistas da época de lançamento dos filmes, envolvendo entrevistas dos cineastas, comentários e críticas, além do material de divulgação produzido pela Embrafilme — tais documentos se encontram no Centro de Documentação e Informação da Funarte, sendo que, em alguns casos, os roteiros também estão disponíveis.

Tal perspectiva recupera alguns dos referenciais dos estudos de cultura visual: a importância de articular um conjunto amplo de elementos tem como pressuposto a compreensão de que a construção dos significados da imagem é dinâmica.[43] Não residem, em sentido estrito, na obra em si onde seriam colocados pelo produtor, à espera de sua descoberta e decodificação por parte dos observadores. São, ao contrário, produzidos através de uma relação social complexa, envolvendo, além da imagem em si e de seu produtor, a interpretação elaborada pelos observadores e o contexto no qual a imagem é vista.[44] Em suma, "significados são criados em parte quando, onde e por quem as imagens são consumidas, e não apenas quando, onde e por quem são produzidas".[45]

Resta-nos abordar um dos elementos citados acima: aquele que produz as imagens a serem analisadas. A estruturação deste trabalho toma como um de seus eixos a figura do *cineasta*, partindo do pressuposto de que a expressão artística, de modo geral, não se desvincula da existência social do sujeito que a produz.[46] Compreende-se, assim, o cineasta como um ator político, ou seja, um *intelectual*, pensado em uma concepção ampla e sociocultural. [47] Tal escolha levanta, contudo, algumas questões, relacionadas à autoria da obra cinematográfica. Nesta, a figura do cineasta confunde-se, por vezes, com a noção de autor, a qual, em outros campos artísticos, reside naquele que produz a obra, seja ela um

---

[43] LEPPERT, Richard. Op. cit.. p.07.
[44] STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking; an introduction to visual culture*. Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 45.
[45] Tradução nossa. No original: "(...) meanings are created in part when, where, and by whom images are consumed, and not only when, where, and by whom they are produced". STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit., p. 46.
[46] Tal questão mostra-se central na análise da música e da trajetória de Mozart realizada por Norbert Elias. Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p.53.
[47] SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais" In RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 242.

quadro, uma partitura ou um livro. O cinema, por sua vez, é, por definição, uma arte coletiva: um filme de ficção realizado em estúdio ou um pequeno documentário supõem o envolvimento de uma equipe. Além disso, em se tratando de um meio de expressão bastante heterogêneo, que combina elementos diversos — imagens, diálogos, música, montagem, etc. — torna-se difícil definir precisamente onde reside a autoria da produção, se pensada nesses termos.[48]

O termo *autor*, associado ao cinema, foi empregado aqui no início deste texto, em relação a um momento específico onde propostas em torno de uma arte engajada suscitaram discussões acerca do chamado *cinema de autor*. Tais debates assumem maior repercussão a partir da primeira metade dos anos 50, quando, em diversos artigos, a revista francesa *Cahiers du Cinèma* lança as bases do que seria a "política dos autores". Dali em diante, expressões como "autor" e "cinema de autor" tornam-se frequentes nos escritos sobre a atividade cinematográfica.[49]

Para os adeptos da "política dos autores", a autoria cinematográfica encontrava suas origens do domínio literário, o que significava "ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance".[50] Fundamental para a perspectiva ali adotada é o artigo de Alexandre Astruc, publicado em 1948 e intitulado "La caméra stylo" ("A câmera-caneta"). Segundo este autor, o cinema estaria se tornando uma linguagem, compreendida como "uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões, como ocorre hoje no ensaio ou no romance", de modo que os cineastas deveriam "reforçar a sua contribuição pessoal nos seus filmes". [51] Nesse sentido, conceber um cineasta como um autor implica considerá-lo um sujeito que se expressa por meio de seus filmes, o que não necessariamente significa que sua obra seja fruto de confissões íntimas, mas sim que ele seja capaz de imprimir sua marca particular ao produto final, ainda que não participe da sua concepção inicial. Assim, seguindo a tradição francesa de associar o autor cinematográfico ao diretor, a este poderia ser atribuída uma autoria nos moldes da "política dos autores" quando é capaz de imprimir sua marca particular no filme final, ainda que não participe da redação do argumento ou do roteiro.

---

[48] AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, pp. 26-27.
[49] BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. A política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 9.
[50] Ibid., p. 14.
[51] Ibid., pp. 20-21.

No Brasil, como já se mencionou, a influência de tais debates mostrou-se marcante, especialmente no Cinema Novo. Aqui, a figura do diretor assumiu a primazia nas tentativas de se definir o "cinema de autor", como se percebe na fala de Gustavo Dahl, citada por Bernardet: "Hoje mais do que nunca o cinema deixou de ser arte coletiva, esta hegemonia dos elementos auxiliares da criação veio por terra e foi substituída pela do autor. O cinema começa e termina na direção e tudo num filme deve exprimir uma individualidade". [52] Contudo, mais do que uma individualidade, o filme deveria também expressar os compromissos do artista com a realidade social, ou seja, a noção de *autoria* associava-se às perspectivas de *engajamento* compartilhadas por grande parte da intelectualidade brasileira do período. [53]

Como Bernardet afirma, a partir da década de 70 a noção de autor passou por diversas transformações, críticas e readaptações, tornando-se, inclusive, um termo banalizado. No entanto, não se pode afirmar que tenha desaparecido por completo. Quando pensamos nos diretores abordados neste trabalho, percebe-se que não seria adequado tomá-los como idênticos nas relações que estabelecem como "autores" em seus filmes, ou mesmo inseri-los no chamado "cinema de autor" tal como preconizado no contexto francês ou no Cinema Novo. Entretanto, não se pode deixar de considerar que uma grande carga das impressões pessoais de cada um deles está presente nos filmes analisados, seja no sentido de percepções em relação ao cinema como arte e indústria, seja no que se refere à sua relação com seu próprio tempo ou mesmo experiências pessoais. Mesmo quando não existe um "estilo" claro imprimindo uma marca específica no conjunto da obra deste ou daquele cineasta, isto não impede que suas escolhas feitas na elaboração do filme se evidenciem. Temos, por exemplo, uma noção de engajamento mais presente em Leon Hirszman, próximo dos postulados cinemanovistas, mas também não está completamente de fora das falas de Norma Bengell, em uma conjuntura distinta. Isto significa, dessa forma, conferir certa historicidade a esta "autoria cinematográfica".

Seria, também, interessante associar a esta percepção o conceito de cultura política, no sentido de "explicações/interpretações sobre o comportamento político de atores individuais e coletivos, privilegiando suas percepções, suas lógicas cognitivas, suas vivências, suas

[52] Apud BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit., p.136.
[53] O grande expoente na formulação dos laços entre autoria e engajamento político era, certamente, Glauber Rocha que, na introdução de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, afirma: "Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução". Apud BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit., p. 139.

sensibilidades".[54] Apropriado pela chamada "nova história política", o conceito apresenta-se associado a uma orientação da história cultural, em especial ao conceito antropológico de cultura, assim como a uma percepção da ação política que excede o campo do formal, ou do político-institucional em linhas mais amplas. Nesse sentido, abre-se espaço para a compreensão de iniciativas de caráter político que não se limitem a uma percepção tradicional de ação política, mas que incluam diferentes experiências e dimensões da vida social, como as manifestações artísticas.

Tais debates são fundamentais não somente por tentarem definir onde residiria a autoria da produção cinematográfica, mas também por integrarem o cenário cultural no qual os realizadores dos filmes aqui abordados se formaram como profissionais de cinema. Significa pensar que, ao longo dessa trajetória, construíram determinadas percepções em relação ao cinema na condição de atividade artística, intelectual e industrial, assim como conceberam o papel que desempenhariam no posto de realizadores. Temos aqui quatro trajetórias distintas, mas que apresentam em comum o diálogo com as concepções de um cinema engajado e autoral que marcaram o movimento cinemanovista. Percorrer seus caminhos ao longo das décadas focalizadas neste trabalho implica em tentar compreender, ao mesmo tempo, os rumos tomados pela perspectiva política defendida pelos cineastas expoentes do movimento, diante da "reinvenção" da noção de político experimentada a partir da segunda metade da década de 70. Assim, sintetizamos tais princípios na definição mencionada por Jacques Aumont, citando o cineasta e crítico Jean-Claude Biette, que designa *cineasta* aquele que aborda sua arte de maneira íntima, exprimindo um ponto de vista sobre o mundo e o cinema e que

> no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e de exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme.[55]

Os cineastas, portanto, compõem a parte inicial de todos os capítulos. O presente trabalho tem por começo a análise de *S. Bernardo* (1972), no capítulo intitulado "S. Bernardo: entre a subjetividade e a crítica política". Neste, a primeira parte, intitulada "O Cinema Novo e o olhar sobre a sociedade", possui como eixo a trajetória de Leon Hirszman, em articulação com as propostas e realizações do movimento cinemanovista, que teve no diretor um de seus

[54] GOMES, Angela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p.30.
[55] BIETTE, Jean-Claude Apud AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004, p. 148-149.

principais expoentes. Na segunda parte do capítulo, “A crítica política cinemanovista revisitada”, inicia-se a análise de *S. Bernardo*, partindo da trama mais geral e enfocando a trajetória do protagonista, Paulo Honório, narrada pelo próprio. Procura-se, aqui, compreender como este filme em especial retoma a perspectiva de um cinema de intervenção e crítica social.

Na parte seguinte, “Madalena e Paulo Honório: relações de gênero, relações de poder”, a análise do filme prossegue, com foco direcionado à personagem feminina, Madalena. Tenta-se compreender como, a partir de sua chegada à fazenda, como esposa do protagonista e aquela que deveria gerar um herdeiro para as terras de *S. Bernardo*, há uma inflexão na trajetória de Paulo, como ele a narra. De esposa aparentemente submissa, ela se revela como a figura que irá se contrapor à perspectiva do enriquecimento desmedido do protagonista, o qual acaba por se sobrepor a quaisquer perspectivas humanas ou sociais. Ao contrário, tais valores são representados por Madalena, que, por outro lado, representa como esposa outra dimensão das relações de poder, ao confrontar o sentimento de posse que o marido tem por ela. O último trecho da análise desenvolvida neste primeiro capítulo, “A continuidade do cinema político”, atua como um epílogo ao enfocar a produção posterior de Leon Hirszman, ainda que brevemente. Isso decorre da perspectiva de compreender como a noção de um cinema político se manifesta na produção do cineasta, que percorre aspectos múltiplos da vivência política, não restrita à sua dimensão institucional.

O segundo capítulo tem como eixo o filme *Lição de amor*, produção dirigida por Eduardo Escorel em 1975. Em cena e compondo o eixo de análise, a personagem Elza, a representação de uma família patriarcal, a hipocrisia nas relações familiares, tendo como princípio a composição também de uma adaptação literária. Em conjunto com *S. Bernardo*, esta produção compõe um primeiro bloco de análise da presente pesquisa, por se tratarem de filmes cujos cineastas possuem uma trajetória ligada aos pressupostos iniciais do Cinema Novo. Cabe, assim, indagar os deslocamentos e/ou novos rumos tomados pelo projeto original cinemanovista, quando colocado frente a uma nova conjuntura.

A primeira parte deste capítulo, intitulada “O cinema brasileiro nos anos 1970: diversidade de caminhos e propostas”, tem, novamente como fio condutor, a trajetória do cineasta em questão. Enfoca-se a conjuntura da década de 1970 no Brasil, destacando o quadro do cinema brasileiro e os desafios que são impostos aos cineastas diante do mercado cinematográfico e da inserção do Estado na produção cultural do período. A trajetória de Escorel aparece como eixo da análise, especialmente em decorrência de sua formação cinematográfica junto a personagens essenciais do Cinema Novo, como Joaquim Pedro de

Andrade e Glauber Rocha. Objetiva-se aqui evidenciar não apenas as questões postas aos cineastas, mas também suas ações e estratégias frente à nova conjuntura.

Na segunda parte do capítulo, "Um 'romance cinematográfico'", parte-se da qualificação dada pelo próprio Mário de Andrade ao seu romance para evidenciar as nuances presentes nas relações entre cinema, história e literatura. Grande parte da análise parte de observações feitas pelo próprio Escorel em artigo publicado no livro *Adivinhadores de água*, as quais estabeleciam articulações entre Mário e o cinema de seu tempo, lançando possibilidades que explicitariam uma suposta "estética cinematográfica" presente em seu texto. No entanto, o aspecto central neste trecho consiste em explicitar que as relações entre cinema, literatura e história extrapolariam a simples comparação entre texto e filme, abrindo espaço para múltiplas tonalidades e imbricações entre esses elementos.

A terceira parte do capítulo, intitulada "Fraülein Elza: entre representações do feminino", busca analisar mais detidamente a personagem construída a partir da leitura feita por Escorel sobre o livro original. Apreende-se a personagem oscilando entre modelos de feminilidade: a mulher dita "honesta" e a chamada "mulher de vida fácil". Parte-se de uma análise atenta do filme em questão, a fim de definir a personagem e compreender como, através de sua presença na residência dos Sousa Costa, desvela-se a hipocrisia que permeava das relações entre os habitantes da casa.

No quarto trecho do capítulo, "Valores familiares e hipocrisia no espaço privado", procura-se abordar as percepções que cercaram o filme na época de seu lançamento e, aproveitando-se da celebração de que foi objeto pelo público que levou aos cinemas, tenta-se compreender em que medida tal conciliação com o mercado teria afastado (ou não) a perspectiva crítica acionada por muitos cineastas desde os anos 60. Entende-se aqui que ocorre certo deslocamento da perspectiva política de muitas produções, ao incorporar as mulheres como personagens centrais, de modo que adquirem o centro da trama as relações de poder e as representações tradicionais do feminino com que se deparam no decorrer da história.

Por fim, uma breve parte, intitulada "*S. Bernardo* e *Lição de amor*: da literatura para o cinema, o político em questão nos anos 70", dedica-se a analisar as relações entre os dois filmes que integram a primeira parte dessa investigação, tomando como questões centrais compreender a estratégia fundamental utilizada em ambas as produções, a adaptação literária, bem como de que forma representam um novo conceito de política através de suas personagens femininas.

No terceiro capítulo, “Em busca da liberdade política e pessoal: Parahyba mulher macho e Anayde Beiriz”, tem início o que poderíamos considerar como um segundo bloco de análise: em cena, protagonistas construídas a partir de personagens reais. Suas biografias são encenadas agora por diretoras não mais diretamente ligadas ao Cinema Novo, embora ainda mantendo certa influência das propostas do movimento. Na parte “Mulheres no cinema brasileiro”, tenta-se compreender a presença feminina no cinema nacional na condição de profissionais, quadro do qual Tizuka Yamasaki faz parte, tomando como eixo a própria trajetória da diretora. Em seguida, na parte intitulada “A todos que lutam pelo direito de escolher seu próprio caminho”, passa-se à análise do filme em questão, buscando perceber as escolhas e os ideais que nortearam a representação de Anayde Beiriz nas telas, representação esta marcada pela ousadia e pelos anseios por liberdade pessoal.

Em “Mulheres em busca de novos espaços: entre a história e a memória”, investiga-se o significado de se levar às telas uma personagem como Anayde, tendo como ponto de partida a discussão de aspectos ligados à condição das mulheres nas décadas em que viveu, articulados à própria trajetória conhecida de Anayde. Em seguida, busca-se compreender a inserção do filme de Tizuka e da personagem nos anos em que os movimentos feministas emergem em uma segunda onda no país. Trata-se aqui de pensar os elementos que compõem a construção de uma memória pela iniciativa da cineasta, a partir do relato biográfico que produz.

Dando continuidade aos anos 80, temos o capítulo final, “Uma mulher e suas nuances: a Pagu de Norma Bengell”. Em foco, não mais uma mulher relegada às notas de rodapé da produção historiográfica, mas uma jovem que se tornou um mito a partir das rupturas que empreendeu no que se refere aos padrões associados ao feminino em sua época. Inicia-se o capítulo com uma avaliação da trajetória da atriz Norma Bengell, antes de assumir o posto de diretora de cinema. Em “Atriz e diretora, uma mulher no cinema brasileiro”, percorremos brevemente as conjunturas analisadas nos capítulos anteriores, a partir da inserção da diretora em diversos momentos da história do cinema brasileiro no século XX. Em seguida, o foco da análise é deslocado para o filme *Eternamente Pagu*, onde se procura compreender uma das possíveis “Pagus”, aquela que é fruto do olhar da diretora. “As múltiplas face de Pagu: cinema e biografia” inicia-se com a análise da narrativa cinematográfica, a qual entrelaça passagens de sua vida nas telas com os caminhos de sua trajetória conhecidos pela historiografia, mantendo, contudo a personagem cinematográfica como eixo. Na terceira parte, “Mulheres na cena política: Pagu e os feminismos no Brasil da abertura”, duas temporalidades são articuladas: a conjuntura dos anos 20 e 30, na qual se inserem as vivências de Patrícia Galvão,

e os anos marcados pelo processo de abertura política que encaminhou o país para o retorno da democracia política, momento este que também assistiu a uma consolidação das demandas feministas levadas ao cenário político na década anterior. Procura-se aqui compreender o significado de Pagu para as expectativas gestadas nestes anos, nos quais a própria diretora atua como sujeito histórico. Por fim, a análise neste capítulo se encerra com uma tentativa de esboçar um breve retrato da presença feminina no cinema brasileiro ao longo da década de 80, conferindo formas concretas aos anseios expressos no decorrer de todo o processo de re-significação do político desenvolvido ao longo do período analisado, a partir do protagonismo feminino no cinema brasileiro.

Mulheres significativas nas tramas enfocadas, mulheres assumindo o papel de sujeitos no fazer cinematográfico: o percurso traçado por essas transformações se inscreve em um processo no qual a chamada “questão da mulher” adquire nova relevância e, no bojo de outros movimentos sociais, coloca em discussão as noções tradicionais em relação ao político. De um político vinculado ao aspecto institucional, passa-se a vislumbrar um político que atravessa as relações mais cotidianas e mesmo as experiências subjetivas. Por outro lado, considerando o quadro do cinema brasileiro, este vive décadas em que se concebe a realização cinematográfica como instrumento de transformação da sociedade brasileira, dentro de uma perspectiva crítica e questionadora. Este mesmo quadro, no entanto, sofre os revezes impostos por uma conjuntura política autoritária e, mais tarde, sente as expectativas gestadas por um país que retorna ao Estado de direito. São décadas, portanto, complexas no que se refere à articulação entre feminino, cinema e questão política no Brasil. Cabe-nos, agora, compreender de que forma tais elementos se associam em um processo no qual a “reinvenção do político” visualizada pelas experiências femininas nas tramas em questão investem o cinema de uma perspectiva crítica, sob novas tonalidades.

1 *S. BERNARDO*: ENTRE A SUBJETIVIDADE E A CRÍTICA POLÍTICA

> Nós não tínhamos autodenominação, éramos pessoas que, juntas, pretendíamos, a partir de reuniões (...) ter uma atitude crítica com relação ao cinema brasileiro conseqüente, empenhado na questão da economia, da estética, da valorização do homem brasileiro e da transformação social. (Leon Hirszman) [56]

Na reflexão que faz sobre o Cinema Novo, presente na longa entrevista concedida a Alex Viany em 1983, o cineasta Leon Hirszman aponta a união entre as questões estéticas e a perspectiva de análise e transformação social propostas pelo movimento. Na passagem que introduz este capítulo, o cineasta concebe o *fazer cinematográfico* e seu papel como artista no sentido de produzir uma visão crítica da realidade e do homem brasileiro que se mostrasse capaz de promover mudanças na conjuntura social que então se apresentava no país.

Cabe aqui, como passo inicial deste trabalho e da análise da obra *S. Bernardo* (1972), compreender de que maneira este filme, dirigido por Hirszman, atualiza e promove deslocamentos na concepção específica de cinema gestada na década anterior, no seio do movimento cinemanovista.[57] Para tanto, mostra-se fundamental, a princípio, delinear a trajetória de Hirszman como cineasta, focalizando seu ingresso na atividade cinematográfica, os princípios que nortearam suas produções e como percebe e interfere no quadro cultural e político de seu tempo, marcado especialmente pela emergência do Cinema Novo. Mais do que traçar uma biografia linear, busca-se pensar, entrelaçando sua trajetória com o quadro do cinema brasileiro da época, de que maneira o cineasta atua como *intelectual*, tomado aqui em uma acepção ampla, envolvendo desde uma dimensão sociocultural — o que englobaria criadores e mediadores culturais —, até uma visão mais estreita, ligada à noção de engajamento.[58] Em seguida, o olhar concentra-se diretamente em *S. Bernardo*, procurando compreender de que modo, no quadro político e cultural que se apresentava nos anos 70, uma concepção mais diversa de política permite manter o olhar questionador sobre a sociedade, visualizada neste momento em seus aspectos mais complexos, articulando subjetividade e crítica política.

---

[56] Entrevista de Leon Hirszman a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos (org.) Viany, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p.303.

[57] *S. Bernardo*. Direção, adaptação e roteiro: Leon Hirszman / Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Rodolfo Arena, Joffre Soares / 113 minutos, 1972. Optou-se, neste trabalho, pela grafia original nas menções ao título do filme e da obra literária.

[58] SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

1.1 O CINEMA NOVO E O OLHAR SOBRE A SOCIEDADE

Apresentando brevemente o filme em destaque, a narrativa de S. *Bernardo* é centrada em Paulo Honório, homem de origem humilde e ambicioso, que, conforme declara nas sequências iniciais da trama, sempre tivera a intenção de adquirir e tornar produtiva a fazenda São Bernardo, onde trabalhara "no eito, por cinco tostões ao dia":

> Meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular.

Tratava-se, dessa forma, de tornar produtiva a fazenda, de modo a gerar lucros e lhe permitir ascender socialmente.

Em artigo publicado no periódico *Opinião*, em 1972, Jean-Claude Bernardet afirma ser *S. Bernardo* "uma voz inesperada no cinema brasileiro".[59] Segundo o autor, observava-se, então, um esgotamento do surto do chamado Cinema Marginal. Em parte por inanição, em grande parte em função da censura e dos exibidores, a falência dessa produção sinalizava que nenhum outro setor se via "em condições de promover uma análise e uma reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, nem de pesquisar formas dramáticas de apreensão da realidade".[60]

Nesse contexto, alguns filmes teriam continuado o esforço básico de sustentar tal reflexão crítica no cinema nacional. Produções como *Os inconfidentes*, *Como era gostoso o meu francês*, *A casa assassinada* e *S. Bernardo*, todos realizados entre os anos de 1971 e 1972, retomariam, dessa forma, a linha dramatúrgica que sustentara o Cinema Novo. Nestes, "o enredo nasce de uma análise da sociedade. E o conjunto das situações apresentadas pelo filme, bem como as contradições vividas pelos personagens centrais, são uma síntese das contradições sociais globais num determinado momento".[61] Em *S. Bernardo*, o poder do protagonista e grande proprietário de terras Paulo Honório, conquistado por meio da violência, é colocado em questão pelas novas ideias que vêm de outros setores da sociedade. Taxando-as rapidamente de comunistas, Paulo Honório vive intimamente o choque entre

[59] BERNARDET, Jean-Claude. São Bernardo é uma voz inesperada no cinema brasileiro de hoje. *Opinião*, 18 a 25 dez 1972.
[60] Ibid.
[61] Ibid.

imobilismo e transformação, pois uma das forças de renovação é representada por sua esposa, Madalena.

Para Bernardet, o filme de Hirszman questionava as possibilidades de realização de um cinema de análise e crítica social naquele momento no Brasil, levantando as questões seguintes:

> Como e em que medida a matéria do romance de Graciliano Ramos tratada pelo filme expressa contradições em vigor na sociedade atual? Como e em que média a dramaturgia do filme apreende essas contradições? Que tipo de relação *São Bernardo* estabelece entre uma intelectualidade que considera indispensável a análise crítica da sociedade para a qual trabalha, e o governo que reteve o filme durante vários meses, liberando-o em seguida sem cortes? Que tipo de relação se estabelece entre o filme e o público, quer seja um público formado nos anos 50 e o início da década de 60, ou um público recém-formado ou em formação? *São Bernardo* prova que tais perguntas podem ser feitas concreta e objetivamente.[62]

As questões levantadas por Bernardet ao final do artigo mostram-se pertinentes em se tratando de uma análise histórica do filme que busque apreender suas articulações com a produção de um cinema que aborde o político, disposto a pensar a realidade do país e a promover a transformação social, ou ainda, compreendê-lo como um cinema possível dentro da conjuntura que então se apresentava, assinalando uma nova postura do intelectual frente a novos desafios. Revisitar o passado, neste caso através do universo criado por Graciliano Ramos,

> não pode ser desvinculado das demandas e exigências de um tempo presente e, nesse sentido, sua compreensão é também parte da inteligibilidade de uma cultura histórica que aciona experiências, imagens e atores do passado para uma contemporaneidade que busca nesse tempo que ficou para trás referências para imaginar o mundo em que vive.[63]

"Imaginar o mundo em que vive", ou ainda, desvendar, aos olhos do espectador, os dilemas e as injustiças que se colocavam à sociedade brasileira, constituíam os objetivos fundamentais dos cineastas que se articularam ao Cinema Novo. A inspiração na literatura produzida no Brasil em décadas anteriores é lembrada por Nelson Pereira dos Santos como um traço essencial do cinema que, naquele momento, propunham:

---

[62] Ibid.
[63] GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 39.

> O Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há influência da literatura nordestina, dos anos 30, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mário de Andrade. (...)[64]

De modo similar, Leon Hirszman menciona a influência obtida em tais literatos. Dentro da perspectiva de construção de um cinema político em sua essência, capaz de despertar questionamentos e promover a transformação social, o Cinema Novo estaria, segundo Hirszman, "dentro do processo da cultura brasileira que tentou mapear o país". Na literatura da década de 1930, de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, já residiriam tentativas "de expressar a recuperação da realidade social, popular, de certas regiões. E estudar a História também". O Cinema Novo teria dado continuidade a tal perspectiva. Nas palavras do cineasta,

> Assim como o Teatro de Arena, de São Paulo, tentou botar o homem brasileiro como sujeito de sua história, o Cinema Novo deu seqüência a esse tipo de aproximação, a esse processo, mas já dentro de uma perspectiva de linguagem, tentando ser também uma linguagem nova. Tentando, também, estabelecer uma linguagem cinematográfica nova, que veio a contribuir de uma maneira ou de outra para várias outras cinematografias. (...) Além de ser um pensamento sobre a realidade social, política e econômica do país, além de tentar mapear o nordeste, a favela, o trabalho industrial, o marginal, os explorados, os oprimidos, e os sem voz, além de dar espaço para eles nos filmes, além disso, o Cinema Novo foi também resultado da necessidade de abrir espaço para a expressão pessoal de cada cineasta. (...) Quando se consegue ligar a maturidade de um cinema de autor, de expressão pessoal, à participação crítica, ou seja, quando se faz um cinema voltado para os temas populares, para os interesses populares, o autor recupera, de novo, sua idéia inicial.[65]

Aliando, dessa forma, um olhar atento às múltiplas facetas da realidade social do país — Nordeste, favelas, trabalhadores em suas diversas atribuições e experiências de opressão e resistência — e a necessidade de permitir a expressão pessoal dos cineastas, orientada no sentido da perspectiva crítica e de intervenção, o Cinema Novo iria adquirir, ao longo dos anos, importante papel no desenvolvimento da cinematografia nacional. Construía, assim, um percurso que se iniciava na década anterior à produção de *S. Bernardo*, em um contexto de intensa efervescência política e cultural, com desdobramentos nos anos seguintes.

Ao longo dos anos 60 e 70, período no qual se inicia este trabalho, as articulações entre arte, política e sociedade traziam como pressuposto essencial a ideia de que a arte seria

---

[64] Apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000, p. 90.
[65] Entrevista a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., pp. 311-312.

"sempre perturbadora, permanentemente revolucionária", segundo a definição de Herbert Read, contemporânea às reflexões do movimento cinemanovista. O artista, em sua percepção, "enfrenta sempre o desconhecido, e aquilo que ele traz de volta dessa confrontação é uma novidade, um símbolo novo, uma nova visão da vida, a imagem externa de coisas interiores".[66] O papel a ser desempenhado por ele, dentro de tal perspectiva, não é o de "expressar opiniões recebidas ou dar expressão clara aos sentimentos confusos das massas".[67] Seria, nesse sentido, "um perturbador da ordem estabelecida": seus objetivos incluiriam levar os espectadores à reflexão e ao questionamento, sobre sua realidade e o próprio cinema. [68] No quadro cultural e político do qual emerge o Cinema Novo, a política se encontrava, dessa forma, na ordem do dia.

Os considerados "incríveis anos 60" constituíram um momento marcado por discussões centradas no engajamento e na eficácia revolucionária da palavra poética, pensada aqui como elemento fundamental das diversas manifestações culturais. Tratava-se de um contexto em que a juventude acreditava e se empenhava em uma forma de engajamento cultural que possuía estreitos laços com a militância política: percebia-se, então, uma relação direta e imediata entre arte e sociedade, a primeira concebida como forma de intervenção na segunda. [69] Nesse sentido, a efervescência política e a mobilização experimentadas no cotidiano favoreciam o engajamento de artistas e intelectuais no que era visto e sentido como um processo revolucionário. Intervir na realidade brasileira significava, antes de tudo, compreender esta realidade, colocando como questões a identidade nacional e política do povo brasileiro e buscando, ao mesmo tempo, suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento.[70] Entender as experiências de Leon Hirszman dentro de tal contexto, no qual, inclusive, ele ingressa na atividade cinematográfica, e ainda, compreender como *S. Bernardo* mais tarde se integra aos debates políticos que atravessam o cinema brasileiro, exige pensar, primeiramente, em todo esse quadro de efervescência política e cultural. Afinal, é nele que se gesta o Cinema Novo, movimento do qual Hirszman foi um dos expoentes.

---

[66] READ, Herbert. *Arte e Alienação. O papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983, p. 27.
[67] Ibid., p. 27.
[68] Considero aqui, inicialmente, a definição básica, porém ampla, de Peter Wollen em relação à concepção de um filme político, compreendido como "aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos". Cf. WOLLEN, Peter. "Cinema e Política". In XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p. 85.
[69] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* – 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 19.
[70] RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., p.11.

Marcelo Ridenti emprega o conceito de "romantismo revolucionário" para compreender o conjunto das lutas políticas e culturais experimentadas ao longo das décadas de 60 e 70, as quais englobaram, no caso brasileiro, desde o combate da esquerda armada até as manifestações político-culturais presentes na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura.[71] Configurava-se, então, uma utopia revolucionária romântica, que valorizava a vontade de transformação e a ação dos seres humanos, assim como sua capacidade para mudar o curso da História. Neste processo, almejava-se a construção de um novo modelo de homem, cujos moldes se encontravam no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, localizado no "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.

A atmosfera cultural e política no período mostrava-se, desta forma, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional — noções já presentes há algum tempo na cultura brasileira, e que a partir dos anos 50, surgem mescladas com tonalidades de esquerda, comunistas ou trabalhistas. Este romantismo visualizado por Ridenti entre as esquerdas apresentaria, ainda, um caráter modernizador, baseado na busca, no passado, de elementos que permitissem a construção de uma utopia para o futuro. Significava procurar no passado algo que possibilitasse uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização e o consumismo, resgatando uma comunidade ideal inspirada no homem do povo, cuja essência seria encontrada no camponês e no migrante favelado em busca de trabalho nas cidades.[72]

Deve-se lembrar que o contexto brasileiro em fins da década de 1950 e início dos anos 60 é marcado por um processo de democratização política e social, caracterizado por uma crescente mobilização popular pelas chamadas reformas de base.[73] Nesse quadro, assiste-se, por exemplo, ao crescimento das mobilizações dos operários nas cidades — estes fortalecem seus mecanismos de reivindicação econômica e pressão política, articulando-se em pactos

[71] O emprego do conceito de "romantismo revolucionário" por Ridenti tem como principal referência, como o próprio autor afirma, a obra do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, os quais concebem o romantismo de modo abrangente, não apenas vinculado às artes, mas como uma visão social de mundo. LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995. Apud RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., pp. 25-33.

[72] RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., p.25.

[73] Ibid., p.36. As reformas de base incluíam uma reforma agrária, uma reforma urbana, com planejamento e regulação do crescimento das cidades, uma reforma bancária, que criasse um sistema direcionado para o financiamento das prioridades nacionais, uma reforma tributária, deslocando a ênfase da arrecadação para os impostos diretos, sobretudo o imposto de renda progressivo; uma reforma eleitoral, liberando o voto para os analfabetos, que compunham quase metade da população adulta do país naquele momento; uma reforma do estatuto do capital estrangeiro, com o objetivo de disciplinar e regular os investimentos estrangeiros no país e as remessas de lucro para o exterior; por fim, uma reforma universitária, fazendo com que o ensino e a pesquisa se direcionassem para o atendimento das necessidades sociais e nacionais. Cf. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.24.

sindicais —, assim como no campo, o movimento das Ligas Camponesas expressava a luta pela cidadania por parte dos trabalhadores.[74] A esquerda nacionalista e socialista divulgava, ainda, suas propostas por meio de experiências como o teatro, o cinema, a música e as artes plásticas. [75]

O florescimento cultural do período dá origem a importantes obras de arte no Teatro Arena, no Teatro Oficina, nos espetáculos do Teatro Opinião, dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC's), na coleção de livros de poemas *Violão de Rua*, no concretismo, nas exposições de artes plásticas e no tropicalismo. Tais manifestações constituíam diferentes feições do ideal de ruptura com o subdesenvolvimento nacional e revelavam o desejo de alcançar o que se considerava como as raízes do povo brasileiro: na conformação de uma dramaturgia autenticamente nacional, com a exposição do cotidiano dos trabalhadores em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Arena em 1958; no projeto de uma arte popular dos CPC's; na denúncia das condições de vida nas grandes cidades e no campo, presente nos poemas da *Violão de Rua*; na busca por uma cinematografia nacional na forma e no conteúdo pelo Cinema Novo.

Tal efervescência política e cultural encontrava suas raízes em um processo mais amplo. Nesse momento, no âmbito internacional, haviam sido vitoriosas ou estavam em curso revoluções de libertação nacional, dentre as quais algumas marcadas por ideais socialistas e pela participação dos trabalhadores do campo — como a Revolução Cubana, em 1959, e a luta pela independência da Argélia, em 1962. Uma guerra anti-imperialista se desenrolava no Vietnã, bem como lutas anticoloniais explodiam no continente africano. Tais eventos adquiriam um importante caráter simbólico, como exemplos fortes de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais, tornando fértil o terreno para o florescimento das lutas políticas e do imaginário contestador característico dos anos 60.

Ao mesmo tempo, questionava-se o modelo soviético de socialismo, considerado demasiadamente burocrático e acomodado à ordem internacional criada pela Guerra Fria e, em decorrência disso, incapaz de construir as condições sociais, políticas e econômicas centrais para se alcançar o comunismo e, consequentemente, este modelo de "homem novo". Tal questionamento toma forma, por exemplo, dentro das estruturas partidárias comunistas na Tchecoslováquia, no decorrer da chamada Primavera de Praga, em 1968. De forma similar, no processo da "Revolução Cultural" na China, outra resposta ao burocratismo de inspiração

[74] HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 7ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p.9.
[75] TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.24, nº47, pp.13-28, 2004, p.19.

soviética parecia tomar forma, a partir de 1966. Esses dois elementos — as lutas de emancipação nacional e o afastamento do socialismo soviético — pareciam oferecer alternativas libertadoras para a humanidade, alternativas que fugiam da polarização vigente na Guerra Fria, e esboçavam um caminho "terceiro-mundista", original, que exerceu grande influência sobre os grupos de artistas e intelectuais neste período.[76] No cinema realizado por Hirszman, as articulações entre política, sociedade, expressão artística e dimensão autoral, como experimentadas na conjuntura acima descrita, mostram-se candentes, a partir de seu encontro com a atividade cinematográfica e a percepção desta como um instrumento de participação política.

Nascido em Boca do Mato, no subúrbio carioca de Lins de Vasconcellos, Leon teria contado com a influência decisiva do pai, Sr. Jaime, para seu engajamento político. Segundo Anita, irmã de Leon, seu pai teria transformado a tragédia da perseguição aos judeus na Polônia em política, tornando-se comunista como uma espécie de gratidão à atuação dos soviéticos na Segunda Guerra Mundial. Segundo ela, o pai teria chegado a pertencer ao Partido Comunista Brasileiro, ajudando com recursos financeiros, realizando reuniões do partido em sua loja, "que era uma verdadeira célula", inclusive influenciando a entrada de Leon no partido aos 14 anos.[77] Em suas palavras, "o amor dele era falar de política, fazer política, e acho que isso foi uma coisa muito importante na formação do Leon".[78] Da mesma forma, Leon teria obtido o apoio do pai, em suas primeiras relações com o cinema. É a também irmã Shirley quem afirma tal suporte: "sempre ouvi, dele e papai, que o Leon passava as tardes no cinema vendo os seriados, um filme atrás do outro, que papai deixava ele lá e depois passava para buscá-lo. E então ele se desenvolveu".[79]

Questionado por Alex Viany sobre como o cinema entrara na sua vida, Leon Hirszman afirma:

> [...] Primeiro como uma espécie de vício mesmo. Desde pequeno frequentava o Vila Isabel, o Cinema Vila Isabel, bairro em que eu morava. Acompanhava a programação três vezes por semana – três programas duplos: filme em série, quatro trailers, dois filmes longos, quatro horas de projeção. Isso em 1946, 1947, 1948, 1949. (...) Teve uma época em que via três filmes por dia nos cinemas da praça Saens Pena. Foi quando comecei a ter uma independência maior, a pegar condução sozinho... Mas talvez tenha sido Chaplin – sabe? – o prazer de ver Chaplin. Foi uma coisa que me deu força.[80]

[76] RIDENTI, Marcelo. Op. Cit.
[77] Apud SALEM, Helena. *Leon Hirszman. O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 30.
[78] Ibid., p. 32.
[79] Ibid., p. 33.
[80] Entrevista de Leon Hirszman a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos (org.) Op. Cit., p.283.

Inicialmente vivenciada como lazer, aos poucos se torna parte importante da vida do futuro cineasta. Ele prossegue, mencionando sua relação com um cinema de caráter político:

> [...] foram as batalhas, a luta política do cinema brasileiro, que me envolveu pelo lado político e pessoal. Pelo lado pessoal mesmo. Eu contra a injustiça. Desde a infância... As atrocidades da Segunda Guerra Mundial, a perda da família de meu pai num campo de concentração... [seus pais haviam vindo da Polônia em fuga da opressão nazista – seu pai, em 1934 e sua mãe, um ano depois] Desde a infância foi-se formando dentro de mim um sentimento político contra a injustiça, que me colocou mais perto do cinema crítico, do cinema mais pensado, do cinema cinema mesmo. [...][81]

A influência política do pai se mescla, aqui, com o que define como "um sentimento político contra a injustiça", que o teria conduzido à percepção da arte e do cinema em sua dimensão mais engajada. A participação no Museu de Arte Cinematográfica que, "de uma certa maneira, pretendia ampliar a discussão de cinema", teria desempenhado um papel fundamental na sua formação cinematográfica. As sessões na Associação Brasileira de Imprensa, as discussões em bares e restaurantes, as leituras realizadas naqueles anos finais da década de 50 envolviam questões como a articulação entre arte, sociedade e política, colocando, por exemplo,

> [...] o problema da dramaturgia, do teatro, de teatro moderno. O papel do espectador. Como o espectador se colocava. [...] Isso seguia por outras fontes, uma fonte ligada ao pensamento estético, outra guiada pela política. O cinema também, de certa maneira nos aprofundamos na arte, cada vez mais. Leitura dos clássicos que pensavam criticamente a arte, a arte ligada na sociedade, a literatura ligada na sociedade. Tudo isso foi fazendo em mim uma vontade de fazer cinema.[82]

Em 1956, Leon ingressava na Faculdade de Engenharia, sob a influência de sua mãe, D. Sarah. Neste mesmo ano, estreava *Rio, 40 graus*, produção de Nelson Pereira dos Santos, após permanecer vários meses retida na Censura Federal. O cineasta aborda a importância da mobilização pela liberação do filme em suas escolhas pessoais:

> Eu tinha 17 anos, o filme tinha sido proibido pelo chefe de polícia da época, o coronel Menezes Cortes, e isso mobilizou muito a juventude. Eu fazia o curso científico no Instituto Lafayette, e me lembro que ia sempre às assembléias na ABI [Associação Brasileira de Imprensa] acompanhar as manifestações. Mesmo sem ter visto o filme ainda, eu achava ele tão perto da realidade do Rio que eu convivia, do

[81] Ibid., pp. 283-284.
[82] Ibid., p. 285.

> subúrbio, só pelas motivações que cercavam a proibição do filme. E mesmo o sentido político que ele assumiu, de resistência ao golpe que foi desfechado contra o Getúlio Vargas e algumas forças progressistas, naquele momento, pelos mais reacionários, tipo UDN, que estavam no poder, o Café Filho. Aquela luta, aquele pequeno momento me ligou muito ao cinema brasileiro. Se antes eu estava ligado, vendo as chanchadas, Oscarito, Grande Otelo, vendo *O Cangaceiro*, e os outros filmes como simples espectadores, como um jovem que vai ao cinema, aquilo me ligou de uma forma umbilical ao cinema. Acho que, a partir daí, eu vi que as coisas não estavam mais separadas. Todas as coisas. E um fato aparentemente isolado, que é a luta pela liberação de um filme, teve um significado muito mais profundo pra mim.[83]

Pode-se considerar, por sua fala, que os eventos que envolveram o filme de Nelson Pereira dos Santos despertaram em Leon a percepção de que a atividade cinematográfica extrapolava os limites da dimensão estética. Vislumbrava, no processo de liberação do filme, uma luta política que também cercaria as manifestações artísticas. A isso se soma o fato de que *Rio, 40 graus* propunha uma nova forma de fazer cinema, desvinculada dos grandes estúdios e se valendo de poucos recursos. A produção alçava o povo à condição de protagonista e, segundo Leon, colocava "o ser brasileiro na tela", sendo "o detonador, o estopim, o fundador" de um novo fazer cinematográfico no país — uma forma também de atuar politicamente, pode-se acrescentar. "Ele integrou coisas na minha vida. Vários aspectos que depois vieram a ser colocados também pra mim, como a luta contra a censura". [84]

No ano seguinte, ainda durante o curso de Engenharia, Leon tem seu primeiro contato mais próximo com a atividade cinematográfica, no set de *Rio, Zona Norte*, também dirigido por Nelson Pereira dos Santos — "Ia lá, numa boa, carregar cadeiras, ficar...". Era, nesses primeiros momentos, "uma simples iniciativa de amador, de apaixonado que quer chegar mais perto, curioso, interessado". [85] A possibilidade de participar diretamente da produção de um filme surge com *Juventude sem amanhã*, dirigido pelo advogado Elzevir Pereira da Silva e pelo dentista João César Galvão. Suas tarefas incluíam a continuidade e a assistência de direção.

Conta Hirszman, em trecho de entrevista concedida a Helena Salem:

> O meu curso de Engenharia foi um curso ligado ao cinema. Fundei o cineclube da Faculdade de Engenharia, participei da fundação do cineclube da Faculdade de Filosofia e posteriormente da fundação da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro [em 1958]. Procurei o Nelson por iniciativa pessoal, na filmagem, em 1957. Fui lá para fazer qualquer coisa. Levava a cadeira de um lugar para o outro, ajudava a servir a comida, em suma, aquele sujeito que chega ao cinema e que tem de levar a cadeira mesmo para o diretor, fazer as coisas direitinho. Mas foi uma delícia, porque

[83] Entrevista concedida a Helena Salem, em fevereiro de 1985, apud SALEM, Helena. Op. Cit., p. 91.
[84] Ibid., p.91.
[85] Entrevista de Leon Hirszman a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos (org.). Op. Cit., p. 285.

> eu pude ver o que era filmar em estúdio. O Nelson era uma pessoa muito afável, tranqüila no processo de trabalho — o que me fez sentir o cinema bem perto, pela primeira vez, no nível da realização. [86]

O momento a que se refere Leon nesta passagem inclui não apenas filmes como *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, mas também *Agulha no palheiro*, de Alex Viany (1952) e *O saci*, de Rodolfo Nanni (1951), produções que se incorporam a um movimento mais amplo no cinema brasileiro, detonado por jovens cineastas ligados, muitas vezes, ao Partido Comunista Brasileiro. Sua intenção residia na "realização de um cinema militante, nacional e popular, que valorizasse o conteúdo da obra e não o aparato técnico utilizado".[87]

Neste período, crescia entre setores da juventude o interesse pelo cinema, ao lado de discussões que tinham como pauta os impasses e as dificuldades vividos pela atividade cinematográfica no Brasil. Tal movimento, aliado às experiências do cinema de autor realizadas na Europa, representavam o esforço de romper os constrangimentos da grande produção, introduzindo a figura do idealizador do filme, "dono de um 'estilo' e de uma problemática própria", o que, no Brasil, assumia fortes conotações políticas.[88] Esta nova geração que discutia o cinema brasileiro naquele momento, em congressos reunindo diretores, produtores, artistas, estudantes e intelectuais, concebia a tese de que, a fim de construir um cinema nacional "fazia-se necessário tomar como ponto de partida as experiências do passado e, dessa forma, elaborar projetos para estabelecer um novo rumo a ser perseguido no presente e consolidado no futuro".[89] A representação da realidade nacional pelas produções da Vera Cruz constituíam um dos alvos das observações dos jovens cineastas e críticos de cinema: consideravam, por exemplo, que o português empregado nas narrativas não espelhava a língua real falada pelo "povo brasileiro" e que os negros permaneciam relegados a papéis subalternos e estereotipados. Dentro do pensamento vigente nas esquerdas na época, era fundamental a

---

[86] Entrevista concedida a Helena Salem, em fevereiro de 1985, apud SALEM, Helena. Op. Cit., p. 91-92.
[87] SALEM, Helena. Op. Cit., p.92. Esta perspectiva em relação ao cinema se desvinculava das pretensões hollywoodianas que norteavam as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, desde os anos 50. Objetivava romper o bloqueio do mercado com a realização de filmes com boa qualidade técnica, que fossem capazes de fazer frente ao cinema estrangeiro, em especial o norte-americano, que dominava o mercado internacional e as formas de divertimento no país. Tal iniciativa de instalação de um cinema industrial em São Paulo surgia na esteira de uma ideologia nacional-desenvolvimentista de crença nas possibilidades de desenvolvimento da indústria brasileira em setores não explorados até então, entre eles o cinema. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. Op. Cit.; RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In RAMOS, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Art/SEC – SP, 1990, p. 301.
[88] HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. Op. Cit., p.37.
[89] LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 91.

defesa da cultura brasileira diante da invasão cultural norte-americana, inclusive como modelo estético para a produção cinematográfica nacional.[90]

Diversos filmes, realizados no final da década de 50 e início dos anos 60, como as produções de Nelson Pereira dos Santos citadas acima, já apontam algumas das questões que serão centrais na proposta estética e política dos cinemanovistas, seja em termos dos temas abordados, seja na ideia de uma produção fora dos esquemas dos grandes estúdios. Em *Rio, 40 graus*, por exemplo, tem-se a presença da temática nacional com inspiração popular e da proximidade com a vida cotidiana. Neste filme, os moradores dos morros cariocas aparecem como seres humanos em luta pela sobrevivência, "agindo à sua maneira contra a injustiça social que os condena a comportamentos marginais, à condição de párias do sistema".[91]

Seguindo proposta similar, a produção *O grande momento* — direção de Roberto Santos e produção de Nelson Pereira dos Santos —, nesse mesmo período, também se caracterizava por um precário sistema de produção, rompendo as perspectivas industriais do cinema nacional. Sua temática, voltando-se para a figura do imigrante europeu, que chega ao Brasil desprovido de posses e se esforça para obter melhores condições de vida, substitui o povo mulato e o universo da favela presentes nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, mantendo, contudo, o olhar direcionado para a realidade social brasileira.

No início da década de 60, para citar mais uma produção que, nestes anos, introduzia uma proposta de cinema que seria cara ao Cinema Novo posteriormente, temos *Aruanda*, filme que, segundo Jean-Claude Bernardet, fornecia "uma resposta das mais violentas às perguntas: que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?".[92] Abordando a vida rural em uma comunidade de antigos negros escravos no interior da Paraíba, *Aruanda* se revelaria ao mesmo tempo documento e interpretação da realidade. Marcado por uma forte insuficiência técnica que assumia o caráter de importante fator dramático, o filme seria um significativo exemplo das ideias defendidas posteriormente por Glauber Rocha — um trabalho no qual o aparato técnico de filmagem seria deixado de lado, para que o universo a ser captado pela câmera alçasse o

---

[90] Ibid., p. 92.

[91] MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói, EDUFF/ Goiás, Editora UFG, 1994, p. 141. Centrando sua trama em um domingo na cidade do Rio de Janeiro, o filme narra as desventuras de meninos negros que vendem amendoim em pontos turísticos como Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Maracanã. Levando às telas uma visão da cidade que não aparecia nos cartões postais, a maior contribuição do filme, segundo Fernão Ramos, estaria na sua forma de produção, através de um sistema de cotas, exterior aos grandes estúdios, e na disposição não-linear da narrativa. Tratava-se de uma forma de produção que permitiria certa liberdade do autor em relação à narrativa cinematográfica, na medida em que não ficaria excessivamente atrelado às necessidades de retorno financeiro. Cf. RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.304.

[92] BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 36.

primeiro plano, “um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas”. [93]

Para a nova geração de cineastas que se formava, então, no Brasil, adquiria força a percepção da atividade cinematográfica como instrumento de reflexão sobre a realidade brasileira, buscando uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiros. Produzia-se, naquele momento, uma convergência entre a defesa do “cinema de autor”, dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, em sintonia com experiências e debates em voga em diferentes regiões do mundo. [94] Nesse sentido, dentro do projeto de uma cultura audiovisual crítica e questionadora, este grupo de cineastas, no qual se incluía Hirszman, buscou a defesa da liberdade de criação e o mergulho nos conflitos presentes vividos pela sociedade brasileira, em um tipo de produção em que a escassez de recursos se transformava em força expressiva e o cinema encontrava uma linguagem que o permitia elaborar com intensidade dramática seus temas sociais.[95]

Embora tenha escapado pouco ao seu próprio círculo, o Cinema Novo teve um significado fundamental dentro da cinematografia brasileira, ao procurar refletir e criar “uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria do povo brasileiro, disseminada nas reservas e quilombos”, ignorando, por outro lado, “a fronteira entre o ocupado dos trinta e os dos setenta por cento”. Foi, dessa forma, capaz de construir “um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol”, representando em seus filmes diferentes facetas da realidade social brasileira. [96]

Alex Viany, em entrevista com Leon Hirszman, afirma ser *Pedreira de São Diogo* uma pedra fundadora de tal proposta nova de cinema.[97] Episódio dirigido por Hirszman na produção do Centro Popular de Cultura da UNE *Cinco vezes favela* (1961), este filme narra a luta dos operários de uma pedreira para impedir uma explosão mais forte que faria despencar diversos barracos localizados na beira do barranco onde trabalhavam. Nesta produção, o cotidiano das favelas cariocas aparecia como tema dividido em cinco episódios: “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade; “O favelado”, de Marcos de Faria; “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges; “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman; e “Escola de samba Alegria de Viver”, de Carlos Diegues. De acordo com Hirszman, no quadro de florescimento cultural e

[93] Ibid., p.38.
[94] XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. In *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 14-15.
[95] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.28.
[96] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1980, p. 96.
[97] Entrevista de Leon Hirszman a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos (org.) Op. Cit., p.289.

político vivido no final dos anos 50 e início dos anos 60, o Centro Popular de Cultura acabara por atrair pessoas que estavam pensando coisas afins, interessadas em realizações conjuntas. Em suas palavras, "O CPC era um espaço em que se podia experimentar cinema, teatro, literatura de cordel, música popular, artes plásticas, alfabetização... Era um espaço dinâmico. O cinema era uma parte, e isso era uma coisa fascinante".[98] Percebe-se, aqui, a articulação de várias formas de expressão artística no sentido de produzir uma arte engajada, dedicada à compreensão e transformação do país.

Tais perspectivas nortearam o engajamento de Leon, inclusive em seu primeiro trabalho, uma peça de Vianinha, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, montada por Chico de Assis na Arena da Faculdade de Arquitetura, na Praia Vermelha, em 1960. A parte que envolvia o cinema fora feita por Hirszman, que editara documentários, selecionara imagens das "Atualidades francesas", aos quais reunira material de guerra e filmes de ficção, buscando inserir na peça aspectos relacionados à representação do mundo do trabalho. Seu primeiro filme, vinculado aos esforços do CPC, fora justamente *Pedreira de São Diogo*, embora, afirma, já estivesse envolvido anteriormente no projeto que daria origem ao filme *Cinco vezes favela*. O processo funcionava da seguinte forma, explica Hirszman:

> [...] apresentava-se o roteiro, discutia-se o roteiro, e aquele que fosse escolhido, pronto, a gente concentrava esforços para formar uma equipe, conseguir uma coisa ou outra, um apoio. Até político. O importante era concentrar-se, não se dispersar tentando fazer vários projetos ao mesmo tempo, mas fazer um. O primeiro escolhido foi *Couro de gato*. Esse filme do Joaquim [Pedro de Andrade] é uma das pedras de fundação em um certo momento [...].[99]

Couro de gato, filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, seria, dessa forma, a o ponto de partida de *Cinco vezes favela*. A proposta, dentro do CPC, foi a de que outros quatro episódios fossem dirigidos por Miguel Borges, Marcos Farias, Cacá Diegues e pelo próprio Leon Hirszman. Como informa Ferreira Gullar, a participação de Leon foi decisiva para viabilizar o projeto. Na época responsável pela administração da Fundação Cultural de Brasília, Gullar conta que foi Hirszman que o procurou no Distrito Federal para que ele

---

[98] Ibid., p. 289. Com o projeto de realizar uma arte popular no teatro, no cinema, na literatura, na música e nas artes plásticas, o CPC atraíra em sua elaboração nomes como Vianinha, Carlos Estevam Martins e o próprio Leon Hirszman. O sucesso do CPC se espalha pelo Brasil com a organização da UNE Volante em 1962, ocasião em que uma comitiva de cerca de 25 dirigentes da entidade estudantil e integrantes do CPC percorreu os principais centros universitários do país, divulgando suas propostas de intervenção e reflexão sobre a ruptura do subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional. Cf. RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., p.106; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., p. 21.

[99] Ibid., p. 289.

conseguisse os recursos necessários à realização de *Cinco vezes favela*.[100] Secretário geral do setor de cinema do CPC, militante do PCB, marxista, e envolvido com os jovens cineastas que então despontavam defendendo a dimensão estética da arte, Leon era aquele que procurava articular as diferenças de opiniões quanto às direções a serem tomadas pelas manifestações artísticas dentro do CPC.

O próprio Leon Hirszman teria experimentado certa mudança de perspectiva, conforme relata, na passagem entre *Pedreira de São Diogo* e seu filme seguinte, *Maioria absoluta*, realizado entre os anos de 1963 e 1964. Trazendo como tema o analfabetismo no país, a produção seria rodada no Rio de Janeiro, na Paraíba e em Pernambuco, ao tempo do governo de Miguel Arraes, das Ligas Camponesas, do método Paulo Freire de Alfabetização, com produção do Ministério da Educação.[101] Assim Leon define seu novo desafio na atividade cinematográfica:

> No seguinte sentido: sabe esse negócio de fazer o filme que está na sua cabeça? Você imagina o filme e aí... *Pedreira de São Diogo* foi isso. Eu tirava da realidade a imagem que já estava em mim, que já estava na minha cuca, no meu coração, no meu jeito de sentir. Em *Maioria absoluta* deixei vir a realidade. Eu não tinha nenhuma, a não ser umas visões políticas e sociais sobre a questão, nenhuma atitude previamente concebida do ponto de vista da estética. É um cinema de caráter direto, em som direto, feito para dar voz a outros. Não que eu não pusesse a minha voz, que imitava o Eisenstein, mas se tratava de dar voz aos outros. Esses outros eram os analfabetos, pessoas que, normalmente, dizem as pessoas letradas, não sabem falar. Como não sabem escrever, não sabem se expressar. E eu, no processo de realização, fui descobrindo a poesia que havia do dizer do pobre, do analfabeto. [...].[102]

Tratava-se, segundo as colocações do cineasta, de buscar um olhar mais sensível à realidade social do país e, sem partir de conclusões previamente formuladas, também dar voz àqueles que não dispunham de outros canais de expressão. O filme contava, segundo Hirszman, com "uma equipe incrível, aglutinadora, dinâmica, emocionante mesmo", composta por nomes como Nelson Pereira dos Santos na montagem, Ferreira Gullar na elaboração do texto, Arnaldo Jabor no som, David Neves e Eduardo Coutinho na produção,

---

[100] Jean-Claude Bernardet considera *Cinco vezes favela* um filme importante na evolução das ideias cinematográficas no Brasil. Segundo o autor, não se tratava apenas de uma produção feita fora do sistema corrente, mas sim de dificuldades encontradas pelo cinema para refletir uma realidade e assumir posições que discordassem do interesse das instituições produtoras. Contudo, apesar das intenções de produzir um cinema socialmente válido, e das possibilidades acalentadas pelo filme em termos de uma produção que escapasse dos canais oficiais, Bernardet destaca suas limitações. Segundo o autor, os diretores teriam construído seus filmes a partir de uma determinada visão da sociedade já esquematizada, baseada mais na "leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela". Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit., p.42.

[101] SALEM, Helena. Op. Cit., p. 148.

[102] Entrevista de Leon Hirszman a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos. (org.). Op. Cit., p. 292.

Luís Carlos Saldanha na fotografia, além de Lígia Pape. Filmado no Nordeste, em 1963, é montado em 1964 e terminado depois do golpe civil-militar de 1964, sendo somente liberado no início dos anos 80. Duas inovações técnicas do período foram decisivas na produção de Hirszman: o som direto, captado pelo gravador Nagra, que seria operado pelo cineasta Arnaldo Jabor, e a nova moviola Steenbeck para a edição.[103]

Essa produção de Leon insere-se em um momento no qual o Cinema Novo já adquiria suas feições definitivas, em termos de sua constituição como grupo e em seu discurso ideológico — o que ocorrera, segundo Fernão Ramos, a partir do final do ano de 1962.[104] Segundo o autor, a intensidade do momento histórico vivido pela geração de cineastas inseridos no Cinema Novo e a ativa circulação de debates, ideias e realizações no campo cinematográfico permitiriam definir, a partir de 1963, três momentos distintos dentro do movimento cinemanovista, com discursos ideológicos e obras significativas que apresentam traços comuns entre si. No que denomina "primeira trindade", Ramos reúne filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Sua principal marca estaria relacionada à representação de um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de caráter político, através da composição de uma imagem do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado.

A busca pelo nacional e o popular constituiu um traço fundamental dos filmes da década de 60, particularmente do Cinema Novo. Apesar de sofrerem mudanças ao longo do tempo, abandonando, por exemplo, o projeto de revolução, a vinculação com o povo e a perspectiva de um cinema crítico permaneceriam como elementos importantes. Construído a partir "[...] de uma reflexão sobre a história do cinema brasileiro, sobre as condições do cinema brasileiro, recuperando a vida do povo brasileiro [...]", a proposta central do movimento cinemanovista consistia em "[...] se comunicar através de uma linguagem brasileira, uma linguagem que fosse nossa, e que fosse uma linguagem de cada um também, autoral no sentido de que são realizadores" — o que se manteria vivo, embora incorporando novas nuances, nos anos seguintes marcados por uma conjuntura distinta. [105]

Comparando *Maioria absoluta* com sua produção anterior, Hirszman considera *Pedreira de São Diogo* um "filme juvenil", "de grande esperança, mas falsa".[106] Anos depois da realização do filme, relata Hirszman, havia se deparado com uma reportagem do jornal *O*

[103] SALEM, Helena. Op. Cit., p. 149.
[104] RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.346.
[105] Leon Hirszman, em entrevista a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos (org.) Op. Cit., pp. 291-292.
[106] Entrevista a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., p. 293.

Dia sobre o local das filmagens, que havia sido dinamitado, concretizando exatamente "aquilo que o filme pretendia impedir, denunciar para impedir". Hirszman teria, então, sentido a distância que separava seus ideais na produção do filme e a realidade social, tendo "o sentimento amargo da distância entre a realidade social e a possibilidade de transformá-la, senão de uma forma mais abrangente, pelo menos a prática política. A prática militante". [107] Distância sentida não apenas em função da idealização que move a juventude, especialmente aquela da qual o cineasta fazia parte e que acreditava no potencial revolucionário da arte, mas também em decorrência da conjuntura que o Brasil passava a viver após 1964.

Em 1964, todo esse quadro de mobilização política e cultural, que impulsionara o ingresso e as primeiras experiências de Leon Hirszman na atividade cinematográfica, vê-se "emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das Tradições-mais-caras-ao-nosso-povo".[108] Surpresa, perplexidade e euforia davam lugar à dúvida e ao recuo. O mês de março de 1964 daria início a um dos períodos mais turbulentos da História do país.

Naquele momento, a sociedade parecia dividir-se, e o programa reformista do governo João Goulart chegava a um impasse. De um lado, o movimento pelas reformas conferira uma importância política considerável a amplos contingentes da sociedade brasileira, e inspirara as manifestações culturais na busca por um olhar mais afinado com o popular. De outro lado, reunia-se uma série de profissões e atividades beneficiadas pelo dinamismo da economia e que consideravam que um processo radical de distribuição de riqueza e poder — como sinalizava o movimento reformista — iria rebaixar suas posições e, ameaçados pelo "comunismo ateu", temiam a desordem marcada pela subversão dos princípios e dos valores, inclusive religiosos, que poderiam advir das transformações que se processassem. [109]

No dia 13, em um comício na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, reunindo centenas de milhares de pessoas, o presidente João Goulart buscava a mobilização popular para que o Congresso aprovasse as propostas de reformas de base na economia e na política, o que despertou reações imediatas de empresários, da Igreja, das Forças Armadas e de amplos setores da classe média. A 19 de março, em São Paulo, saíam às ruas 300 mil pessoas na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, manifestando seu repúdio ao governo e protestando contra a "ameaça de comunismo" que acreditavam pairar sobre o país. Finalmente, na madrugada de 31 de março para 1º de abril, forças militares se sublevaram e

[107] Ibid., p. 293.
[108] HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A. Op. Cit, p. 14.
[109] REIS, Daniel Aarão. Op. Cit., p. 26.

depuseram o presidente. A dois de abril, chuvas de papel picado cobriram o centro das principais cidades enquanto as últimas notícias confirmavam que João Goulart partira para o Uruguai e os militares se preparavam para assumir o governo. Enquanto setores da população comemoravam a queda do governo de Goulart — como na Marcha da Vitória que percorria as ruas do Rio de Janeiro neste dia 2 — outros recebiam com surpresa o triunfo do golpe.[110]

Após a repressão inicial às lideranças civis e militares identificadas com o governo deposto e a intensa perseguição aos sindicalistas urbanos e rurais, mostrou-se razoável a liberdade de movimento concedida às oposições pelos dois primeiros presidentes militares. Construiu-se um circuito denso e criativo na imprensa, na esfera cultural, nas escolas e nas universidades, empenhado em testar os limites da ação permitida: "o que se pode escrever em uma coluna de jornal, o que se pode compor e cantar, o que se pode encenar ou ensinar sem atrair represálias pessoais; que grau de repressão enfrentará o protesto público".[111] Inserir-se no cotidiano do inesgotável debate de ideias — como militante, simpatizante ou simples curioso — fazia parte das atividades de oposição destes grupos.

No período anterior a 1964, o florescimento vivenciado na esfera cultural mostrava-se intimamente ligado a um conjunto de movimentos sociais — de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais — cujos espaços de expressão viram-se cerceados a partir do golpe militar. Deste momento até a edição do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, essa efervescência cultural prosseguiu, porém agora embasada especialmente nos setores das classes médias que conseguiram se mobilizar em oposição à ditadura instaurada, em uma atmosfera de descontentamento que se formou não apenas entre os derrotados, mas mesmo entre setores expressivos do grupo que apoiara o golpe.[112] Herança do florescimento cultural e político do início dos anos 60, o diálogo íntimo entre arte e política permanece em pauta, tendo como base a nova realidade após o golpe militar e sofrendo o impacto do recrudescimento do regime em 1968. Seja através das manifestações artísticas, como a música, as artes plásticas, o teatro, o cinema, seja através da simpatia ou do

---

[110] ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. "Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar" In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da Vida Privada no Brasil vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002, p. 324.

[111] Ibid., p. 330.

[112] RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., p. 121. No seio do que podemos chamar de uma "classe média intelectualizada", composta, por exemplo, por estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, jornalistas e artistas, respostas ao que se enfrentava no campo político e cultural após o golpe vinham atreladas com atitudes, atividades e relações do que se convenciona como "privado": a família, o círculo de amizades, o trabalho, os estudos, o entretenimento, a cultura. Sem deixar de ter em vista a importância de outros segmentos da sociedade brasileira na oposição à ditadura militar instaurada no Brasil, destacamos aqui a atuação de humoristas e cartunistas, do teatro, da música de protesto, do cinema, das artes plásticas como expressão das perplexidades e amarguras de amplos setores sociais após o golpe. Cf. ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Op Cit., pp. 326-28.

envolvimento mais direto com as organizações da esquerda armada, o panorama cultural brasileiro trazia ainda como traço fundamental a articulação entre estes dois elementos: a união entre arte e política voltava-se para a perspectiva de intervenção e transformação.[113]

O quadro do cinema brasileiro, nessa conjuntura, também passava por transformações. Após o golpe militar, o Cinema Novo passa à oposição e produz filmes que tematizam os acontecimentos recentes, expressando a perplexidade dos cineastas.[114] Contemporânea a um movimento de forte autocrítica, este conjunto de produções traz como centro o dilema do jovem de classe média frente a um contexto ideológico que se esvai em 1964, constituindo-se em "um diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca, suas dúvidas e suas culpas".[115] São desse momento *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), filmes nos quais o personagem central não é mais o caminhoneiro ou o matador de cangaceiros que reage frente à passividade popular, mas o próprio jovem de classe média, que passa a enxergar sob outro prisma sua própria intervenção na conjuntura política e social do país e sua relação com a cultura popular.

O próprio Leon Hirszman sofrera problemas em sua produção em decorrência do golpe. O filme *Maioria absoluta*, por exemplo, fora finalizado pouco tempo após o golpe, em clima de semiclandestinidade, permanecendo proibido pela censura por vários anos. Sua exibição se limitara a sessões restritas e no exterior, onde ganhou prêmios em Viña Del Mar, Chile, como melhor documentário (1965), Oberhaosen, Alemanha (prêmio Joris Ivens, 1966) e Sestri Levante, Itália (1966).[116] Seu projeto seguinte, intitulado *Minoria absoluta*, nem sequer chegou a ter seu material editado, sendo interrompido a partir de dez de abril de 1964. É o próprio Leon quem relata:

> Era um filme sobre a reforma universitária, que salvava 1% do povo brasileiro e o resto não importava. Era um filme universitário. Procurávamos documentar várias situações, os sindicatos, as manifestações políticas, etc. Esse material nunca chegou

[113] Um dos primeiros protestos contra a ditadura militar instaurada em 1964, dentro da esfera cultural, foi o espetáculo *Opinião*, organizado por integrantes do CPC ligados ao PCB, o qual viria a dar o nome ao teatro no qual foi montado. Era composto por três elementos bastante característicos da sociedade brasileira: um homem do campo, representado por João do Vale, o malandro urbano, Zé Kéti, e a garota da Zona Sul carioca, Nara Leão, substituída posteriormente por Maria Bethânia. Ao reunir um público jovem, *Opinião* parecia dar voz aos sentimentos de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes frente à realidade do poder militar que impunha obstáculos ao desenrolar da revolução brasileira que tanto empolgara setores diversos da sociedade brasileira no período anterior a 64. Cf. RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., p. 124; HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos. Op. Cit., p. 23; HOLLANDA, Heloísa B. de. Op. Cit., pp. 37-40.
[114] XAVIER, Ismail. "O cinema brasileiro moderno". Op. Cit.
[115] RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 358.
[116] SALEM, Helena. Op. Cit., p. 152.

> a ser editado propriamente, porque o filme foi interrompido a partir de 10 de abril de 1964. Tratava-se de um trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo, o intelectual tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não quer rebaixar suas idéias puras e sublimes para a massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência.[117]

Seu filme seguinte, *A falecida*, adaptação de Nelson Rodrigues, simbolizaria uma tentativa de mudança adotada pelo grupo cinemanovista, diante da demanda por comunicação com o público, questão que ganha importância ao final da década.[118] Segundo Hirszman, esta produção concretiza seu interesse em filmar algo pertencente à obra de Nelson Rodrigues, marcada por "grande capacidade dramatúrgica, de observação humana, de revelação de tipos de comportamento".

Nesse filme, que era seu primeiro longa-metragem, se expressavam, segundo o cineasta, "a minha convivência com o subúrbio e mais os problemas de autodestruição da mulher, o desemprego, a alienação, a presença do futebol, valores que vi de perto (...)".[119] Com roteiro de Leon e Eduardo Coutinho, o filme aborda a história de uma mulher do subúrbio, Zulmira, interpretada por Fernanda Montenegro, que trai o marido com um homem milionário, João Guimarães Pimentel, poderoso porém de reputação questionável. Ao ser flagrada na rua com o amante pela prima Glorinha, Zulmira inicia um processo de culpa e hipocondria que a leva à morte. Com o marido desempregado, e gastando os reduzidos recursos da indenização com sinuca e futebol, ela desenvolve diversos mecanismos de autopunição, envolvendo-se progressivamente com o processo da morte, inclusive planejando seu próprio enterro junto a uma funerária.

Inserido em um momento no qual o cinema brasileiro direcionava seu foco para a classe média urbana, *A Falecida* afastava-se da perspectiva de uma denúncia contundente e mais direta da realidade brasileira, como Leon Hirszman fizera em suas produções anteriores.[120] A conjuntura posterior ao golpe militar em 1964 certamente influenciara essa

---

[117] Entrevista de Leon Hirszman a Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn, em 3 de abril de 1979. *ABC da Greve* – "Documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro". Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1991.

[118] É Ismail Xavier quem insere o filme de Hirszman em um conjunto de produções de diretores do Cinema Novo que esboçariam tais esforços, conjunto este que incluiria ainda filmes como *Menino de engenho* (Walter Lima Jr, 1965) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966). Cf. XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. cit.

[119] Entrevista a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos. (org.) Op. Cit., p. 294.

[120] Na análise feita por Jean-Claude Bernardet, o filme poderia ter se convertido em um excelente retrato da vida suburbana carioca e uma forte evocação do marasmo em que vivia grande parte da classe média do país. Contudo, a partir do momento em que procura oferecer uma explicação para o comportamento da protagonista Zulmira, perderia grande parte de sua capacidade de sugerir esse lento processo de degradação da classe média, caindo em uma espécie de "psicanálise de folhetim", expressão empregada pelo autor. BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit., pp. 112-113. Deve-se mencionar o fato, abordado por Fernão Ramos, de que o livro de

decisão — a instauração da ditadura militar, sem que a população esboçasse alguma reação significativa, surpreendeu especialmente os setores da intelectualidade ligada a um pensamento de esquerda, da qual Leon fazia parte.[121]

Diante da impossibilidade de colocarem em cena os temas ligados ao povo que antes pautavam o cinema brasileiro em busca da transformação social, os cineastas passaram, então, a se voltar para outras temáticas, aproximando-se da atualidade, "uma atualidade que precisava, segundo eles, ser compreendida e analisada no pós 64".[122] A atenção dos cineastas direcionava-se, a partir disso, para a população urbana, deixando de lado os temas rurais que eram o foco do Cinema Novo até então. Tal postura parecia indicar uma tentativa de compreender a sociedade brasileira tomando um referencial distinto, uma vez que a perspectiva de união das diversas classes sociais para transformar a realidade fora eliminada pelo golpe militar. Para isso, muitos cineastas oriundos do Cinema Novo se voltam para a classe média, e alguns, como Nelson Pereira dos Santos e Hirszman, buscam as obras de Nelson Rodrigues, que critica ferozmente esta classe, que não instrumentaliza sua arte e se define como "reacionário" e anticomunista, embora, como alguns apontam, tivesse um olhar apurado para os comportamentos cotidianos, o que vinha ao encontro da proposta desses cineastas.

Este deslocamento de caminhos já sinaliza, portanto, uma nova postura frente aos desafios que a conjuntura posterior a 1964 impunha: diante o fracasso das intenções revolucionárias acalentadas no início da década de 60, a nova realidade exigia também, para alguns cineastas, um olhar voltado para novas temáticas, que permitissem manter atuante a perspectiva de um cinema de intervenção social.

Segundo Leon, teria havido um erro de avaliação na conjuntura anterior a 1964:

> A generosa prática política de um grande número de pessoas de esquerda, cotidianamente, e por um longo período, mobilizava muita esperança. A

Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, representa a crise na representação do popular experimentada pelo Cinema Novo no final da década, do que poderiam decorrer os comentários mais veementes dirigidos pelo autor ao filme de Hirszman – "Escrito em 1965 e publicado em 1967, aborda de forma contundente a produção cinema-novista da primeira metade da década de 1960, dizendo não se tratar absolutamente de uma produção 'popular', mas sim da representação de 'uma classe média em busca de raízes', em diálogo com as classes dirigentes. A tomada de consciência de que as tentativas de aproximação e de representação do universo do popular não passaram da expressão da angústia e deslumbramento dos próprios cineastas gera na época o que poderíamos chamar de uma 'crise ética'. Se na tentativa da expressão da 'verdade', da 'realidade', não se foi além da representação dos próprios dilemas íntimos da burguesia, todo o projeto do Cinema Novo encontra-se questionado". RAMOS, Fernão. Op. Cit., p. 358.

[121] DIAS, Rosângela de Oliveira. *Cinema e Sociedade: um estudo da filmografia de Leon Hirszman, 1962-1972*. Doutorado em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996, p. 217.

[122] Ibid., p.229.

> possibilidade de um salto, de uma vitória, parecia iminente. Acreditávamos que seríamos vitoriosos; objetivamente falando, a idealização da correlação de forças era absoluta. Muitos intelectuais se formaram nesse espírito, que se irradiou por todo o país, criando condições para a participação de estudantes no teatro, na música, como o Chico Buarque (...) Tomamos parte ativa na grande ingenuidade e na imaturidade brasileiras.[123]

As expectativas criadas ao longo das décadas anteriores, os projetos de intervenção e transformação na realidade brasileira, a perspectiva do engajamento político pela arte, enfim, a mobilização que envolvera as esquerdas mostrava-se frustrante naquele momento, e novos caminhos se desenhavam a partir do que a nova realidade política do país lhe apresentava. Dessa forma, após *A falecida*, o cineasta segue para o exílio no Chile, ao lado da esposa. Suas motivações são assim justificadas:

> Estava querendo pensar, compreender melhor a realidade, por que é que tinha acontecido aquele golpe de Estado. A gente achando que as coisas estavam fortes, que as coisas estavam indo bem. Quer dizer, começou a me dar uma insegurança quanto ao método que pensávamos dominar. Não no sentido filosófico, não que eu deixasse de ser marxista, ou coisa que o valha. Não, mas tentar compreender, estudar melhor e compreender melhor o método, essa questão toda.[124]

As inquietações e dúvidas expressas pelo cineasta nesse momento ganham maior dimensão a partir dos acontecimentos de 1968. Ainda nas palavras do cineasta,

> Vieram, então, aquelas passeatas no Rio de Janeiro – cinqüenta mil, cem mil pessoas – num quadro de crise política que veio culminar com o Ato Institucional número 5, a Junta Militar tomando o poder com uma perseguição bárbara, uma censura completa aos órgãos de informação e à arte, à produção artística de um modo geral. E uma absoluta insegurança do cidadão, nenhum resguardo em relação a sua casa, seus familiares. Uma perseguição total a toda e qualquer pessoa que pensava. Num quadro desses, fazer cinema ou qualquer coisa assim...[125]

Lembrar o ano de 1968 significa abordar um momento que, segundo Ridenti, representou o ponto mais alto da fusão criativa entre os sentimentos e atitudes de contestação à ordem e de revolução social em busca de uma nova ordem, os quais envolviam diferentes sujeitos sociais e promoviam transformações em múltiplas esferas da vida social.[126]

---

[123] Apud DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. Cit., pp. 219-220.
[124] Entrevista a Alex Viany In AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., pp. 295-296.
[125] Ibid., p. 297.
[126] As intensas transformações às quais Ridenti faz referência incluem as relações entre homens e mulheres, diante da emancipação feminina crescente, na intensificação do papel desempenhado pela televisão como meio de comunicação de massas, as lutas de negros, mulheres e outros grupos em prol do reconhecimento de seus direitos, os grupos da chamada Nova Esquerda que ansiavam pela construção de uma sociedade alternativa.

Entretanto, este mesmo ano, no qual o movimento estudantil ganhara novo vulto, culminando na chamada Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, terminava no ato que iniciaria um período marcado por medidas profundamente autoritárias — o Ato Institucional nº 5. O Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais foram, a partir disso, colocados em recesso, passando o governo a dispor de plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos de cidadãos, demitir ou aposentar funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em casos de crimes considerados contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, entre outros. Nos porões do regime, generalizavam-se as atividades ligadas à tortura e aos assassinatos. A agitação política e cultural observada e vivenciada nos anos anteriores se via forçada à paralisação, com a repressão crescente a qualquer oposição esboçada contra o regime, o refluxo dos movimentos de massas, as derrotas impostas às forças transformadoras ao redor do mundo, a censura aos canais de expressão, entre outros fatores.[127]

Os anos 70 se iniciariam, a partir disso, marcados pelo "milagre econômico" e pela repressão política. Um contexto internacional favorável — com a expansão acelerada do comércio internacional e disponibilidade de capitais para investimento e financiamento — aliado a um conjunto de medidas e incentivos estatais contribuíram para que, nesse período, o capitalismo brasileiro desse "um gigantesco salto para frente". Na esteira do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, o esforço do regime em intervir nas áreas de comunicações e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou atuando diretamente, já presente desde a década anterior, torna-se mais evidente, ao lado da repressão política e da censura. Ações como a criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais na área de telecomunicações em busca da integração e segurança do território brasileiro, favoreceram o surgimento de uma programação em âmbito nacional das grandes redes de televisão.

Integravam este momento as mobilizações de estudantes e trabalhadores na França, a Primavera de Praga, as passeatas norte-americanas contra a Guerra do Vietnã, o pacifismo dos hippies, o desafio existencial proposto pela contracultura, além dos grupos de luta armada. No Brasil, a mobilização estudantil apareceria estreitamente vinculada ao combate à ditadura militar, incorporando reivindicações que passavam pela defesa de um ensino público e gratuito para todos, pela busca de uma reforma que democratizasse o ensino superior e melhorasse sua qualidade, através de maior participação dos estudantes e disponibilização de verbas para pesquisa. Nas universidades, a cultura do protesto ganhava destaque. Para muitos calouros e veteranos, constituíam o lugar onde encontrar os amigos, onde se tentaria fazer algo contra a ditadura e onde se aprenderia a chegar aos sindicatos, aos teatros, aos cinemas, às associações profissionais ou quaisquer outros locais onde pudesse se identificar um espaço de oposição. Cf. RIDENTI, Marcelo. "1968: Rebeliões e Utopias" In REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (orgs.) *O Século XX. Vol. 3 - O Tempo das Dúvidas – Do declínio das utopias à globalização*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Op Cit., p. 362.

[127] RIDENTI, Marcelo. Op. cit.

Instituições estatais de incremento à cultura adquiriam destaque, como a Embrafilme (que assume o papel de financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes brasileiros), o INL (Instituto Nacional do Livro), o SNT (Serviço Nacional de Teatro), a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. Ao mesmo tempo, floresce também a iniciativa privada, sob a forma de uma indústria cultural não apenas televisiva, mas também fonográfica, editorial, publicitária.[128]

No quadro do cinema brasileiro, já ao final da década de 1960, à crise ética observada por Ramos no imediato pós-64, sobrepõe-se uma realidade econômica que envolve custos de produção, chocando-se com os anseios anti-industrialistas do "cinema de autor". Tem-se, por um lado, uma abertura para filmes "leves" dirigidos ao público de classe média e às grandes bilheterias, como *Garota de Ipanema* (1968, Leon Hirzsman) e *Todas as mulheres do mundo* (1967, Domingos de Oliveira), ambos retratando um universo ficcional distinto da produção cinema-novista anterior. O grupo como um todo, entretanto, demonstra inclinações frente às necessidades do mercado, mas elabora uma estratégia mais próxima de um meio-termo, buscando cativar o público pelo espetáculo, com cenários grandiosos, mantendo, ao mesmo tempo, alguns preceitos ideológicos no que se refere às convicções estéticas e éticas do primeiro Cinema Novo.

Garota de Ipanema, o filme de Leon, tem como protagonista Márcia, filha única, de pais que enfrentam uma crise no casamento, vinda da classe média alta. Inspirado em Vinícius de Moraes, o cineasta desejava construir uma visão não alienante da garota de Ipanema, mas, ao mesmo tempo, realizar um filme voltado para o grande público, de alta qualidade profissional e utilizando os melhores recursos técnicos disponíveis e músicas selecionadas cuidadosamente. Hirszman buscava unir a alegria dos jovens e da esquerda festiva da Zona Sul carioca, o charme da classe média do bairro, mas sem deixar de lado a crítica à alienação imposta pela ditadura à mesma juventude dourada e a angústia experimentada pelo país naquele final da década de 60. [129] É importante ressaltar que *Garota de Ipanema* não se inscreve na vertente que permeou as produções dos intelectuais remanescentes do Cinema Novo após o golpe militar — não esboçaria, por exemplo, a perplexidade dos intelectuais diante do fracasso do projeto de transformação social, expressa em *Terra em transe*, de Glauber Rocha.[130] E ainda, não se inscrevia no conjunto posterior de produções de diretores

[128] Ibid., p. 332.
[129] SALEM, Helena. Op. Cit., p. 178.
[130] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. Cit., p. 260. A autora ainda acrescenta que o filme de Leon possuiria características próprias, e certa aproximação com o Tropicalismo, na valorização, por exemplo, dos canais de expressão de massa, na utilização de canções de sucesso, tentando atingir um público mais amplo.

do Cinema Novo, neste caso uma produção marcada por fortes traços alegóricos e tendências ao espetáculo, na qual sobressai a preocupação em representar o Brasil passado, presente ou futuro "através do acúmulo de traços que conotem essa brasilidade em quadros alegóricos" — é o caso de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Os herdeiros* (1969, Carlos Diegues) e *Os deuses e os mortos* (1970, Ruy Guerra). Pode-se acrescentar ainda *Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor), *Brasil ano 2000* (1968, Walter Lima Jr.) e *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade).[131]

Embora se distanciando dos rumos tomados por outros diretores cinemanovistas naquele momento, *Garota de Ipanema* manterá traços essenciais na cinematografia de Leon, anterior e também posterior à sua produção. Tratava-se de realizar o filme possível naquele contexto, sem recorrer às alegorias, mas, por outro lado, sem tratar abertamente dos assuntos então polêmicos, como o fracasso das esquerdas e dos intelectuais ou da apatia das camadas populares. Citando o próprio Leon: "[...] quando há um tempo de tal repressão em que o artista não possa dizer o que tem a dizer, ele, apesar de tudo, deve dizer o possível a fim de que se exercitando ele possa mais tarde dizer tudo o que tem a dizer de fato".[132] Tais desafios serão enfrentados, de forma similar, na produção de *S. Bernardo*, já nos anos 70.

Em 1969, vivenciando os desdobramentos do Ato Institucional nº 5, Leon realiza duas produções bastante distintas entre si: o curta-metragem *Nelson Cavaquinho*, e o episódio *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, do filme *América do Sexo*. O primeiro, um filme simples, em preto e branco, com som direto, retrata o cotidiano do compositor, em sua casa, situada em Bangu, no Rio de Janeiro. Nele, Nelson fala sobre sua família, sua vida, sua música.[133] Em seguida, Leon filmou *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, filme de caráter experimental, permeado por grande improviso e absoluta liberdade. Não possuía roteiro ou cenários, segundo o cineasta, apenas a equipe com a qual saía para realizar as filmagens. Os dois filmes seriam exemplos dos dois rumos apontados então pelo cinema brasileiro: o popular revisitado, através de *Nelson Cavaquinho*, aproximando-se mais de *A Falecida* e do cinema neorrealista, e o do Cinema Marginal, representado por *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*.

---

[131] Assim, a produção cinemanovista no final da década de 1960 apresentaria como característica uma "preocupação constante de comunicação com o público, sem abandonar completamente, no entanto, os traços mais agressivos da 'linguagem maldita'", buscando uma solução de compromisso entre estes dois pólos. Cf. RAMOS, Fernão. Op. Cit., p. 372.

[132] Debate sobre cinema brasileiro nos anos 70. 24/2 a 10/3 de 1981, Cinemateca do MAM, apud DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. Cit., p. 268

[133] SALEM, Helena. Op. Cit., p. 187.

Na verdade, a partir dos primeiros anos da década de 1970, mostrava-se difícil mapear o cinema brasileiro em termos de períodos ou estéticas que aglutinassem um grupo coeso de cineastas. Mesmo a polaridade entre, de um lado, um cinema atrelado ao mercado e aos protocolos de comunicação dominantes, e de outro, os estilos alternativos, não poderia ser tomada como uma dicotomia absoluta. Ao longo deste período, prevaleceria a invenção de caminhos pessoais, de uma resolução própria encontrada por cada cineasta no que se refere às relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. [134] *S. Bernardo*, dessa forma, estaria entre as produções que, na conjuntura focalizada — de restrições impostas aos canais de expressão e da urgência de comunicação com o público —, conseguiria manter a integridade autoral, avançando nos planos da temática e da linguagem. [135]

Foi em 1971, em viagem para o exterior, quando relera o romance de Graciliano Ramos, que Hirszman teve a ideia de filmá-lo. Nesse momento, relata o cineasta, a Saga Filmes, sua produtora com Marcos Farias, estava envolvida com um projeto de inspiração nacional e popular, ligado ao filme de cangaço, "tentando colocar de um ponto de vista crítico a narrativa do cangaço". Contudo, a conjuntura não se mostrava favorável, após a edição do AI-5. O cinema brasileiro vivia, naquele momento, o crescimento das chamadas pornochanchadas, que passavam a predominar no mercado cinematográfico. A decisão de filmar o romance de Graciliano Ramos equivaleria, nesse quadro, a um suicídio, segundo Hirszman: "O mercado nos obrigava a uma competição desigual, impraticável: do outro lado, estavam usando armas atômicas e nós entramos na luta com canivetes, entende?". [136]

Percebe-se, pela fala de Leon, que eram difíceis as condições encontradas no quadro do cinema brasileiro no início dos anos 70: os cineastas se deparavam com um conjunto de produções que alcançavam grandes bilheterias e se afastavam em grande medida do que o movimento cinemanovista, que marcara a década anterior, propusera para o cinema nacional. A isso, somavam-se a repressão política, a censura e o desafio de se lidar com um mercado cinematográfico em expansão e com a própria atuação do Estado na área da cultura. Considerar a noção de *cultura política* em face às propostas contidas no movimento do Cinema Novo, com destaque para a perspectiva do engajamento político através da arte, mostra-se pertinente para pensar as novas posturas assumidas pelos remanescentes do grupo

[134] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. cit., p. 88.
[135] RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. *Rio de Janeiro*: Art/SEC – SP, 1990. Poderiam ser citados, como exemplos de produções de cineastas remanescentes do Cinema Novo e que uniriam grandes discussões e o desejo de alcançar o público, filmes como *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Joana francesa* (1973), ambos dirigidos por Carlos Diegues, e *Como era gostoso meu francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos).
[136] AVELLAR, José Carlos (org.) Op. Cit., p.299.

diante de novas questões postas pela conjuntura. É interessante ressaltar que, dotada de uma dimensão individual, no sentido de que, interiorizada pelo sujeito, é capaz de determinar as motivações do ato político, a cultura política também se apresenta dotada de uma dimensão coletiva. Partilhada por grupos inteiros que se reclamam dos mesmos postulados, compartilham representações e vivenciaram experiências semelhantes, alinha-se à questão da *geração*, uma vez que sendo submetidos à mesma conjuntura, tendo conhecido crises similares diante das quais fizeram idênticas escolhas, "grupos inteiros de uma geração partilham em comum a mesma cultura política que vai depois determinar comportamentos solidários face aos novos acontecimentos".[137] Trata-se aqui de pensar este conceito associado a uma dimensão *cultural* da ideia de geração: "por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da auto representação e da autoproclamação: o sentimento de pertencer — ou ter pertencido — a uma faixa etária com forte identidade diferencial".[138]

Embora seja um conceito definido por Berstein em relação a comportamentos e valores relacionados à política em sua acepção mais institucional (partidos políticos, correntes políticas como o republicanismo, por exemplo), suas colocações, referidas aqui a espaços mais amplos de atuação como a atividade cinematográfica, investem o movimento cinemanovista de certo caráter de projeto político, em especial considerando a dimensão cultural do fenômeno da geração, como apontado por Sirinelli. Um projeto que não ganha contornos necessariamente político-institucionais, mas em relação à perspectiva de transformação e da intervenção social: compreender, pensar, questionar o Brasil que, até então, fora retratado em tonalidades frágeis pelo cinema produzido no país; ou ainda, buscar a construção de uma identidade nacional autêntica do povo brasileiro através da arte. Com nuances distintas, é fundamental destacar que determinados valores e postulados em relação ao fazer cinematográfico e à sua articulação com a atuação política foram compartilhados por diversos cineastas ao longo dos anos 60 e 70, dentre os quais está Hirszman. Mesmo com todas as limitações e os problemas analisados por diversos autores e críticos de cinema, e ainda que não se pense em um comportamento unívoco para os remanescentes do grupo, o movimento cinemanovista formulou propostas duradouras em relação ao fazer cinematográfico, propostas estas que ganhariam, certamente, cores novas no decorrer dos anos, adaptações em face de novos acontecimentos que interferiram de modo contundente na atividade cinematográfica no país, mas que manteriam determinados elementos condizentes

[137] BERSTEIN, Serge. A cultura política. In RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p.361.
[138] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. 7ª edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 133.

com um cinema crítico e questionador, presentes, por exemplo, no filme de Hirszman analisado neste trabalho.

Tendo por base a obra homônima de Graciliano Ramos, lançada em 1934, Hirszman leva então às telas a história de Paulo Honório, narrada pelo próprio, grande proprietário de terras em Alagoas, homem ambicioso, que não medira esforços em sua trajetória para enriquecer e adquirir as terras da fazenda São Bernardo. A história de Paulo Honório, de caráter confessional, transitaria entre a dimensão subjetiva e a intenção de análise e crítica política:

> [...] ele tenta se compreender como pessoa, tenta entender porque a classe que ele tinha assumido era uma classe que não tinha condições de compreensão do seu papel, tenta entender por que o seu papel já estava esgotado, compreender o suicídio da mulher, entender por que ele pretendia ser dono de tudo e por que foi de decadência em decadência [..][139]

Seu poder, exercido duramente sobre seus subordinados e pessoas próximas, encontra um antagonista em Madalena, professora que convida para dar aulas na fazenda e que se torna sua esposa, em mais um dos "negócios" empreendidos pelo protagonista. É esta personagem feminina que atuará como grande questionadora de seu poder e da forma como é exercido, ao evidenciar suas discordâncias com os métodos adotados por Paulo Honório para lidar com os empregados, ao defender o aumento dos salários pagos aos empregados da fazenda, ao criticar as humilhações e violências às quais estes eram submetidos por seu marido.

1.2 A CRÍTICA POLÍTICA CINEMANOVISTA REVISITADA

A herança cinemanovista, em termos da confecção de um cinema de intervenção e engajado politicamente, mantém-se viva em *S. Bernardo*, como já ressaltamos. Contudo, é fundamental, novamente, destacar as particularidades vivenciadas na conjuntura mais ampla na qual o filme de Hirszman é concebido. Associadas a esta proposta anterior remanescente do Cinema Novo, temos posturas e estratégias adotadas pelo cineasta frente às questões que são colocadas pela realidade nacional do início dos anos 70. Dessa forma, longe de se tentar estabelecer uma rigorosa linearidade entre Cinema Novo e a produção de Leon na década de 70, trata-se aqui de perceber as permanências, mas também as mudanças e os deslocamentos que se operam entre o quadro cinematográfico em que ele foi formado como cineasta — e a

[139] AVELLAR, José Carlos (org.) Op. Cit., p.300.

geração com a qual dialoga e compartilha valores e visões de mundo, nos termos acima expostos —, e o presente no qual realiza sua produção. Na passagem entre esses dois momentos, a configuração da personagem Madalena traz contornos importantes em relação à ampliação da ideia de política que norteia seu olhar sobre a sociedade.

Tendo em mente tais concepções, vale lembrar a articulação estabelecida pelo próprio Hirszman entre sua produção, *S. Bernardo*, e o Cinema Novo: em depoimento concedido a Macksen Luiz e reproduzido por *Filme Cultura*, o cineasta reforça novamente esses elos, enfatizando que seu filme manteria "uma ligação profunda com o Cinema Novo na medida em que é um filme que critica a realidade social". Contudo, ele mesmo acrescenta mais um elemento fundamental nesta análise: que, "antes de fazer qualquer ligação com movimentos ou épocas, é bom que se diga que **São Bernardo** é fruto de suas próprias dificuldades de produção".[140]

Dificuldades que justificam, por exemplo, a opção por planos longos, diante das condições oferecidas pelo mercado de filme virgem, bem como se referem, como Leon já apontara em entrevista citada anteriormente, ao próprio quadro do cinema brasileiro no início da década de 70, ocasião em que as comédias eróticas ganhavam a atenção dos espectadores e impulsionavam o mercado cinematográfico. [141]

Para fazer frente à expansão desse tipo de filme, criticado por setores mais moralistas do Estado apesar de seu caráter lucrativo, a política oficial será de incentivo aos espetáculos históricos, centrados nos grandes personagens e fatos de nossa história. Nessa linha são feitos, por exemplo, *Independência ou morte* (1972, Carlos Coimbra) e *O caçador de esmeraldas* (1980, Oswaldo de Oliveira), ambos de produção independente, além de *Anchieta, José do Brasil* (1978), produzido pelo mecanismo estatal, mas que acaba constituindo-se como uma visão pessoal do diretor, Paulo César Saraceni. Contrariando tais proposições, temos, por exemplo, *Os inconfidentes* (direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1972) — narrativa centrada nos intelectuais do movimento, subversão temporal, diálogos retirados dos autos da

[140] LEON Hirszman e "São Bernardo". *Filme Cultura*, Ano VIII, nº 25 – março de 1974. *Filme Cultura*, edição fac-similar, vol. III, números 24 a 31, CTAv / SAV/ MinC, Rio de Janeiro, 2010, p. 104 (grifo no original).
[141] Inimá Simões cita um artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, publicado no final do ano de 1972, que se intitulava "Cinema brasileiro procura afirmar-se no erótico", o qual relacionava os 25 filmes nacionais de maior bilheteria no período entre novembro de 1969 e junho de 1972, sendo que dezenove poderiam ser classificados como comédias e a maioria explorava o sexo e as situações eróticas. Tais produções, rotuladas como "pornochanchadas", apresentavam objetivos bastante pragmáticos, pretendendo conquistar o mercado cinematográfico tendo como impulso o crescimento da indústria cultural. José Mário Ortiz Ramos elenca uma série de figuras características dessas produções: o paquerador, o marido traído, a virgem, a viúva disponível, as quais, além de títulos de duplo sentido e piadas maliciosas, compunham um imaginário que exerce forte apelo junto ao público. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, p. 165; RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro*: Art/SEC – SP, 1990., p. 408..

devassa da Inconfidência e da poesia de Cecília Meirelles, traços que extrapolam para um questionamento do papel dos intelectuais e da própria linguagem cinematográfica.

Dessa forma, é fundamental ressaltar, tendo como exemplo a produção de Joaquim Pedro de Andrade, que, em tal conjuntura de autoritarismo, censura e ênfase na dimensão industrial da produção cultural no país, as nuances das relações entre arte e política evidenciam que, nesse campo de disputas de imagens, observam-se expressões que não necessariamente se atrelam ao que é preconizado pelo Estado ou pelo mercado.[142] Isto pode ser facilmente percebido caso consideremos o chamado "cinema histórico" — ao mesmo tempo incentivado pelo Estado no que poderia trazer de conhecimento acerca dos "grandes vultos de nossa história" e empregado por remanescentes do Cinema Novo a partir de uma perspectiva diferenciada, crítica e voltada para o questionamento dos problemas correntes do país.

Voltemos, então, a *S. Bernardo*, exemplo de produção que articula a perspectiva do engajamento e um olhar para o passado que atualiza as concepções em relação ao político, em uma conjuntura na qual o posicionamento político do artista enfrentava dificuldades como o recrudescimento da repressão e o crescimento do mercado cinematográfico.

Na cena inicial, vemos o protagonista sentado à mesa, onde escreve. Sua voz *over* anuncia que irá relatar a sua vida.[143] Deste momento em diante, é tendo sua própria fala como narrador principal que o espectador é conduzido a conhecer sua trajetória, seus pensamentos e as pessoas com quem partilhara sua vida. Em *S. Bernardo*, portanto, a narrativa é construída, a princípio, pela voz do próprio protagonista, sendo importante enfatizar que a narrativa cinematográfica não se constitui apenas de palavras, compreendendo "imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música", o que já torna sua organização mais complexa". É fundamental, também, atentar para a ordem deste discurso, a qual não é necessariamente linear: "não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos [...]".[144] Tal

[142] Uma análise interessante acerca das relações entre arte e política em um contexto político autoritário pertence a Laurence Bertrand Dorléac, que, na tentativa de compreender a vida francesa no contexto da ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial, esboça um panorama das manifestações artísticas em suas múltiplas nuances, rompendo a perspectiva de que a presença da censura e de variadas proibições impediram a emergência de expressões. Cf. DORLÉAC, Laurence Bertrand. *Histoire de L'Art: Paris, 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*. Paris: Sorbonne, 1986.

[143] Define-se como *voz over* aquela "que se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara". XAVIER, Ismail. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº 2, 1997.

[144] AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel & VERNET, Marc. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995, p.106.

aspecto, em especial, é recorrente na produção em foco: passado e presente se articulam, entrelaçando as cenas em que vemos Paulo sozinho na fazenda relatando sua vida, e outras em que o espectador trava contato com acontecimentos lembrados por ele, que representariam os caminhos que o teriam levado à situação na qual se encontra, no momento em que narra suas memórias. Nesse sentido, a narrativa pessoal do protagonista reúne elementos de suas vivências para a aquisição e o desenvolvimento da fazenda São Bernardo, mescladas com suas impressões e seus sentimentos acerca da personagem que impõe transformações e desafios ao seu modo de pensar e conceber as relações humanas: sua esposa, Madalena. [145]

Retornando ao desenrolar da trama, no início da narração de Paulo Honório, vemos, em planos curtos, seu trabalho na enxada, os problemas com a lei e com uma moça que o teriam levado à prisão, onde conseguira se alfabetizar, a vida de mascate e agiota, assim como as articulações que o levariam a adquirir São Bernardo de José Padilha, o qual herdara a propriedade de seu pai e não dispunha de conhecimento e capital para revitalizá-la. [146] É levado, assim, ao conhecimento do espectador, e agora ouvinte de sua história, o processo que culminara na aquisição da fazenda, após Paulo conceder um empréstimo a Padilha e o pressionar para vender as terras em pagamento à dívida.

Percebe-se, já de início, que a narração do protagonista não deve ser compreendida como um simples encadeamento de informações objetivas, mas que, por outro lado, é carregada de forte dimensão subjetiva, uma vez que é construída a partir de um olhar retrospectivo.[147] Mecanismos da memória são acionados no relato elaborado pelo protagonista, o que nos faz destacar o fato de que a memória, apesar de possuir como referência o passado, é algo construído no presente, tendo em vista questões, impressões,

---

[145] É importante destacar que a narrativa de *S. Bernardo* não se esgota na fala do protagonista. A presença no filme de outras instâncias narrativas que extrapolam a voz over do protagonista é analisada por Ismail Xavier, que afirma: "(...) a idéia de uma narração em primeira pessoa no cinema tende a ser ilusória. Quando em ação uma voz explícita da personagem-narradora, haveria, pelo menos, uma segunda instância sempre presente, apta a interagir com a primeira, apta na maioria das vezes a efetivamente prevalecer na construção dos efeitos". Tais questões são evidenciadas pelo autor, principalmente, na análise de algumas seqüências, como a que expressa o processo de reconstrução da fazenda. Nesta, a narração de Paulo é repleta de menções a morte, corrosão, processos de decadência, enquanto as imagens justapostas a este discurso, mostram ao espectador as ações dos trabalhadores, as mudanças na paisagem e a revitalização do espaço, distanciando-se da dimensão de destruição presente na voz *over*. Cf. XAVIER, Ismail. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. Op. Cit., p. 133.

[146] O plano pode ser definido, em um filme acabado, como a porção limitada pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte. Cf. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994,p. 83.

[147] Tal aspecto é ressaltado por Maurício Cardoso em sua análise de *S. Bernardo*. Cf. CARDOSO, Maurício. *História e Cinema: Um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História. Universidade de São Paulo, 2002.

sentimentos postos pelo presente, e visando a fins do presente.[148] Não se mostra, dessa forma, como algo solidificado, rígido, imutável, mas sim é sujeita a reformulações constantes em decorrência de posturas, fatos, condições políticas e sociais vigentes no momento em que esta memória é construída e reconstruída. A tais aspectos, acrescenta-se a dimensão de seletividade da memória, o que implica considerar que os elementos presentes nesta formulação são resultados de uma escolha. A lembrança não equivale, portanto, ao passado vivido, apenas aos fatos, pessoas, experiências considerados válidos para serem lembrados.[149] Nesse sentido, ao narrar suas vivências, Paulo Honório constrói memória, desenhando sua trajetória a partir dos caminhos que o teriam levado a situação em que se encontra no presente da narrativa.

Deve-se ressaltar, ainda, a necessidade de se supor que o relato autobiográfico, como o formulado pelo personagem, possui como base "sempre, ou pelo menos em parte, a preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância", estabelecendo relações "entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário".[150] O que implica considerar que, nas sequências iniciais do filme, ao discorrer sobre as ações que o teriam permitido adquirir a fazenda, Paulo Honório confere uma dimensão linear a este processo, atribuindo um sentido bastante específico às suas experiências anteriores, que o teriam levado necessariamente à propriedade e à ascensão social. Sua luta individual, sem apadrinhamentos ou herança familiar, é destacada ao longo deste processo, conferindo legitimidade à aquisição das terras que tanto almejava.

O episódio decisivo para alcançar este feito surge com a cobrança da dívida contraída por Padilha. A sequência é extremamente significativa, uma vez que representa a concretização do objetivo fundamental de Paulo Honório, assim como sua postura agressiva para tomar posse das terras.[151] Em um dia chuvoso de inverno, como relata o protagonista, Paulo chega à fazenda, encontrando Padilha deitado na rede. Bate nela com um chicote para despertá-lo e se senta em um banco. O plano fixo de conjunto nos momentos iniciais da discussão entre ambos evidencia o estado precário em que se encontrava o cômodo da casa

[148] MENEZES, Ulpiano B. de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.* Universidade de São Paulo. São Paulo, 34:9-24, 1992.
[149] POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In *Estudos Históricos*, RJ, vol.5, n. 10, 1992.
[150] BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 184.
[151] Vanoye e Goliot-Lété definem seqüência como um "conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação". Cf. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit.,p. 38.

em que estavam. Padilha senta-se na rede, iniciando as desculpas pelo não pagamento da dívida até aquele momento: alega estar em sérias dificuldades, sem recursos, situação esta agravada pelo inverno. Pede a Paulo uma prorrogação com juros acumulados. Paulo já decidira liquidar a dívida, e não aceita as opções oferecidas por seu interlocutor.

> Paulo Honório: [levantando-se do banco, de forma ameaçadora] Acabado o quê? [dirige-se a Padilha, dedo em riste] Agora é que vai começar! Eu lhe tomo tudo, seu cachorro! Lhe deixo de camisa e ceroula!
> Padilha: Tenha paciência, seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago, espere uns dias.
> Paulo: Eu não espero nem mais uma hora. Eu estou falando sério e você vem com tolices! Você quer resolver o caso amigavelmente? Faça preço na propriedade.

Close em Padilha, a voz *over* de Paulo Honório descreve o apreço que este tinha pela propriedade herdada: "São Bernardo era para ele uma coisa inútil, mas de estimação. Aí escondia a amargura e a quebradeira. Matava passarinhos, tomava banho no riacho e dormia. Dormia demais porque receava encontrar o Mendonça". A sequência prossegue, com Paulo mostrando-se incisivo em cobrar a dívida.

> Paulo: [voltando a se dirigir a Padilha] Faça o preço!
> Padilha: Seu Paulo, eu sempre quis conservar a fazenda.
> Paulo: [assumindo posição ameaçadora sobre Padilha] Pra quê? São Bernardo é uma pinóia. Eu falo como amigo, como amigo, sim senhor [sua postura muda, agora é de alguém que esbanja conhecimento do que fala] Não gosto de ver um camarada com a corda no pescoço. Esses bacharéis têm uma fome canina! Se eu mando o Nogueira tocar fogo na pinga, você acaba com um saco nas costas! [ambos de pé, andam pelo cômodo, até ficarem frente a frente, em lados opostos do quadro] Muita despesa, seu Padilha, muita despesa! Vamos, dê o preço!

A negociação segue, com Paulo Honório decidido a baixar o preço proposto para a propriedade e Padilha tentando a todo custo ganhar alguma quantia significativa. Por fim, o desfecho é relatado, mais uma vez, pela voz *over* do protagonista:

> Arengamos horas e findamos o ajuste. Prometi pagar com dinheiro e com a casa que possuía na rua... dez contos. Padilha botou sete contos na casa, e quarenta e três em São Bernardo. Arranquei-lhe mais dois contos. Quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. No outro dia cedo, ele botou o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa e entreguei-lhe sete contos, 550 mil réis. E não tive remorsos!

A fala de Paulo Honório é justaposta a um plano que focaliza o interior da casa, o cômodo onde estão ambos, a partir da rua. Vê-se Paulo Honório dirigir-se raivosamente a

Padilha, que se ajoelha no chão. É o desfecho da aquisição da propriedade que tanto desejara. Paulo e Padilha têm suas posições sociais rigorosamente delimitadas nesta sequência: inverte-se, aqui, a condição de proprietário. A força, a iniciativa e a violência de Paulo, representadas em suas ações, em sua postura e nas peças de vestuário que ostenta (capa, chapéu, botas, chicote na mão), se contrapõem à vestimenta mais grosseira de Padilha, colocado também em posição inferior, ajoelhado, enquanto Paulo o confronta. Acompanhadas da narração *over*, as imagens dessas sequências iniciais apresentam ao espectador as atitudes do protagonista, nas quais já se expressam sua ambição e a violência que marcariam sua vida. Como afirma em determinada cena:

> A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons... e quais foram os maus. Fiz muitas coisas boas que me trouxeram prejuízo. Fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

Não há, portanto, espaço em suas ações para quaisquer considerações morais ou éticas. Na cena em questão, vemos Paulo Honório à direita do quadro, sentado à beira do açude na propriedade. Seu tamanho parece reduzido diante da vastidão das terras. Cinco anos já haviam se passado desde a aquisição de São Bernardo à custa do endividado Padilha, incluindo as disputas em torno dos limites do terreno com Mendonça, fazendeiro que termina por ser assassinado a mando de Paulo Honório. Homem ambicioso, que não medira esforços para vencer suas origens humildes e se sobrepor àqueles a quem considerava inferiores, embora compartilhassem de sua classe social de origem: em poucas linhas, esta é a imagem que se esboça em relação ao protagonista nos momentos iniciais do filme.

No processo de revitalização da propriedade, tudo se transforma em capital para Paulo Honório. Tal perspectiva é expressa na construção de uma igreja e de uma escola nas terras de São Bernardo. Na sequência em que relata os esforços para a fundação da escola, os planos curtos mostram Paulo em conversa com pessoas influentes da região, com vistas a viabilizar o empreendimento. Sua fala, contudo, revela contradições em relação às imagens, ao afirmar que homens letrados não serviriam para a lida no campo: “Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? Esses homens do governo têm um parafuso frouxo. Meta um pessoal letrado na apanha da mamona e hão de ver a colheita”. A escola, assim como a igreja, constituiria, assim, apenas capital para sua consolidação como homem de negócios e proprietário: “Com os diabos! Esta visita me traz uma penca de vantagens! Um

capital! Quero ver quanto rende. Com os diabos! A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital. Com os diabos! Um capital".

Para Hélio Pellegrino, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* à época de lançamento do filme:

> Paulo Honório, com suas mãos enormes, dividiu o mundo entre proprietários e degradados. Quem tem propriedade – e é proprietário – vale. Quem não a tem não vale nada. Sua vingança contra os que o fizeram trabalhar no cabo da enxada, a cinco tostões na meninice, foi tomar-lhes a propriedade.[152]

Ao agir dessa forma, Paulo Honório identifica-se "com seus algozes passados, tornando-se algoz". Sua existência teria se construído a partir de um ódio invejoso em relação às pessoas que o haviam desrespeitado e manipulado, passando a cobiçar tudo aquilo que aquelas pessoas representavam: "a força, a propriedade, o poder político, a opressão". Paulo Honório, a partir disso, "desumanizou-se e alienou-se radicalmente, já que avalizou e ratificou a premissa segundo a qual o ser humano em si mesmo não vale nada: vale a propriedade que o valoriza e faz dele um proprietário".[153] Relações humanas e de trabalho são, assim, transformadas em mercadoria, simples objetos, valorizadas no que podem resultar em termos de ascensão social e enriquecimento pessoal. [154]

Segundo Leon, na adaptação do romance de Graciliano Ramos, tratava-se de aproveitar

> a situação de um indivíduo que tem que construir riqueza. Paulo Honório tem que construir-se e nesta construção vai-se destruindo. Todas as relações que ele consegue estabelecer com as pessoas passam a ser uma relação de propriedade e posse. Ele se apropria da riqueza, se apropria da natureza, se apropria da mulher[155].

O processo de acumulação de riquezas por Paulo Honório e as transformações que acarreta nele como indivíduo é, dessa forma, flagrante na primeira porção do filme: desde suas atividades como mascate e agiota, suas ações sempre tiveram como objetivo maior

---

[152] PELLEGRINO, Hélio. São Bernardo: a vitória da vingança. *Jornal do Brasil*, 1 julho 1972, caderno B, p. 2.
[153] Ibid.
[154] Maurício Cardoso emprega o conceito de reificação, interpretado como um fenômeno espraiado nas relações sociais no interior do capitalismo, para compreender a condição de Paulo Honório e sua maneira de se relacionar com o mundo. Também abordado por Hirszman ao se referir ao filme, permitiria compreender a vida do protagonista como uma luta para possuir a fazenda, construir a casa e os meios de produção, ganhar dinheiro, perseguir o capital, em suma, adquirir objetos materiais ou simbólicos, como instrumentos ou finalidade. Além disso, as pessoas também se mostram objeto de reificação para Paulo, definidas por um atributo, pelo que possuem ou podem oferecer. É dentro de tal perspectiva que surge na narrativa o casamento com Madalena. Cf. CARDOSO, Maurício. Op. Cit., pp. 53-56.
[155] AVELLAR, José Carlos. São Bernardo: letra e música de Graciliano, interpretadas por Leon Hirszman. *Jornal do Brasil*, 27 jun 1972, caderno B, p.4.

vencer as limitações que sua classe impunha. Após os problemas que o levariam à prisão, segundo seu relato antes mesmo da aquisição da fazenda, apenas "pensava em ganhar dinheiro":

> Tirei o título de eleitor, e seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. Paguei os cem mil-réis e obtive duzentos com o juro reduzido para três e meio por cento. Daí não baixou mais, e estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência.

Perseguira o capital incansavelmente, "viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas". Seus objetivos foram, finalmente, alcançados ao apossar-se de São Bernardo, empregando meios semelhantes aos que o fizeram enriquecer. Nas palavras do diretor,

> Paulo Honório é um homem que se volta completamente para o processo de acumulação do capital, que pretende se tornar proprietário das coisas, ser dono e construtor, dinamizando a natureza e reerguendo São Bernardo, uma fazenda em decadência. Sua obra teria beleza épica, mas ele vai liquidando todas as formas de vivência humana à medida que se torna cada vez mais proprietário, a ponto de fazer de sua mulher também uma propriedade[156].

Orientando sua vida no sentido da acumulação de capital, Paulo Honório reúne, da maneira como narra suas experiências, aspectos ideológicos específicos que as classes dominantes usualmente imprimem em sua própria trajetória: obstinação e vontade pessoal, trabalho incansável, dinamismo, propriedade, capacidade de transformação. Tais características se expressam nas mudanças que empreende na fazenda, convertendo-a de simples patrimônio em empreendimento gerador de lucros e promotor de sua ascensão social. Contudo, ao mesmo tempo, o protagonista reúne elementos em seu comportamento e postura nas relações pessoais que se assemelham ao velho coronel de terras, patriarca, remanescente de um Brasil arcaico — ambas as dimensões são percebidas na fala de Leon citada acima e no próprio filme.[157]

---

[156] "SÃO BERNARDO": o sertão de Graciliano Ramos é novamente tema para o cinema brasileiro em filme que causou impacto em Cannes". O Globo, 01 jun 1972. http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.

[157] Maurício Cardoso, em sua análise do filme de Hirszman, destaca a complexidade da tarefa de se definir uma classe social específica para Paulo Honório, pelo fato deste reunir características aparentemente desconectadas. Contudo, analisando o contexto dos debates sobre o papel da burguesia e de luta das esquerdas contra o latifúndio e o imperialismo, o autor considera que o proprietário de São Bernardo articula a modernização das relações de produção e os arcaísmos no trato com os trabalhadores. Paulo traria os aspectos contraditórios do capitalismo brasileiro, marcado pelo desenvolvimento desigual, complexo e integrado de relações de produção e de exploração do trabalho capitalistas. Cf. CARDOSO, Maurício. Op. Cit., pp.84-90.

Na luta pela ascensão social, através da qual suplantaria os limites impostos por sua classe, Paulo Honório torna-se proprietário das terras que desejava e dos homens cujo trabalho explorava. Não medira esforços para tal empresa: endividara Padilha, o proprietário original de São Bernardo, usara de coerção para tirar-lhe as terras em pagamento à dívida, tornara a fazenda produtiva, eliminara os inimigos como Mendonça, que ameaçavam tudo aquilo que havia até então conquistado. Nessa perspectiva, a intenção de obter uma esposa também passava por ter a posse da mulher que lhe daria um herdeiro para os bens que acumulara.

1.3 MADALENA E PAULO HONÓRIO: RELAÇÕES DE GÊNERO, RELAÇÕES DE PODER.

A partir do casamento com Paulo Honório, Madalena se torna uma presença marcante na trama, assumindo um papel de quase protagonista em algumas sequências. Torna-se mais frequente, também, a opção do diretor por planos fechados, intimistas, o que sugere certo crescimento da tensão dramática entre ela e o marido. Cada vez mais, ao longo das cenas seguintes, a voz *over* do protagonista deixa de lado a narração dos eventos objetivos, dando lugar à manifestação das angústias do personagem. A permanência da narração *over* seria um obstáculo para se desvendar os aspectos que cercam a personagem, uma vez que muito do que se depreende no decorrer da trama a respeito dela parte das observações de Paulo, muitas vezes assinaladas pelo ciúme e pela desconfiança. Contudo, nas brechas deste discurso, é possível pensar o significado desta personagem para os rumos da trama, e ainda, para o momento em que é retomada da obra literária para o cinema.[158]

Na cena decisiva para o ingresso concreto de Madalena na trama, a qual se pode considerar que inaugura um novo momento na narrativa, vemos Paulo ao fundo, na igreja que decidira construir em São Bernardo, caminhando em frente ao altar em construção. Na narração *over*, sua fala anuncia a realização de um novo negócio:

> Naquele dia amanheci pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores. Devem ter notado. Sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito. Difícil de governar. Não me

[158] Maurício Cardoso também alerta para esta questão, pois poderia criar o risco de que a análise resultasse na representação que Paulo Honório faz da esposa. No entanto, como ele afirma, em alguns momentos, "a narração do proprietário de São Bernardo 'desandou', perdeu sua capacidade de interpretar e passou a expressar seus dilemas de marido ciumento e possessivo. Nestas 'brechas', pode-se vislumbrar outros significados na presença de Madalena na fazenda", indicados por outras instâncias narrativas. Cf. CARDOSO, Maurício. Op. Cit., p.102.

> sentia, pois, inclinado para nenhuma. O que eu sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo.

A esposa, que lhe daria o herdeiro para sua propriedade, é encontrada em Madalena, moça a quem convida, inicialmente, para ser professora da escola que desejava fundar em São Bernardo. A primeira menção a Madalena surgira anteriormente em uma conversa entre Dr. Nogueira, Padilha e Gondim, na varanda da casa da fazenda. Estes comentavam os dotes físicos da moça, entretanto, ao perceberem a aproximação de Paulo Honório, passam a qualificá-la como mulher educada e instruída.

Diante da recusa à oferta de emprego, a proposta de casamento surge como a de uma transação comercial:

> Para ser franco, essa história de escola foi tapeação... O que eu tenho a dizer, é difícil... a senhora deve reconhecer. [...] Aí está: resolvi escolher uma companheira. A senhora me quadra. Eu me engracei da senhora desde que a vi pela primeira vez. [pausa] Já se vê que eu não sou o homem ideal que a senhora traz na cabeça.

A cena, que colocava Paulo frente a Madalena, ambos sentados diante de uma pequena mesa na casa desta, sofre um corte. No plano seguinte, vemos em primeiro plano Madalena, próxima a janela, olhando para o exterior, enquanto Paulo permanecia sentado, ao fundo:

> Paulo: Eu tenho 40 anos, a senhora deve ter vinte.
> Madalena: Vinte e sete.
> Paulo: [aproximando-se dela] Vinte e sete? Ninguém dá mais do que vinte para a senhora. Aí está, já nos aproximamos. E com um bocado de boa vontade dentro de uma semana estaremos na igreja.
> Madalena: Sua proposta é muito vantajosa para mim, seu Paulo Honório. Muito vantajosa. Mas eu preciso refletir. De qualquer maneira eu fico muito agradecida ao senhor. [pausa] A verdade é que eu sou pobre como Jó, entende?
> Paulo: Não diga isso, menina. E a sua instrução? A sua pessoa? Nada disso importa? A senhora quer saber de uma coisa? Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu!

Figura 1

Diante da afirmação de Madalena de que não sentia amor por ele, Paulo reage friamente: “Ora essa. Se a senhora me dissesse que sentia isso, eu não acreditava. Não gosto de pessoas que se apaixonam e tomam resoluções às cegas. Principalmente uma resolução como esta”. Madalena finalmente aceita e lhe pede um ano para se preparar para o casamento, o que é rejeitado por ele: “Um ano? Um negócio com prazo de um ano não presta! O que é que falta? Um vestido branco se faz em vinte e quatro horas”. Frente à insistência de Paulo, o casório é comunicado a d. Glória, tia de Madalena. Vemos, no fotograma acima (figura 1), a postura submissa de Madalena, cujos olhos pouco enfrentam a posição austera e decidida de Paulo Honório.

Pedido aceito, os dois se casam, dando novos rumos ao relato de Paulo Honório: as visões de ambos, marido e esposa, entram em conflito, gerando múltiplos desentendimentos. Um primeiro sinal de confronto surge durante um jantar. Vemos à mesa Madalena, d. Glória, que fora viver com eles após o casamento, Padilha e Ribeiro, funcionário da fazenda, além de Paulo Honório, sentado à cabeceira, tendo a esposa ao seu lado. Madalena questiona Ribeiro sobre seu salário, o qual considera precário. Sua crítica é recebida com desagrado por Paulo Honório: “Que maluqueira! Quando ele trabalhava pro Brito, ganhava 100 mil réis por mês. A seco! Pois bem, 200 mil réis com casa, comida e roupa lavada”. Ribeiro concorda com o patrão, porém Madalena insiste: “Se o senhor tivesse dez filhos não chegava”. A resposta de Paulo Honório é incisiva: “[...] é tolice uma pessoa querer dar opinião sobre um assunto que

desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabos! Eu não ando discutindo gramática". Paulo rejeita as opiniões da esposa: "Quanto às coisas da minha fazenda, eu julgo o que eu devo saber". Levanta-se em seguida bruscamente e sai da sala.

A esse primeiro confronto, seguem-se outros, afirma o próprio narrador. Uma sequência significativa se inicia no estábulo da fazenda: Paulo Honório verifica tarefas mal cumpridas e sai chamando por Marciano, quem encontra junto a Padilha e manda que retorne ao trabalho. Diante da resposta do empregado de que já terminara tudo e que ninguém aguentava viver daquela forma sem descanso, Paulo Honório reage com tapas e empurrões. O plano aberto coloca o espectador como observador distante da cena. O fazendeiro manda, então, que Marciano retorne ao trabalho e culpa Padilha, por ficar "enchendo de histórias a cabeça desses safados".

O ângulo da câmera se altera: vemos Marciano se afastando e conversando com alguém que se aproxima. A distância na qual o ponto de vista do espectador é colocado não permite ainda uma identificação clara. Paulo Honório se aproxima: é Madalena quem chega. O silêncio entre os dois é quebrado por ele:

> Paulo: Tomando a fresca, hein? [silêncio]
> Madalena: É horrível.
> Paulo: Como?
> Madalena: O seu procedimento. Que barbaridade! Despropósito!
> Paulo: Que diabo de história. Não estou entendendo. Explique-se.
> Madalena: Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?
> Paulo: Ah sim, por causa de Marciano. Pensei que fosse coisa séria, assustou-me.
> Madalena: Bater assim num homem! Que horror!
> Paulo: Foi uma ninharia, filha! E está você aí se afogando em pouca água. Essa gente só faz o que se manda. Mas não faz se não for na pancada. E depois, Marciano não é propriamente um homem.
> Madalena: Por quê?
> Paulo: Sei lá, vontade de Deus. É um molambo.
> Madalena: Claro, você vive a humilhá-lo.
> Paulo: Protesto! Quando o conheci, já era um molambo!
> Madalena: Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés!
> Paulo: Qual nada. É molambo porque nasceu molambo.

Um novo silêncio se segue, rompido novamente por Madalena:

> Madalena: Mas é uma crueldade. Por que fez aquilo?
> Paulo: Eu fiz porque achei que devia ter feito. E não estou habituado a dar explicações, está entendendo? Era o que faltava! Grande acontecimento! Dois ou três moxicões num cabra! Que diabo tem você com Marciano pra estar tão parida por ele?

Paulo Honório se aproxima da esposa, a câmera permanecesse fixa, em plano aberto.

Figura 2

A sequência descrita acima assinala as questões que cercam os conflitos entre Madalena e Paulo Honório: ao homem ambicioso e incapaz de conceber os seus empregados como seres humanos e trabalhadores dignos, contrapõe-se o humanismo de Madalena, que, gradativamente, passa a enfrentar o marido para defender seus ideais de justiça social. Uma dimensão particular desse embate se expressa na última fala de Paulo Honório dirigida à esposa: “Que diabo tem você com Marciano pra estar tão parida por ele?”. O ciúme surge, aqui, como elemento central na relação do protagonista com a esposa: proprietário das terras de São Bernardo, ele tornara-se também proprietário da mulher. Aquele homem, que se valera de todos os meios para se apossar das terras e se sobrepor a todos que o haviam explorado ao longo de sua vida, a partir do casamento se apossara também de uma mulher, que, agora, ousava questionar seu poder. No fotograma acima (Figura 2), o plano aberto evidencia a separação do casal. Madalena voltava-se para o marido com maior ousadia, questionando seus métodos e suas visões de mundo.

Madalena ousava cada vez mais: mostrava-se audaciosa por possuir opiniões próprias. Em nova cena, no jantar, estão Paulo, a esposa, Nogueira, Ribeiro, Padre Silvestre, Gondim, Padilha e d. Glória. A câmera, fixa, retratava a conversa, a qual tomava rumos políticos que permitiam entrever a conjuntura em que o filme fora produzido:

> Padre: Realmente, deve ser uma delícia viver em São Bernardo. É uma beleza.
> Paulo: Para os que vêm de fora. Aqui a gente se acostuma. Eu não cultivo isso como um enfeite. É para vender.
> Nogueira: As flores também?
> Paulo: Tudo. Flores, hortaliças, frutas.
> Padre: Está aí. Está aí o que é ter bom senso. Se todos os brasileiros pensassem assim, não teríamos tanta miséria.
> Nogueira: Política, Padre Silvestre?
> Padre: E por que não? O senhor há se confessar que estamos à beira de um abismo.
> Padilha: Apoiado.
> Padre: Um abismo.
> Gondim: Que abismo?
> Padre: Isso que se vê. É a falência do regime. Desonestidades, patifarias...
> Nogueira: Quais são os patifes? Quais são os patifes?
> Padre: Ora essa, não compete a mim acusar ninguém. Mas os fatos são os fatos. Observe.
> Nogueira: É bom apontar.
> Padre: Apontar pra quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, Sr. Doutor.
> Paulo: O que foi que lhe aconteceu para o senhor ter essas idéias? Desgostos? Cá no meu fraco entender, a gente fala assim quando a receita não cobre a despesa. Suponho que seus negócios vão indo muito bem.
> Padre: Mas não se trata de mim, as finanças do Estado é que vão mal. Vão de mal a pior. Mas não se iludam, tem que estourar uma revolução.
> Paulo: Era o que faltava! Escangalhar como se fosse uma gangorra!
> Madalena: Por quê?
> Paulo: Você também é revolucionária?
> Madalena: Estou apenas perguntando porque.
> Paulo: Ora, por quê! Porque o crédito sumia, o câmbio baixava. A mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. E depois essa complicação política.
> Madalena: Seria magnífico, depois se endireitava tudo.

Se as falas dos personagens remetiam, originalmente, ao contexto da Primeira República, adquirem novo significado ao serem transpostas para os anos do regime militar. Mencionar a possibilidade e, mais ainda, o desejo de uma revolução no país tornava-se um grande risco diante da repressão experimentada nos anos 70. Entretanto, sob a estratégia de uma adaptação fiel, a cena adquire fortes tonalidades que lembram o engajamento vivenciado no Brasil a partir dos anos 60, bem como os desafios que a conjuntura dos “anos de chumbo” impunha. O discurso contrarrevolucionário, por sua vez, ganha forma concreta no desenrolar do diálogo:

> Nogueira: O que é de se admirar é o padre Silvestre desejar a revolução. Que vantagem lhe traria ela?
> Padre: Nenhuma. Não me traria vantagem nenhuma. Mas acho que a coletividade ganharia com isso.
> Gondim: Espere por isso. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela.
> Padilha: Literatura.
> Gondim: Literatura não. Se a encrenca arrebentar, há de sair boa coisa.

> Nogueira: O fascismo.
> Padre: Era o que vocês queriam. Teremos o comunismo.
> Ribeiro: Deus nos livre!
> Madalena: Tem medo, seu Ribeiro?
> Ribeiro: Já vi muitas transformações. E todas ruins.
> Padre: Nada disso. Todas essas idéias, essas doutrinas absurdas não se dão bem entre nós. O comunismo é a miséria, é a degeneração da sociedade, é a fome.
> Ribeiro: No tempo de d. Pedro corria pouco dinheiro, e quem possuía um conto de réis era rico. Mas havia fartura. A abóbora apodrecia na roça. Mamona, caroço de algodão, não tinham valor. Com a proclamação da República ficaram custando os olhos da cara. É por isso que eu digo que essas mudanças só servem para atrapalhar a vida.
> Padre: Uma nação sem Deus. Fuzilaram todos os padres. Não escapou um só. E a soldadesca bêbada espatifava os santos e dançava em cima dos altares.
> Glória: Que horror! É possível, nos altares?
> Padilha: Espatifaram nada! Isso é propaganda contrarrevolucionária.

A discussão prossegue e, a certa altura, Madalena começa a tentar convencer Ribeiro das possibilidades que seriam abertas por uma transformação social profunda. A câmera, nesse momento, capta Paulo Honório acima dos ombros. Seu olhar desvia-se para fora do campo, na direção em que estão sentados Nogueira, Padre Silvestre e Gondim. Diante da fala de Madalena, passa a observar o outro lado da mesa, onde está a esposa. Seu olhar denota desconfiança, em um plano fechado que denota forte subjetividade, justaposto ao trecho da narração *over*:

> Madalena procurava convencê-lo, mas não percebia o que dizia. De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já havia experimentado um sentimento assim. Quando? Quando? Num momento esclareceu-se tudo. Tinha sido naquele mesmo dia no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar. Sim senhor. Conluiada com Padilha e tratando de afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim, senhor! Comunista! Eu construindo e ela desmanchando!

A narração *over* esboça os sinais flagrantes do ciúme que começa a se apossar de Paulo Honório, o qual toma uma forma mais violenta em cena seguinte, quando ele vasculha os pertences da esposa à procura de provas de sua traição, enquanto ela chora (Figura 3)

Figura 3

Em um movimento crescente, Madalena passa da aparente submissão, expressa nos esforços para se reconciliar com o marido presentes nos primeiros embates, a uma postura mais questionadora e independente. Ela se transforma ao longo do casamento, deixando de lado as expectativas mais ingênuas que acalentava ao se mudar para a fazenda. Sua formação humanista e seu senso ético adquirem contornos mais fortes a partir do contato diário com a realidade dura dos trabalhadores da fazenda e com as atitudes do marido.

Em contrapartida, o próprio Paulo Honório sofre os efeitos da presença da esposa. Para Hélio Pellegrino, o papel desempenhado por ela é decisivo dentro do processo de construção do protagonista como proprietário e também de sua decadência:

> Madalena, professora, letrada, querendo assumir em São Bernardo um papel de pessoa, escutando o clamor da miséria e discordando dela, por palavras e obras, sacudiu perigosamente o esquema mórbido de Paulo Honório. A propriedade e o dinheiro eram sua bondade, sua força. [...] Madalena, com suas esgaçadas – e inofensivas – idéias socialistas, destapou o inferno psicológico a partir de cuja repressão se construía o duro proprietário de São Bernardo. As labaredas deste inferno, sob a forma de um ciúme delirante, destruíram a nesga de relação que chegou a existir entre ambos. A mulher, acusada, acossada, atormentada, acabou por suicidar-se. Paulo Honório, incapaz de amar, consciente disto, consumido pela culpa, tornou-se um duende a assombrar a decadência de São Bernardo.[159]

[159] PELLEGRINO, Hélio. São Bernardo: a vitória da vingança. *Jornal do Brasil*, 1 julho 1972, caderno B, p. 2.

O casamento com Madalena não é feito por amor, mas sim porque, aos 40 anos, precisa adquirir mais uma propriedade: a mulher que o ajudaria a produzir um herdeiro para seus bens. Madalena seria aquela que "rompe as rígidas fronteiras entre possuidor e possuídos, erguidas na fazenda". Um resultado do conflito que surge entre o imobilismo de Paulo Honório e a perspectiva de transformação representada por Madalena "é o ciúme, expansão natural do quase patológico senso de exclusivismo do patriarcal senhor de São Bernardo".[160]

O relacionamento é, para o protagonista, apenas mais um negócio, mediante o qual se tornaria senhor também de uma mulher. De acordo com Hirszman, a partir disso, ele "traz uma nova contradição para dentro de suas terras, que é a relação entre ele e a esposa".[161] A Paulo Honório, opõe-se Madalena, que, para o diretor,

> reage para não ser transformada em objeto. Ela tem uma série de valores: discute literatura, política, problemas sociais. Quer participar da vida, o que a estrutura não lhe permite. E não se conforma em ser uma simples assistente social da fazenda São Bernardo, função essa que o marido mal lhe permite.[162]

Madalena não deseja, assim, apenas manter-se ocupada redigindo cartas ou auxiliando os trabalhadores que viviam na fazenda: ela questiona as atitudes e os métodos adotados por seu marido, o que desperta neste a desconfiança. Em cena seguinte, vemos Paulo Honório deitado na cama. A câmera lhe enquadra acima dos ombros, seu semblante é tenso e pensativo. A narração *over* revela os motivos de sua inquietação:

> O senhor conhece a mulher que possui. Conhecia nada. Era justamente o que lhe tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama e perceber ao cabo de anos [seu olhar se desvia para fora de campo, à direita] que ela é uma estranha.

No plano seguinte, aberto, Paulo se levanta e pega uma espingarda. Aponta para a janela. O tiro desperta Madalena que, assustada, pergunta o que havia acontecido. Seguem as acusações do marido: "São seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida, qualquer dia um fica estirado aí". Ela se encolhe, deitada, e chora, ao que o marido reage: "É assobio ou não é? Você marcou entrevista aqui dentro do quarto, em cima de mim? Era só o

---

[160] MUITA propriedade. *Veja*, 17 out 1973.
[161] SÃO BERNARDO: a realidade de hoje nos anos 20. *A Tribuna*, 08 fev 1973.
[162] SÃO BERNARDO: uma homenagem a Graciliano pelos oitenta anos de seu nascimento. *O Globo*, 01 dez 1972.

que faltava! Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe". Madalena continua a chorar. Paulo Honório fecha a janela e guarda a arma, voltando a se deitar ao lado da esposa. Observando-a, sua voz *over* resume suas dúvidas:

> Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, daria uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam. Chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, chamaria os melhores médicos para curar-lhe a palidez e a magreza. Consentiria que ela oferecesse roupas às mulheres dos trabalhadores. E se eu soubesse que ela me traía [senta-se bruscamente na cama]... ah, se seu soubesse que ela me traía, matava! Abria-lhe a veia do pescoço devagar, para o sangue escorrer um dia inteiro.

As dúvidas acalentadas em relação à fidelidade da esposa adquirem comprovação, segundo o pensamento de Paulo, na sequência em que ele, caminhando próximo a casa, entre as árvores, encontra um fragmento do que parece ser uma carta da esposa. Na sequência seguinte, na igreja da fazenda, ele interpela Madalena: "Meia volta, temos negócio".

No interior da igreja, acende uma vela e confronta a esposa, perguntando o que fazia ali. Diz que ela escrevera uma carta. Madalena o observa em silêncio. Ele precisava saber o que acontecia, obter as respostas definitivas para suas inquietações. Mostra a ela o pedaço de papel. Ela diz que a folha deveria ter voado para o jardim. O restante da carta estaria no escritório. A partir disso, Madalena inicia um diálogo que causa estranhamento no marido:

> Madalena: Você me perdoa os desgostos que lhe dei, Paulo?
> Paulo: Julgo que tive as minhas razões.
> Madalena: Não se trata disso. Perdoa? O que estragou tudo foi esse ciúme.

No que parece um acerto de contas final, Madalena expressa seus desejos e percepções em relação aos trabalhadores da fazenda:

> Madalena: Seu Ribeiro é trabalhador e honesto, você não acha?
> Paulo: Acho. Antigamente deu cartas, jogou de mão, hoje é refugo. Sujeito decente! Coitado!
> Madalena: E o Padilha...
> Paulo: Não, não. Enredeiro. Não está direito a senhora torcer por ele. Safadíssimo.
> Madalena: Paciência. O Marciano... Você é rigoroso com o Marciano.
> Paulo: Ora essa! Que prosa! [caminha para o banco]
> Madalena: Não se zangue. [Câmera foca os dois de frente, sentados].
> Paulo: O que eu queria...
> Madalena: O que é que você queria?
> Paulo: Sei lá!
> Madalena: Se eu morrer de repente...
> Paulo: Que história é essa, mulher? Lembrança fora de propósito.

> Madalena: Por que não? Quem sabe como há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente...
> Paulo: Pare com isso, criatura. Pra que falar nessas coisas?
> Madalena: Ofereça meus vestidos à família de Mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, Padilha e Gondim.

Paulo Honório não compreende o que Madalena quer dizer com tais pedidos e recomendações. Planeja uma viagem, diz, a qual, em sua opinião, poderia devolver a vitalidade que tanto faltava à esposa. Ela continua, como se não o ouvisse:

> Madalena: Hoje pela manhã, já havia na mata alguns paus d'arco com flores. Contei uns quatro. Daqui a uma semana estão lindos. É pena que as flores caiam tão depressa. [Madalena tem o olhar perdido]
> Paulo: Que é que você me diz a respeito da viagem?
> Madalena: Sim, estive rezando. Rezando propriamente não, que rezar não sei. Falta de tempo. Escrevia tanto que os dedos adormeciam. Letras miudinhas para economizar papel. Às vésperas dos exames, dormia duas, três horas por noite. Não tinha proteção, compreende? Além de tudo, nossa casa no elevado era úmida e fria. No inverno, levava os livros para a cozinha. Podia visitar igrejas, estudar sempre, sempre com medo das reprovações. [pausa]. As casas dos moradores lá embaixo também são úmidas e frias. É uma tristeza. Estive rezando por eles, por vocês todos. Rezando... Estive falando só. Meu Deus, já é tão tarde e eu aqui tagarelando. [câmera vai se aproximando de seu rosto lentamente à medida que fala]

Nessa sequência, em especial, torna-se evidente a impossibilidade de comunicação que se estabelece no relacionamento entre marido e esposa. O distanciamento entre ambos se tornara, ao longo da narrativa, tão grande que inviabilizara qualquer perspectiva de entendimento. Enquanto ele tenta encontrar meios de manter o casamento, ou melhor, o contrato que fora firmado entre os dois, ela tenta se expressar, mais uma vez, dando voz às suas inquietações e vivências na fazenda, acompanhando os trabalhadores. Ao final, a constatação de que estivera "falando só" cabe não apenas a essa seqüência em particular, mas a todo o desenvolvimento da trama.

Ao fim desta seqüência, Madalena assume toda sua complexidade. Não se trata de uma mulher estereotipada, dotada de uma única dimensão — "a mãe, santa, sofredora; ou a prostituta e seus derivados, sedutora, ardilosa, interesseira, pérfida; ou ainda a fútil, vazia" — mas sim uma mulher dotada de múltiplas facetas: "livre, oprimida, forte, frágil, corajosa, impotente"[163]. Oprimida pelo marido e pelas condições como o casamento fora aceito e realizado, porém forte e corajosa ao exprimir suas opiniões e expressar seu humanismo frente ao que presenciava em relação aos trabalhadores da fazenda; por fim, frágil e impotente por

[163] SALEM, Helena. Op. Cit., p.206.

não conseguir atuar de modo decisivo nos espaços restritos a que fora confinada. É válido destacar que, embora presente na narrativa tal como construída por Paulo, os efeitos que sua presença exerce sobre ele permitem entrever suas várias facetas.

S. Bernardo constituiria, segundo Helena Salem, "uma obra marcadamente política", a qual estabelece uma ligação estreita com a produção de Leon desde *Pedreira de São Diogo*. Mas, segundo a autora, "o filme também exala a busca de uma outra dimensão, múltipla, especialmente através da sutileza e grandeza com que são conduzidos os personagens de Paulo Honório e Madalena".[164] Esta assume, em certos momentos, o papel de protagonista, dada a sua atuação como elemento que conduz os caminhos e descaminhos de Paulo. A trajetória do verdadeiro protagonista tem seus rumos alterados a partir da introdução deste elemento desestabilizador representado pela esposa — desestabilizador porque representa a antítese de tudo aquilo que Paulo Honório preza.

A complexidade das personagens femininas não seria algo exclusivo de *S. Bernardo*, dentro da produção de Leon Hirszman. A atenção dispensada às suas personagens femininas seria um traço que remontaria a *Pedreira de São Diogo*, filme no qual a personagem de Glauce Rocha mostra-se fundamental para o desenvolvimento da trama, pois "é através da mulher que a mensagem de resistência do filme se veicula, de barraco em barraco (...)".[165] É ela que transmite aos demais moradores do morro o plano de todos se colocarem no topo da pedreira no exato momento em que o chefe for dar a ordem para a explosão, tornando-se uma personagem fundamental, símbolo de coragem, tenacidade, difusão da revolta e, ao mesmo tempo de doçura. É aquela que consegue reunir o povo para resistir ao agressor, configurando-se uma personagem feminina marcante na obra de Leon, sem assumir o caráter de acessório a um personagem masculino. [166]

Alçadas à condição de protagonistas, temos Zulmira de *A Falecida* e Márcia de *Garota de Ipanema*. Neste último, o cineasta manteria sua tendência a estabelecer certa cumplicidade com a personagem feminina. No caso de *A Falecida*, as mudanças de abordagem realizadas por Hirszman na adaptação de Nelson Rodrigues promoveram um deslocamento do filme para o eixo da cumplicidade feminina, em detrimento da masculina. Um exemplo nesse sentido seria o fato de que, no filme, quem revela a Zulmira o câncer sofrido por Glorinha não é seu marido, mas sim sua mãe. A alteração, aparentemente pequena, amplia a cumplicidade existente no universo feminino da trama. Nas palavras de

[164] Ibid., p.216.
[165] Ibid., p.141.
[166] Ibid., p.141.

Helena Salem,

> não é, como na peça, o homem explicando como é a mulher para outra mulher, revelando-lhe o câncer do seio da vizinha com a autoridade do 'homem que sabe das coisas' e, inclusive, adquiriu a informação através de um outro homem, o médico. Diferentemente, no filme, é a própria mulher que fala da mulher. O veredito [sic] é feminino. 'Câncer no seio' — assegura Matilde, seguido de um comentário meio furtivo, em tom de segredo, que também é bastante feminino: 'Jurei que não contava pra ninguém. (Explicativa) Você sabe... essas coisas...' Enfim, uma postura muito mais complexa e íntima em relação ao universo da mulher — enquanto a peça segue o tradicional comportamento masculino machista: os homens (no caso Tuninho [o marido]) é que *explicam* a mulher, dizem como ela é, o que tem e não tem".[167]

A morbidez, a obsessão pela morte, certa histeria seriam elementos que permaneceriam no filme. Contudo, existiriam mais nuances em Zulmira: calma, amargura, alegria, suspiros, sensualidade, dor, um universo feminino no qual o filme se aprofunda. O espaço da peça privilegiaria o universo masculino — embora a personagem central seja uma mulher, "mas é uma mulher vista pelos olhos do homem. No filme, o olhar é feminino. O mundo do homem é o mundo *do* homem, e o da mulher — o dominante na história — é o *da* mulher".[168]

De modo similar, a personagem Madalena, em *S. Bernardo*, teria contornos especiais: professora, culta, portadora de ideias que contrastavam com aquelas professadas pelo protagonista, deseja interferir no cotidiano da fazenda, mostra-se indignada com a miséria e a exploração a que são submetidos os trabalhadores, revela-se simpática aos ideais socialistas, "enfim, a mulher que se recusa a desempenhar um papel puramente submisso e por isso é sufocada pela realidade que a cerca".[169]

Leon teria conferido à personagem um algo a mais, pela interpretação densa da atriz Isabel Ribeiro e pelo recurso do close empregado em alguns momentos, o qual desloca "o 'eu protagonista' de Paulo Honório para Madalena [...]". Em algumas cenas, o que se tem "já não é mais o olhar do marido sobre a esposa, mas o dela própria, a expressão profunda de sua tristeza de mulher massacrada, não compreendida, no limite de suas forças. É, igualmente, o olhar cúmplice de Hirszman, a sua total empatia com aquela mulher".[170] A autora menciona o episódio narrado por Nelson Pereira dos Santos que, em 1951, desejara filmar *São Bernardo* e enviara, com esta intenção, uma carta a Graciliano, pedindo autorização para adaptar o livro e também para livrar Madalena do fim trágico. Nas palavras do diretor,

---

[167] Ibid., pp.162-163, grifo no original.
[168] Ibid., p.166.
[169] Ibid., p.204.
[170] Ibid., p.205.

> Na primeira parte da carta, Graciliano dizia que, se eu quisesse mudar o seu romance, que eu mesmo escrevesse uma história. (...) A segunda parte da carta foi uma verdadeira lição, pois Graciliano abordava a questão do condicionamento histórico do personagem. Ele me dizia que, na época em que eu realizava o filme, talvez convivesse com mulheres capazes de fugir de fazendas e de casamentos com Paulo Honório, mas que nos anos 30, no interior de Alagoas, Madalenas eram casadas com homens brutos, seu condicionamento social era diferente, e dificilmente pensariam em fugir.[171]

Mulher verossímil no contexto em que se insere, ao ser retomada na década de 70, assumiria, na verdade, novos contornos e significados. Segundo análise de Maurício Cardoso, uma primeira interpretação que se é tentado a fazer conceberia a produção de Hirszman como uma crítica mordaz aos intelectuais de esquerda desprovidos de inserção social, totalmente desprendidos do mundo, tendo apenas "boas ideias" e um humanismo frágil, sem organicidade e radicalidade, nem possibilidades concretas de efetivação. Contudo, é o próprio autor quem alerta para o fato de que a personagem apresenta, certamente, traços pessoais e uma determinada inserção social que remete às experiências dos grupos intelectuais, porém no contexto político no qual se insere a produção: o início dos anos 70. Nesse sentido, ganharia destaque na interpretação realizada pelo cineasta uma denúncia à repressão política, à censura e ao aprisionamento do livre pensamento, antes mesmo que pudesse se tornar autônomo.[172] Colocada frente às visões de mundo de Paulo Honório, Madalena e seu humanismo são duramente confrontados pela transformação das relações humanas em objetos, simples mercadorias, como faz seu marido. Ela é impedida de expressar seus questionamentos e suas inquietações em relação aos trabalhadores da fazenda, de modo que quaisquer tentativas de se colocar ou se mostrar independente do pensamento do marido são vistas por ele como indícios de traição ou subversão.

Os indícios de traição ou subversão que angustiam o protagonista conferem uma dimensão mais subjetiva à presença de Madalena na trama, evidenciando que o sentimento de posse que Paulo Honório nutria em relação a São Bernardo referia-se também à esposa. As relações que se estabelecem entre ambos, dessa forma, expõem o que pode ser visto como *dominação masculina*, concebida aqui como uma expressão, entre outras, das desigualdades nas relações sociais, exercida não apenas através de mediações concretas, mas também de

---

[171] Entrevista a Suzana Schild, In SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. São Paulo: Record, 1987, pp.149-150, apud SALEM, Helena. Op. Cit., p.206.
[172] CARDOSO, Maurício. Op. Cit., p.107.

mecanismos simbólicos — "definições e de redefinições de estatutos ou de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda a sociedade". [173]

Nessa perspectiva, o conceito de *gênero* contribui para a compreensão de uma das dimensões políticas presentes em *S. Bernardo*: aquela que se refere diretamente às relações entre Paulo Honório e Madalena como marido e esposa. Para Scott, gênero "significa o saber a respeito das diferenças sexuais".[174] Tal conceito de "saber", atrelado à noção de Michel Foucault, remeteria à compreensão produzida pelas culturas e sociedades sobre as relações humanas e, nesse caso, sobre as relações estabelecidas entre homens e mulheres. A autora enfatiza que seus usos e significados "nascem de uma disputa política e são os meios pelos quais as relações de poder — de dominação e de subordinação — são construídas".[175] Dessa forma, o gênero é concebido como "organização social da diferença sexual"[176] e "forma primeira de significar relações de poder"[177].

As relações de poder enfrentadas por Madalena se revestiam de um caráter cotidiano, microscópico. É válido destacar brevemente que a percepção de tal modalidade de poder é marca fundamental dos movimentos de contestação que emergem nos anos 60 e 70 ao redor do mundo, em especial os feminismos, que insistiam

> sobre o caráter estrutural da dominação, expresso nas relações da vida cotidiana, dominação cujo caráter sistemático tinha sido precisamente obscurecido, como se fosse o produto de situações pessoais. Não se tratava de escolher entre mudar as 'mentalidades' e mudar as 'instituições', pois esta 'escolha' implica numa concepção do privado e do público que as feministas denunciavam precisamente como uma mistificação. Tratava-se sobretudo de mostrar que a dominação era ao mesmo tempo oculta e assegurada através de poderosas instituições como a família, a heterossexualidade institucionalizada, a divisão e a estrutura sexuada do trabalho e do emprego.[178]

Atribui-se, dessa forma, uma dimensão política às relações até então restritas ao que seria uma realidade individual e familiar. As profundas inquietações das feministas referiam-se à urgência de tornar evidentes as nuances de modalidades de poder que também se expressavam — de múltiplas e, algumas vezes, sutis formas e com efeitos contundentes — na

---

[173] PERROT, Michelle et alli. A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói, v. 2, n.1, 2º semestre de 2001.
[174] SCOTT, Joan. Prefácio a Gender and Politics of History. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 3, 1994, p.12.
[175] Ibid.
[176] Ibid., p.13.
[177] SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, p. 14.
[178] VARIKAS, Eleni. "O Pessoal é Político": desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*, Rio de Janeiro: Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80, p. 67.

vida cotidiana, nos diversos aspectos das relações sociais e pessoais e que, frequentemente, significavam a inferiorização das mulheres. O individual representava, dessa forma, tanto um projeto quanto um espaço políticos.[179] Embora ainda embrionária, em termos de sua difusão no Brasil do início dos anos 70, tal concepção permite um olhar diferenciado, ou mesmo mais amplo, em relação à presença de Madalena na trama e seu significado no relacionamento com o protagonista.

Chegando à fazenda como mais um dos negócios empreendidos por Paulo Honório e submetida aos desígnios do marido, é contudo Madalena quem confronta a ambição desmedida e o poder que ele exerce sobre seus empregados. Para além da questão de gênero, que emerge de seu relacionamento com o marido, a personagem é concebida, assim, como o contraponto ao capitalista encarnado em Paulo Honório: as críticas direcionadas à maneira como ele tratava os empregados, as atitudes de ajuda aos trabalhadores da fazenda, que tanto geram desentendimentos e desconfianças do marido que a vê como "comunista" e "subversiva", fazem com que através dela estejam representados os ideais que desafiam o poder obtido por meio do dinheiro, um poder que, como ocorre com Paulo Honório, obscurece a dimensão humana por trás das relações econômicas.

Na conjuntura de concepção e lançamento do filme, as questões levantadas pela trama geraram problemas múltiplos com o poder instituído. Segundo Hirszman, *S. Bernardo*

> foi um filme que representou para muita gente a reafirmação de uma identidade, de uma posição, de uma visão do mundo que estava totalmente oprimida. (...) Ali, a coisa estava um pouco fechada num espírito estético, artístico, que dava ao filme a possibilidade de passar pela censura. Porque dificilmente a censura deixaria passar qualquer coisa crítica sobre o problema do proprietário.[180]

O filme teve problemas significativos com a censura[181], que o reteve por sete meses, exigindo cortes em determinadas cenas para que fosse liberado para exibição no país.[182] No

---

[179] ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996.
[180] AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., p.300.
[181] Carlos Fico alerta para o fato de que não houve uma censura única durante o regime militar. A censura à imprensa tinha como alvos, sobretudo, os temas políticos em sentido estrito, e era praticada através de bilhetinhos e telefonemas recebidos pelas redações. Por outro lado, a censura de diversões públicas era antiga e legalizada, existindo desde 1946 e sendo conhecida pelos produtores de teatro e cinema, pelos músicos e outros artistas, e amparada na tradição de "defesa da moral e dos bons costumes". Ao longo do período militar, houve problemas e contradições entre essas duas modalidades de censura, em especial devido à penetração da dimensão política em sentido estrito na censura ligada aos costumes, diante da vitória da linha dura com o AI-5. Foi tal politização da censura de costumes que gerou a impressão, por vezes, de unicidade entre ambas durante o regime. Cf. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004, p. 37.

exame a que foi submetido, em junho do mesmo ano, um dos pareceres recomenda a interdição do filme, em função de "diálogos que apresentam ideologia suspeita".[183] Considerado "filme tecnicamente e plasticamente muito bem feito" e que conseguiria "dar ao espectador a idéia de uma época (1930) em que, no interior do Brasil, o patrão era o dono absoluto", o texto de outro parecer destaca as "tendências socialistas" de Graciliano Ramos, afirmando, contudo, não encontrar no filme "qualquer forma de proselitismo". Apesar disso, opina pela liberação do filme com impropriedade para menores de dezoito anos.[184] Em outro exame, o filme obtém a seguinte avaliação:

> Apesar do filme apresentar a vida miserável do colono, as arbitrariedades do patrão como senhor absoluto, algumas exaltações sociais, não podemos considerá-lo como socialista (subversivo). É mostrada sim uma faceta da vida brasileira, principalmente a nordestina, onde o "coronel" concentra todo o poder em suas mãos. Sugerimos seja o presente filme liberado com impropriedade para menores de 18 anos, com cortes considerados prejudiciais.[185]

A partir de tais avaliações, o filme obtém o certificado de "proibido para menores de 18 anos, com cortes".[186] No recurso enviado à Censura, a Saga Filmes, produtora de *S. Bernardo*, busca legitimar o filme, evidenciando a pertinência de levar às telas a narrativa de Graciliano Ramos e de manter as cenas cujos cortes foram exigidos. Os argumentos iniciais ressaltam o fato de o filme ser baseado em obra prima clássica da literatura brasileira, inclusive adotado nas escolas, sendo ainda "rigorosamente fiel ao texto literário, e assim o tratamento cinematográfico constitui uma respeitosa e verdadeira transposição da obra de Graciliano Ramos".

Com relação aos cortes exigidos, diante do "caráter rigoroso e preciso da literatura de Graciliano Ramos, e pois do filme", nada seria supérfluo e, portanto, cada cena teria "um sentido preciso e um significado profundo, para o entendimento da obra, ou seja, para a compreensão dos personagens". O conflito no filme se estabeleceria entre a personalidade dominadora, impetuosa e obsessiva do protagonista Paulo Honório, "que submete tudo à sua vontade de fortuna e poder, mas que por isso mesmo fracassa no plano da afetividade e das

---

[182] Na documentação localizada, pertencente ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, constam dois pareceres de março de 1972, liberando o filme para exibição em festival no exterior, sem cortes. Ambos ressaltam que, caso se tratasse de avaliação para exibição interna, o filme sofreria restrições, ou mesmo interdição. Pareceres referentes a *S. Bernardo*, 20 de março de 1972. Fonte: Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.
[183] Parecer de 08 de junho de 1972. http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.
[184] Parecer de 07 de junho de 1972. http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.
[185] Parecer de 13 de junho de 1972. http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.
[186] Certificado de censura. 13 de junho de 1972. http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.

relações humanas", e o caráter de Madalena, "preocupada com os problemas humanos e existenciais dos empregados da fazenda e dos amigos de Paulo". Tratava-se de um "conflito entre razão e sentimento", ressaltando por fim os produtores que o filme exprimiria "sentimentos morais e éticos não apenas recomendáveis para o público adulto, mas especial e particularmente para a juventude", em função do que solicitam também a redução da proibição etária para catorze anos.[187]

Hirszman afirma não ter aceitado nenhuma negociação, diante dos cortes exigidos de várias cenas, que, segundo o cineasta, modificariam a leitura do filme.[188] Os cortes incluiriam, por exemplo, no momento em que Paulo Honório espanca seu empregado Marciano na frente da igreja, o longo trecho no qual Madalena discute com o marido e cobra a barbaridade de espancar um trabalhador. Segundo Hirszman, tal corte tiraria, "portanto, a razão que leva Madalena, pouco a pouco a discordar de Paulo Honório dentro da fazenda, o que vai dar na paranoia dele: ela ser uma comunista, [...] porque se liga aos pobres, porque se liga aos trabalhadores, porque se liga aos camponeses".[189] A censura exigia ainda a retirada do quadro em que se esclarece que ela se liga ao professor porque este discute ideias, pensa, compartilha de sua visão de mundo, não se sente alheio ao mundo naquela localidade. Para o cineasta, "tirar isso tudo seria deformar completamente o filme. Virava um filme de ciúme. Uma coisa determinada por Deus. Não tem uma razão, uma raiz social. Isso é fundamental na adaptação: se não tem uma articulação sócio-política, não tem articulação da realidade daquela época mesmo...".[190] O filme perderia, nesse sentido, sua perspectiva de análise e crítica da conjuntura na qual se inseria.

Inimá Simões, em trabalho sobre a censura cinematográfica no Brasil, destaca que a interdição de *S. Bernardo* fez com que a estreia do filme em circuito comercial apenas ocorresse um ano e meio após sua conclusão. Em consequência do atraso, a Saga Filmes, produtora de Leon Hirszman e Marcos Farias, foi à falência. Toda a renda do filme, que não chegou a alcançar grande bilheteria apesar das premiações, foi sequestrada pela Justiça para pagar os credores da massa falida da produtora.[191] Segundo afirma, o Prêmio Margarida de Prata, concedido pela Conferência Nacional dos Bispos no Brasil teria desempenhado um papel importante na liberação da obra.[192] São recorrentes nos jornais as menções aos prêmios

[187] Recurso enviado pela produtora Saga Filmes, 29 de junho de 1972. http://www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 11/07/09.
[188] AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., p.301.
[189] Ibid.
[190] Ibid.
[191] SIMÕES, Inimá. Op. Cit., p.157.
[192] Ibid., p.156.

conquistados pelo filme. Em junho de 1973, o *Jornal do Brasil* noticiava a conquista do Prêmio Margarida de Prata, mencionando que o filme captava

> com fidelidade a dimensão que Graciliano Ramos deu a sua obra. Os personagens ressaltam de maneira positiva, a presença dos valores humanos, pelo que representam como protesto vivo e denunciador da injustiça social e do desrespeito à dignidade humana.[193]

É válido lembrar que tendo como uma de suas peças-chave a censura, o peso da vigência do AI-5 impôs direções, em grande parte, aos padrões de produção e consumo de cultura no contexto brasileiro.[194] Reforçar a suposta "fidelidade" ao romance aparecia, assim, como uma estratégia importante para fazê-lo passar pelo crivo da censura.

Em relação à opção por adaptar uma obra de Graciliano Ramos, é inevitável lembrar certa herança do movimento cinemanovista, que teria uma de suas origens associada a outra adaptação da obra do escritor — o filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, tido como um dos precursores do Cinema Novo. A revista *Filme Cultura* introduz o depoimento de Leon citando justamente a

> volta — quase 10 anos depois de **Vidas secas**, de Nelson Pereira dos Santos — à literatura de Graciliano Ramos. O cinema brasileiro retoma com **São Bernardo** a fértil generosidade criativa de Graciliano e também desta vez, respeita a estrutura romanesca do escritor e produz um filme de fidelidade exemplar.[195]

Em *S. Bernardo*, o cineasta se afastava, por outro lado, das tendências que influenciavam os remanescentes do Cinema Novo em fins dos anos 60 e início dos anos 70, momento em que estes procuravam encenar o Brasil de forma paródica, em filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), ou mesmo alegórica, como Glauber Rocha em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). A "estética da fome" e a defesa da precariedade de recursos haviam sido então abandonadas, na tentativa de obter uma comunicação maior com o público.

---

[193] SÃO BERNARDO ganha da CNBB troféu porque afirmou melhor valor espiritual. *Jornal do Brasil*, 2 jun 1973.

[194] Na nova cultura de massa que se instalava no Brasil, com a força da televisão, o crescimento da indústria fonográfica e a popularização do cinema nacional e do teatro, as manifestações culturais alcançavam grande repercussão. A repressão às atividades artísticas mostrou-se proporcional ao prestígio dos artistas e à sua importância como instrumento de crítica ao autoritarismo e expressão de ideias libertárias. Cf. WEIS, Luiz & ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. Op. cit., p. 342.

[195] LEON Hirszman e "São Bernardo". *Filme Cultura*, Ano VIII, nº 25 – março de 1974. *Filme Cultura*, edição fac-similar, vol. III, números 24 a 31, CTAv / SAV/ MinC, Rio de Janeiro, 2010.

Isso não significava, contudo, que os diretores cinemanovistas haviam se inserido definitivamente na produção cinematográfica que tinha o puro entretenimento como objetivo maior. O caráter de denúncia e crítica social, que antes se expressava de forma clara e didática, foi substituído muitas vezes pelo discurso alegórico, a partir de escolhas pessoais, em filmes inspirados no movimento tropicalista e que realizavam experimentações na linguagem cinematográfica. Vários fatores teriam levados tais cineastas a realizarem semelhantes escolhas estéticas: a situação política cada vez mais repressora, desde o advento do Ato Institucional nº 5, e ainda a radicalização das propostas de um cinema terceiro mundista desregrado, como o Cinema Marginal. Contudo, Leon filma de modo distinto, "busca clareza e concisão, ao invés de desregramento, deseja explicitar e refletir sobre a sociedade brasileira daquele momento, ainda que utilizando um romance dos anos 30".[196] A autora elenca alguns princípios cinemanovistas recuperados por Leon:

> baseia-se em literatura produzida nos anos 30 por Graciliano Ramos, autor de Vidas Secas, um dos clássicos do Cinema Novo. Voltou-se para tema nordestino, rural e acontecido no passado, como os primeiros clássicos do movimento: o próprio Vidas Secas e Deus e o diabo na terra do sol. Convidou Othon Bastos, intérprete de Corisco e Lampião em Deus e o diabo na terra do sol, para viver o principal papel do filme. Manteve as discussões coletivas que permearam também a produção de Pedreira de São Diogo [...].[197]

Não se trata aqui, contudo, de traçar uma articulação simplista entre *S. Bernardo* e Cinema Novo. Muitos são, de fato, os elos que ligam esta produção de Leon às propostas cinemanovistas da década anterior. No entanto, é fundamental pensar a adaptação da obra de Graciliano Ramos como fruto de seu próprio tempo, expressando dilemas, questionamentos e tentativas de solucionar desafios colocados pela conjuntura brasileira dos anos 70. Um indício que reforça tal perspectiva estaria na constantemente afirmada fidelidade ao texto literário, reforçada por Leon, como vimos, para fazer frente às restrições postas pela censura.

A fidelidade ao texto de Graciliano Ramos, ressaltada por Leon em suas entrevistas e depoimentos, exige, inclusive, observações no que se refere às relações entre Cinema e Literatura. Em suas falas, ele afirma ter procurado "fazer uma leitura direta do romance de Graciliano Ramos. Evitei tudo o que pudesse enganar o espectador, que provocasse a emoção em todos os níveis da razão".[198] Em suas palavras,

---

[196] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. Cit., pp. 7-8.
[197] Ibid., p.290.
[198] Ibid.

> Eu não quis de modo algum fazer qualquer tipo de *invenção* a partir de uma obra literária de que gosto muito. Fiz com que meu trabalho fosse o de um cantor que interprete a música de outro compositor com admiração e respeito. São Bernardo é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu relia e estudava o romance para pensar na filmagem nada encontrava que pudesse ser elaborado[199].

Segundo Robert Stam, a noção de "fidelidade", contudo, não deveria constituir um princípio metodológico no que se refere à passagem da literatura ao cinema. Segundo o autor, "na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação". A isto o autor atribui o fato de que um meio multifacetado como o filme tem a possibilidade de jogar com um conjunto amplo de elementos, os quais incluem palavras (escritas e faladas), música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, ao contrário do romance, meio unicamente verbal.[200] Nesse sentido, diversas são as expressões possíveis para definir tais relações, como a idéia de "leitura" do romance-fonte, a qual é por princípio "inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural", sugerindo que, "da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série da adaptações".[201]

A narrativa do filme acompanha de fato a estrutura do romance, reproduzindo inclusive em diversos momentos o texto literário, em especial na narração *over* de Paulo Honório. As situações descritas no romance ganham em sua maioria a representação visual de Hirszman, com todos os recursos expressivos que a linguagem cinematográfica pode oferecer: os planos abertos, fixos, longos, que colocam o espectador como observador distante de muitas cenas, os closes que captam os momentos de subjetividade dos personagens, e a trilha sonora de Caetano Veloso, que acompanha as angústias do protagonista e o dia-a-dia da fazenda.

No entanto, considerando as observações de Stam, ao transpor para as telas o romance de Graciliano Ramos, Leon realizara uma leitura particular da obra, a qual, na produção cinematográfica, remeteria menos ao espaço-tempo relacionado na narrativa original do que ao próprio tempo do cineasta. Rosângela Dias apresenta da seguinte maneira os elos que unem o universo de Graciliano ao filme de Hirszman:

---

[199] VIANY, Alex. São Bernardo: Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. *Jornal do Brasil*, 12 out 1973.
[200] STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 20.
[201] Ibid., p. 21.

> O recrudescimento da repressão, a ausência de debates sobre a situação política no país, a perseguição, o exílio e a prisão infringidos à políticos, artistas e intelectuais brasileiros fazem emergir um Leon amargo, mas combativo. Através de Paulo e sua desenfreada busca de ascensão e riqueza, traçou um paralelo com a sociedade brasileira àquele momento, onde o PIB alcançou elevados índices, mas não vivia-se um regime de liberdade; a Censura Federal proibia peças, livros, músicas e filmes, como o próprio São Bernardo. São Bernardo pode ser visto como metáfora do Brasil do início dos anos 70. A prosperidade da fazenda São Bernardo fora conseguida por meio de relações de trabalho, que incluía até o espancamento. A prosperidade brasileira fora conseguida através de um forte arrocho salarial e de uma disciplina rígida sobre os sindicatos rurais e urbanos.[202]

Não há dúvidas de que muitos elos ligam o romance de Graciliano ao Brasil dos anos 70, e que a postura essencialmente política de Leon encontra-se presente no esforço de levar às telas a narrativa autobiográfica de um grande proprietário de terras que enriquecera às custas da exploração violenta de seus trabalhadores. Contudo, transparece, no filme, também o objetivo de deixar mais nítidas, para o espectador, tais ligações. As referências a situações que remeteriam às primeiras décadas da República — conjuntura na qual se passa o romance — aparecem de modo sutil, como na passagem inicial da narrativa quando Paulo começa a contar suas memórias e qualifica Pereira, de quem tomara empréstimo como "chefe político local". São suprimidos trechos em que predominam as articulações para as eleições ou ainda as disputas ocorridas na imprensa, em especial seu conflito com o jornalista Costa Brito. No capítulo XII, por exemplo, na casa do juiz Dr. Magalhães, ocasião em que Paulo Honório vê Madalena pela primeira vez, a conversa adquire ares políticos, abordando temas como eleições, leis, políticos, oposições, oligarquias. Vislumbram-se nas colocações de João Nogueira aspectos da organização política nas primeiras décadas republicanas. Tal passagem não compõe a produção de Hirszman.

Poderíamos considerar se tais supressões acabaram por tornar o texto mais atemporal, permitindo que o espectador visse na trajetória de Paulo ecos mais nítidos do Brasil dos anos 70, sem que os elementos que remeteriam ao espaço-tempo do romance desviassem o foco. Uma sequência significativa, abordada anteriormente, envolvendo as discussões políticas empreendidas pelos personagens, tem lugar na casa da fazenda, quando estão presentes no jantar Paulo, Madalena, Nogueira, Ribeiro, Padre Silvestre, Padilha e D. Glória. Nos diálogos, expressões como "revolução" e "comunismo" trazem à percepção do espectador não apenas a conjuntura da primeira metade do século XX, mas principalmente aquela vivenciada nos anos do regime militar, quando o discurso oficial não hesitava em qualificar como subversivos os

[202] DIAS, Rosângela de Oliveira. Op. Cit., pp. 312-313.

esforços de oposição ao regime associados a quaisquer dessas noções. Podem ser também percebidas outras supressões realizadas pelo cineasta, por exemplo, com relação às passagens que demonstrariam qualquer traço de humanismo do protagonista, como no cuidado com Mãe Margarida, mulher que o criara a quem leva para viver na fazenda, e com as filhas de Mendonça, seu desafeto a quem mandara assassinar. Momentos que remeteriam a uma vida social também são suprimidos, talvez com a intenção de reforçar sua dureza e a ausência de sentimentos mais humanos, como detecta Rosângela Dias.

Poderíamos acrescentar que o processo de "endurecimento" de Paulo no filme contribuiria para reforçar as contradições que surgem com a introdução do elemento humanista em sua vida, a partir do casamento com Madalena, de modo que o choque entre as duas percepções de mundo se evidenciaria em cores mais fortes. Ao capitalista encarnado por Paulo Honório, contrapõe-se a perspectiva mais humanista de Madalena, mais preocupada com as questões sociais que emergem no cotidiano da fazenda. A personagem ganha contornos mais expressivos e desempenha um papel mais decisivo no filme, em função das estratégias da linguagem cinematográfica utilizadas pelo cineasta: os planos mais fechados, a ênfase na subjetividade do personagem principal a partir da chegada de Madalena à fazenda, e o crescimento da tensão que leva ao desfecho trágico da história, como narrado pelo protagonista.

Ao final do filme, o balanço de sua vida realizado por ele sintetiza este embate e seus resultados. Diante da morte da esposa, Paulo Honório percebe o homem em que se transformara:

> Faz dois anos que Madalena morreu. Dois anos difíceis. Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não tenho doença nenhuma. Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatana de bacalhau. Caminhões rodariam novamente conduzindo mercadorias para a estrada de ferro. A fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. Mas, para quê? Para quê? Então me dirão. Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas nos casebres úmidos e frios inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos... As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos como o Padilha, bichos do mato como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Coloquei-me acima da minha classe. Creio que me elevei bastante. Estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária que forneceram a essência da minha instrução não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava peroba. Pelo menos, naquele tempo, não sonhava ser um explorador feroz em que me transformei. Julgo que me desnorteei numa errada. Hoje não canto e nem rio. Penso em Madalena com insistência.

Com a morte da esposa, evidencia-se para o protagonista seu próprio imobilismo: às intenções de justiça social e transformação de Madalena, ele reagira com a estagnação. “se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige”.

Durante toda a narração *over* exposta acima, a câmera é quase documental: planos fixos com imagens de trabalhadores no eito, em seus casebres, esboçam retratos dos homens e mulheres semelhantes aos que Paulo Honório submetera em sua ânsia de enriquecimento. Para Eduardo Escorel, é nesta sequência que se expressa de forma harmoniosa a coexistência da ficção, expressa na narração *over* do protagonista, e do olhar documental do diretor, “primeiro, na reencenação do lancinante canto do trabalho, fonte de inspiração para a trilha sonora do filme, depois nos planos documentais em que os moradores da fazenda encaram a câmera”.[203] Mais do que isso, esta sequência final expressaria nitidamente a presença de outras instâncias narrativas e interpretativas no filme, que conferem novos significados ao que é narrado pela voz *over* do protagonista. Aparentemente um filme narrado “em primeira pessoa”, a assimetria verificada entre narração e imagens, presente em algumas cenas do filme, evidenciariam que Leon não deixou apenas nas mãos do protagonista — em sua narração orquestrada pela memória — a tarefa de conferir sentido aos acontecimentos da trama.[204] Nesta passagem do filme, enquanto a voz *over* do personagem assinala seus conflitos e a condição na qual se encontra, as imagens justapostas à sua fala trazem planos fixos de trabalhadores do campo que não integram cenas de uma fazenda nos anos 30, mas trazem a contemporaneidade para a narrativa: “apresentam os traços que, nos anos setenta, significavam a observação de um canto do mundo aqui agora”.[205] Isto implica dizer que, ao universo do filme, é justaposta uma realidade social e humana visível no Brasil dos anos 70.

Nessa última sequência, na união entre ficção e olhar documental, os dramas humanos não ficam, portanto, ausentes das relações econômicas. Dramas de Paulo Honório, confrontado pelos ideais da esposa a quem acaba perdendo pelo ciúme; de Madalena, que rejeita o simples papel de “assistente social” da fazenda e se recusa a ser objeto de

---

[203] ESCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In *Adivinhadores de Água. Pensando o cinema brasileiro*. São Paulo: Coseac Naify, 2005, p. 99.

[204] Para Maurício Cardoso, tal escolha do cineasta conferiu uma dimensão política ainda mais marcante ao filme: “ao ‘destronar’ o narrador-personagem do papel de mediador único entre ficção e memória, entre a história pessoal e o mundo ao seu redor, pode-se vislumbrar o caráter político da adaptação de Hirszman”, uma vez que evidencia a interferência de seu olhar sobre a produção de significados acerca de Paulo e da eficácia de sua visão de mundo. Cf. CARDOSO, Maurício. Op. Cit., p. 117.

[205] XAVIER, Ismail. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. Op. Cit., p.137.

propriedade do marido; e de trabalhadores captados pelo olhar do diretor, que assumem o primeiro plano na narrativa ao longo da sequência final.

Tais conflitos eram levados às telas por Hirszman na conjuntura dos anos 70 no Brasil, de "milagre econômico", quando uma euforia desenvolvimentista tomava conta do país e slogans otimistas destacavam mensagens ufanistas: *Pra frente Brasil*; *Ninguém mais segura este país*; *Brasil, terra de oportunidade*; *Brasil, potência emergente*. Por outro lado, para aqueles que insistiam na oposição ao regime estabelecido, *Brasil, ame-o ou deixe-o*. Tal quadro ganhava ainda mais força e repercussão a partir da conquista do tricampeonato mundial de futebol no México, em 1970, na primeira transmissão ao vivo de um campeonato de futebol no país. [206] Tudo parecia orientar o Brasil na busca de um futuro de desenvolvimento — ao menos, isto era o que pregava a propaganda oficial, porque, por trás dela, vislumbrava-se uma realidade social e humana similar àquela exibida nos planos fixos da sequência final.

Confrontado com os posicionamentos de Madalena, Paulo Honório, para Hirszman,

> tenta compreender, mas não consegue compreender aquela derrocada a partir da reificação econômica. Tudo era econômico então, o 'milagre econômico' podia até parecer um milagre, e o filme é um pouco da raiva que sentíamos diante do 'milagre'. Da vontade de dizer que o milagre não é bem assim, são pessoas que estão ali, não se trata só de um esquema econômico, não, tem gente. Mesmo que seja um proprietário, pessoa que por vingança vai matar, roubar, para se tornar proprietário.[207]

Em um contexto, portanto, em que arte e política são permeadas por múltiplas tensões e expressões artísticas diferenciadas esboçam disputas políticas e sociais, a proposta de um cinema político se mantém em *S. Bernardo*, um cinema cujas raízes remontariam ao romantismo revolucionário dos anos 60, na acepção de Ridenti, mas agora confrontado com uma nova conjuntura. A proposta de um cinema que explicitasse e refletisse sobre a sociedade brasileira contemporânea à produção, a estética simples, distante dos padrões clássicos do cinema e o retorno à obra de Graciliano Ramos remontam, especialmente, aos pressupostos iniciais do Cinema Novo, e expressam escolhas tomadas frente a uma conjuntura difícil.

Na visão de Leon, prevalecia, naquele momento, um cinema pouco preocupado com "a discussão da realidade concreta do Brasil", apresentando "um caráter industrial muito pronunciado, usando modelos da chanchada e da parapornografia". Em sua concepção, o

[206] REIS, Daniel Aarão. Op. cit., p. 56-57, grifos no original.
[207] AVELLAR, José Carlos. Op. Cit, p. 300.

cinema constituiria uma forma de expressão que "trata de fatos culturais que fazem com que pessoas pensem sobre sua época", assim como "aprofunda os sentimentos e descobertas humanas".[208] Nesse sentido, a riqueza expressa pela obra de Graciliano, embora esta fosse ambientada no Nordeste das primeiras décadas do século XX, suplantaria "a delimitação temporal" e atingiria "nossos dias, ao deslindar o processo de um homem que caminha para a consolidação capitalista e simultaneamente tenta se conhecer, expor-se no ato da criação literária, escrevendo".[209] Não se pode deixar de reforçar que revisitar o passado através do cinema não se desvincula das demandas do tempo presente; ao contrário, são as questões do presente que orientam a leitura que se empreende do passado:

> O filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção.[210]

A atenção dispensada pelo cineasta à personagem feminina e o espaço concedido às relações entre esta e Paulo Honório — que alcançam a centralidade da trama, em detrimento dos personagens secundários de quem temos informações reduzidas se comparadas às do texto de Graciliano — sugerem ainda uma ampliação na perspectiva de crítica política empreendida no filme. Na concepção de um cinema de questionamento à realidade social brasileira preconizado pelo Cinema Novo, Leon fortalece a personagem feminina que expressa a oposição ao enriquecimento a todo custo de Paulo, somando a tal abordagem as relações que se estabelecem entre ambos como marido e esposa.

Autoria, busca pela realidade social brasileira, cinema político: delineia-se, nas palavras no cineasta, a perspectiva de uma arte que traz como pressuposto essencial o "papel de clarificação das relações sociais", "de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas", o papel, em suma, "de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social".[211] Nesse sentido,

> (...) quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao

[208] UMA homenagem a Graciliano pelos oitenta anos de seu nascimento. *O Globo*, 01 dez 1972.
[209] SÃO BERNARDO: a realidade de hoje nos anos 20. *A Tribuna*, 03 fev 1973.
[210] NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da História e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé (orgs) *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p.65.
[211] FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1976, p. 19.

> homem total, capacita o "Eu" a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. [212]

Trata-se de uma arte capaz de despertar o homem de sua passividade, de evidenciar a realidade social e anunciar a possibilidade de transformação. Nas múltiplas questões que levanta e nas variadas interpretações que suscitou, dentro das relações que estabeleceu com a imprensa e o Estado, por exemplo, *S. Bernardo* reuniu a dimensão da subjetividade à perspectiva da crítica política, lançando à trajetória de um proprietário de terras no Nordeste brasileiro dos anos 30 os questionamentos que afligiam setores da sociedade brasileira do regime militar.

1.4 A CONTINUIDADE DO CINEMA POLÍTICO

Com a falência da Saga Filmes, Hirszman se voltou para a direção de comerciais, além de dirigir também dois curta-metragens: *Ecologia* e *Megalópolis*. Nesse período, nascem também os *Cantos de trabalho*, série de três filmes: *Cantos de trabalho no campo: mutirão*, feito perto de Viçosa, nas Alagoas, a partir de um grupo que mantém cantos de trabalho presentes em *São Bernardo*, *Cantos de trabalho no campo: cacau*, filmado na zona do cacau baiana, e *Cantos de trabalho: cana-de-açúcar*, filmado em Feira de Santana. Os cantos seriam "o partido-alto no campo, uma roda de samba no trabalho. É uma coisa importante do ponto de vista da cultura popular"[213].

No final da década de 70, toma forma do projeto de filmar *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri. Segundo Hirszman, é a partir deste ano que, com a peça liberada pela censura, abre-se a possibilidade de pensar no filme e encaminhar o projeto. A fim de concretizá-lo, Hirszman muda-se para São Paulo, aonde chega em 1979 e esbarra "[...] numa greve fantástica, a primeira greve fora da fábrica. [...] Cem mil pessoas, o Lula, aquela coisa toda". A experiência culmina na realização de um documentário, intitulado *ABC da greve*, que somente seria finalizado em 1990, após a morte do cineasta. *ABC da greve* teria funcionado como escola para *Eles não usam black-tie*:

> Estar perto dos problemas, entrar nas casas, entende? Entrevistar os trabalhadores dentro das favelas em que moram, na periferia de Santo André, de São Bernardo. Ver o movimento da Igreja, filmar as missas cantadas com músicas do Chico

[212] Ibid., p. 19.
[213] Entrevista a Alex Viany. In AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., p. 302.

> Buarque e do Milton Nascimento, sabe? Ter toda uma outra visão daquele mundo e da distância entre a liderança sindical e a realidade dos participantes[214].

Na adaptação da peça de Guarnieri, permanecia a intenção de "discutir sobre a realidade brasileira, a situação de São Paulo; sobre os personagens, a dramaturgia, o realismo crítico, o problema descritivo e narrativo, a necessidade de um cinema nacional e popular"[215]. Em foco, mais uma vez, destaca Helena Salem, estão personagens femininas de destaque. Se na peça, Romana, a mãe, era a personagem mais elaborada, no filme tal estatuto cabe a Maria, companheira de Tião, o filho, a qual adquire uma dimensão distinta em relação ao texto original. Segundo Leon, fora sua intenção "mudar esse lance da mulher. Quis mostrar uma coisa. Uma coisa forte. Não voltada para a morte, mas para a vida. Um lado da mulher que fosse vida, não que fosse morte. Isso era uma coisa que estava dentro de mim. [...]"[216].

No momento da entrevista concedida a Alex Viany, Hirszman realizava a montagem de *Imagens do inconsciente*, longa-metragem centrado nas experiências de três internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II, que frequentaram o Museu de Imagens do Inconsciente, um serviço de terapia ocupacional e reabilitação desenvolvido pela doutora Nise da Silveira. Com base em suas experiências enquanto esteve presa no governo Vargas, ao lado de Graciliano Ramos e outros, ela desenvolvera um método fundamentado na valorização da criatividade, através de atividades como pintura, desenho, modelagem, que permitam a expressão do mundo interior. Hirszman, através do filme, centrado em três dessas histórias, procurava "[...] apenas criar um instrumento cinematográfico para que isso se torne claro":

> Esses filmes são narrados através dos próprios quadros que eles pintaram expressando seus mundos interiores. É um processo seletivo, evidente, guiado pelo argumento da doutora Nise. Esses quadros aparecem e vão revelando os processos de idas e vindas, vão refletindo o processo de cada um desses artistas, mostrando quando se despotencializa, quando se bota para fora, na pintura, os fantasmas que estavam dentro[217].

Na ocasião do lançamento do filme, Leon foi questionado sobre sua mudança de rumos, pois sempre fizera filmes políticos e então decidira "filmar três esquizofrênicos". Sua resposta resume, em grande parte, a concepção de cinema que norteara seu fazer cinematográfico: "E quando o cinema não é político? Desde o meu primeiro filme, procurei

---

[214] Ibid., p. 308.
[215] Entrevista a Gerardo Chijona, La respuesta es si. Cine Cubano, La Habana, nº 102, 1982, p. 157, apud SALEM, Helena. Op. Cit., p. 256.
[216] Entrevista a Fernando Spencer, *Diário de Pernambuco*, 5 nov 1981, apud SALEM, Helena. Op. Cit., p. 263.
[217] Entrevista a Alex Viany. In AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., p. 309.

articular política, sociedade e arte. Não acredito que estejam separadas. [...] Política é minha vida, sempre foi, mas nunca no sentido menor, restritivo. [...]"[218].

Possuir uma atitude crítica frente ao cinema e à realidade brasileira, produzir um cinema que fizesse as pessoas questionarem o mundo em que vivem: ambos são princípios que nortearam a produção de Leon Hirszman ao longo de toda a sua trajetória. A perspectiva que norteara sua obra tomava o político como eixo central, porém não o político em sentido estrito, institucional, mas dentro de uma percepção que o identifica nas ações mais cotidianas — no esforço de dar voz aos analfabetos rejeitados pelo discurso oficial, nas atitudes dos habitantes do morro em *Pedreira de São Diogo* em sua luta para manter suas casas, mas também nas relações microscópicas vivenciadas no subúrbio carioca de *A Falecida*, ou nas relações entre Paulo Honório e Madalena, marido e mulher, portadores de olhares distintos sobre a realidade social. O olhar de Hirszman passou por deslocamentos ao longo de sua trajetória, a qual se entrelaça com a história do cinema brasileiro no período em questão, bem como com a história brasileira, no entanto não perde de vista a compreensão de que, por trás de tramas, diálogos e personagens, existe o comprometimento do artista em construir uma leitura questionadora da realidade na qual se insere, uma leitura que atente para as múltiplas dimensões da experiência humana e social, femininas ou masculinas.

[218] Entrevista a Zuenir Ventura, *Jornal do Brasil*, 11 junho 1987, apud SALEM, Helena. Op. Cit., p. 289.

2 UMA *LIÇÃO DE AMOR*: VALORES FAMILIARES E HIPOCRISIA NO ESPAÇO PRIVADO

> Minha geração teve a ilusão, no início da década de 60, de que poderia escapar da mediocridade, "marca cruel do subdesenvolvimento", segundo a definição de Paulo Emílio Salles Gomes.[219]
>
> Nessa época, o desejo de fazer cinema não diferenciava prática e reflexão. [220]
>
> (Eduardo Escorel)

Ao comentar *S. Bernardo*, em 1972, Jean-Claude Bernardet enumerava questões pertinentes para a análise de toda uma produção cinematográfica que, como o filme de Hirszman, atualizaria a proposta de um cinema de análise e crítica social. Em se tratando da adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, Bernardet indagava sobre a possibilidade de que os temas retratados, apropriados de um romance escrito décadas antes, fossem capazes de expressar "contradições em vigor" na sociedade naquele momento, mantendo viva a perspectiva de se "promover uma análise e uma reflexão crítica sobre a sociedade brasileira".[221] Tratava-se, no contexto de elaboração do filme, de tecer estratégias que permitissem manter a postura engajada do artista, frente às novas questões postas pela conjuntura, marcada pela intensificação da repressão política, pelo crescimento da indústria cultural e pela atuação do Estado na esfera da cultura. Tendo ainda tais questões em mente, o foco neste capítulo se volta para a produção de Eduardo Escorel, *Lição de amor*, em busca mais uma vez de compreender a figura feminina central na trama, e a percepção de política que traz consigo, na conjuntura que marca a sociedade e o cinema brasileiro da metade da década de 1970.[222]

Nessa adaptação do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, dirigida por Escorel em 1975, uma governanta alemã é contratada pelo patriarca de uma rica e tradicional família da burguesia paulista dos anos 20 para dar aulas de alemão e piano para os filhos, incluindo um rapaz, Carlos, a quem ela também deverá iniciar sexualmente. Cabe indagar aqui em que medida a opção de Eduardo Escorel por direcionar seu olhar para

---

[219] ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água — pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 16.
[220] Ibid., p. 9.
[221] BERNARDET, Jean-Claude. São Bernardo é uma voz inesperada no cinema brasileiro de hoje. *Opinião*, 18 a 25 dez 1972.
[222] *Lição de amor*. Direção: Eduardo Escorel / Roteiro: Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho / Produção: Luiz Carlos Barreto / Fotografia: Murilo Salles / Elenco: Lilian Lemmertz, Rogério Fróes, Irene Ravache, Marcos Taquechel, Mariana Veloso / 81 minutos, 1975.

aspectos subjetivos, presentes nas relações familiares que se desenrolam na casa da família Sousa Costa, acaba por produzir uma percepção diferenciada em torno da concepção de política e de um cinema voltado para a perspectiva de análise e crítica social, dentro do contexto no qual foi concebido. Iniciamos esta análise com a inserção do cineasta no quadro do cinema brasileiro de seu tempo, do qual é sujeito e intérprete, para em seguida nos determos no filme e, em particular, na personagem Fraülein Elza. [223]

2.1 O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 70: DIVERSIDADE DE CAMINHOS E PROPOSTAS

Em depoimento reproduzido pelo jornal *Folha de São Paulo,* Escorel discorre sobre as concepções que nortearam a elaboração do roteiro e a produção do filme. O cineasta afirma ter optado por "uma narrativa mais linear, concentrada na evolução das relações entre os personagens".[224] No momento de sua elaboração, o romance teria dado ao escritor, segundo Escorel, um espaço para escrever sobre seus contemporâneos e satirizar a burguesia do seu tempo. No entanto, ainda que se tratasse de um filme de época, com sua ação desenvolvida nos anos 20, a preocupação da versão cinematográfica que produzira não seria essa. Com a opção por concentrar as ações da trama na casa e em seus jardins e, além disso, reduzir os personagens a apenas os membros da família, seus empregados e a governanta, procurou-se "dar valor mais permanente à situação em foco. Através de uma certa abstração buscando tratar de um tema que se referisse a práticas e valores do nosso tempo". Dentre os vários aspectos do romance que poderiam ser levados às telas, sua atenção teria se voltado para o processo pedagógico profundamente repressivo e a violência dos mecanismos utilizados pelo pai em nome da proteção do filho.

Formado como cineasta ao longo da efervescência política e cultural que marcara o auge do Cinema Novo, Escorel experimentava, em meados dos anos 1970 — momento de confecção deste filme que fora seu primeiro longa-metragem — um contexto pouco favorável a um cinema direcionado à análise e crítica social, ou mesmo uma postura engajada por parte do artista. Iniciados, efetivamente, com o Ato Institucional nº5, em 1968, e encerrados em 1979, com a decretação da anistia e o processo de abertura política, os anos 1970 se

[223] Trata-se de uma concepção semelhante a de Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira em relação à obra literária, ao afirmarem a necessidade de historicizá-la, inserindo-a no movimento da sociedade de seu tempo e compreendendo seu autor como sujeito e testemunho de sua época. Cf. CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998 (Introdução).

[224] MÁRIO de Andrade e a moral dos anos 20. *Folha de São Paulo*, 10 maio 1976.

caracterizariam, assim, como um período fortemente marcado pela militarização do Estado, com múltiplas consequências para a vida econômica, política, social e cultural do país.

Os anos compreendidos entre 1969 e 1974, sob o Governo Médici, compõem, nesse sentido, o período lacerante da ditadura militar, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura prévia à imprensa e às produções culturais, as demissões no meio universitário e a exacerbação da violência da repressão aos grupos oposicionistas. São, por outro lado, os anos de melhoria de vida para as classes médias, com o surto de expansão da economia que ampliou as oportunidades de trabalho, possibilitou a ascensão de setores médios, lançou as bases de uma moderna sociedade de consumo e concentrou renda de modo que aumentou a distância entre o topo e a base da pirâmide social.[225]

Durante o chamado "milagre brasileiro", o país conheceu altas taxas médias de crescimento do PIB (9,3%) e da indústria de transformação (12,5%), bem como forte elevação da taxa de investimento e do emprego, além das profundas alterações estruturais.[226] O intenso crescimento da indústria, capitaneado pelos setores automobilístico e de eletrônicos, proporcionava mudanças qualitativas, dentre as quais podemos citar a indústria petroquímica, as telecomunicações, as rodovias, o complexo hidrelétrico, novas culturas no campo e a proporção crescente de manufaturados na pauta de exportações. [227]

Expressando a continuidade da política de concentração de renda, os efeitos sociais constituem o outro lado desse intenso processo de crescimento econômico. A chamada "teoria do bolo" — segundo a qual era necessário primeiro fazer o bolo crescer para depois dividi-lo —, acompanhada de arrocho salarial e sindical, além da continuidade do fechamento político, contribuem para acelerar a reação política, com o aprofundamento da guerrilha urbana e rural.[228]

Nesse período, a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do chamado "milagre brasileiro", a qual tem no clima de ufanismo um de seus aspectos fundamentais, "com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas", ao

---

[225] ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da Vida Privada no Brasil vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002, pp. 332-333.

[226] CANO, Wilson. Milagre brasileiro: antecedentes e principais conseqüências econômicas. In *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. Trabalhos apresentados no Seminário 40 anos do Golpe de 1964, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 26 de março de 2004, no IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e na FGV, p.226.

[227] REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.55.

[228] SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política. In DELGADO, Lucília de Almeida & FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil republicano* – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 259.

mesmo tempo em que as classes médias "aproveitando-se das sobras econômicas do 'milagre'", vão, maravilhadas, "comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio".[229] Durante o governo Médici, momento de maior expressão da euforia desenvolvimentista que tomava conta do país, o esforço de legitimação por parte do governo desloca-se para o plano econômico, de onde provêm os índices que confirmariam a perspectiva de que se caminhava para a construção do "Brasil potência", elemento central na propaganda oficial.

Por trás do cenário otimista desenhado pelo governo, surgiram denúncias, cada vez mais numerosas e consistentes, do emprego da tortura como política de Estado, além de se tornar mais nítida a visão de que os êxitos econômicos propalados pela propaganda estatal não disfarçavam as desigualdades sociais, deixando, ao contrário, uma herança marcada pela intensificação da concentração de renda, das dívidas externa e interna pública, assim como da inflação.[230] A utilização habilidosa dos meios de comunicação, propagando a imagem do Brasil prestes a se tornar uma grande potência, inclusive vencendo o campeonato mundial de futebol, desempenha um papel importante no sucesso do governo. Aliado a isso, o violento arrocho salarial e a desarticulação dos sindicatos aparecem como mecanismos úteis na promoção do "milagre". [231]

Embora o "milagre econômico" gerasse inúmeras formas de desigualdade, sociais e regionais, alguns setores poderiam ser considerados como beneficiados pelo crescimento econômico. Parcelas das classes médias, por exemplo, contando com crédito farto e fácil, conseguiram adquirir a casa própria e o primeiro automóvel. Funcionários públicos, em especial de empresas estatais, assim como empregados em grandes empresas de capital internacional, puderam contar também com uma série de benesses, as quais não foram, contudo, estendidas a toda a sociedade. Uma enorme gama de produtos passava, então, a ser oferecida aos consumidores, impondo novos padrões de vida. [232] Tal consumismo das classes médias fornece um terreno fértil, por exemplo, para o crescimento de uma forte indústria cultural, por ser um ótimo público para enciclopédias e publicações similares, lançadas semanalmente no mercado. Nesse contexto, "a televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um 'país que vai pra frente'".[233]

---

[229] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.101.
[230] REIS, Daniel Aarão. Op. Cit., p. 57; CANO, Wilson. Op. Cit., p.226.
[231] SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Op. Cit., pp. 260-261.
[232] REIS, Daniel Aarão. Op. Cit., p. 59.
[233] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., p.101.

A produção cultural, inclusive o próprio cinema, passa a ser objeto de intervenção mais significativa por parte do Estado neste período, em um esforço que remonta ao final da década anterior. Em 1966, o antigo INCE — Instituto do Cinema Educativo — perde uma letra e adquire amplitude. O agora INC teria como funções básicas promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, além de elaborar e executar a política governamental referente ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e em outros países.[234]

As ações do Estado brasileiro na atividade cinematográfica ganham maior vulto em 1969 com a fundação da Embrafilme, de início direcionada a um hipotético comércio internacional para os filmes nacionais.[235] Neste momento, os recursos do INC são transferidos para o órgão recém-criado, que, paulatinamente, assume as atribuições do antigo instituto, extinto em 1975. Apesar de sua curta existência, o instituto teve um importante significado, ao representar a passagem para as mãos do poder Executivo da tarefa de organizar e gerenciar as atividades cinematográficas no país.[236] Ambas as instituições preencheram seus quadros com profissionais de cinema egressos das produtoras paulistas pós-Vera Cruz e de outras esferas politicamente conservadoras do cinema brasileiro. Nesse momento, o Cinema Novo se defendia e tecia críticas com seus filmes e nos jornais.

Os anos 70 assistirão a uma mudança de rumos nos remanescentes do grupo cinemanovista. Suas propostas da década anterior, pautadas na cumplicidade do Estado e da burguesia progressista nacional, são atendidas por Geisel e por Jarbas Passarinho, em sua gestão no Ministério da Cultura. Aliado ao prestígio que possuíam nos cadernos de cultura e na crítica, o poder que tais cineastas adquirem na Embrafilme nestes anos faz com que passem a falar em nome de toda a classe cinematográfica. Elementos egressos do campo da publicidade e do meio financeiro, artistas e intelectuais oriundos das esquerdas se tornam, assim, peças fundamentais para o funcionamento do Plano Nacional de Cultura, o qual, por meio da criação de diversas instituições, converteria o Estado em "virtual protagonista da cultura e do cinema nacional nas próximas décadas".[237]

A Embrafilme se torna, desse modo, não apenas a mais poderosa produtora e distribuidora do país, mas também uma instituição que se direciona para o cinema brasileiro

---

[234] LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p.111.
[235] MOURA, Roberto. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme. *Contracampo*. Revista do Programa de Pós-graduação. Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói, v. 8, 1º semestre de 2003, p. 73.
[236] LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., p.111.
[237] MOURA, Roberto. Op. Cit., p. 75.

de forma complexa, dispondo de parte significativa de sua dotação com a preservação de filmes, além do desenvolvimento de pesquisas, através da publicação de trabalhos importantes em parceria com editoras e universidades, além da edição da revista de maior peso no período, a *FilmCultura*, e da promoção de eventos e festivais.

Com a extinção do INC, pela Lei 6.281 de 09 de dezembro de 1975, todo o seu acervo é transferido para a Embrafilme, a qual tem também suas atribuições ampliadas.[238] Este momento assinala uma nova fase no órgão, quando este passa a desenvolver estratégias para implantar relações diferenciadas entre espectador e filme nacional. Apesar do predomínio do filme estrangeiro nas salas de exibição brasileiras, ao menos cinco filmes patrocinados pela Embrafilme foram bem-sucedidos em alcançar a marca superior a três milhões de espectadores — *Dona Flor e seus dois maridos*, *A dama do lotação*, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Xica da Silva*. Acrescente-se a isso o fato de que os filmes brasileiros passaram a ser exibidos durante todo o ano, sendo lançados primeiro nas grandes capitais e centros urbanos do país, para depois serem exibidos em cidades de médio e pequeno porte. Tratava-se de um período crucial para o cinema brasileiro, pois, a partir de 1974, o cinema nacional ganhava novo impulso, com o retorno dos espectadores às salas de exibição e o apoio do Estado por meio da Embrafilme. [239] Tal período corresponderia à gestão do cineasta Roberto Farias, durante a qual foram definidas as normas para as produções desenvolvidas pela empresa, que envolviam, por exemplo, a concessão de, no máximo, 30% do valor do orçamento, o que não poderia ser superior ao valor total de 2.200 salários mínimos vigentes. Outras formas de apoio financeiro incluíam a concessão de avanços de bilheteria sobre filmes brasileiros em distribuição.

Em 1976, é criado o Conselho Nacional de Cinema — Concine — órgão de caráter normativo, com o objetivo de assessorar o Ministério de Educação e Cultura na formulação da política de desenvolvimento do cinema brasileiro, além de ser responsável pela fiscalização das atividades cinematográficas em todo o território nacional. Através das resoluções desse órgão, foram normalizados a exibição de filmes nacionais de curta e longa-metragem, o comércio de vídeos-cassete, os ingressos e borderôs padronizados, os registros de empresas do ramo, a copiagem obrigatória de filmes estrangeiros, a questão da proteção e das multas, o imposto de renda de filmes estrangeiros, a renda líquida de bilheterias, a arrecadação de direitos autorais e exibição dos jornais cinematográficos e de filmes de curta-metragem. Até

[238] MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói, Rio de Janeiro: EDUFF/Editora UFG, 1994, p. 198.
[239] LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., p.112-113.

1985, a obrigatoriedade de exibição do filme nacional estava fixada em torno de 70 dias por ano, segundo uma correlação entre o número de dias de funcionamento da sala por semana e o número de dias de exibição de filmes nacionais no semestre, na proporção de 1 para 5. No exemplo citado por Moreno, se a sala funcionasse durante toda a semana, deveria exibir filmes brasileiros por, no mínimo, 35 dias seguidos ou alternados no semestre. [240]

Ao longo de todo esse processo de modernização conservadora, a atuação dos artistas encontra-se marcada por certa ambiguidade. Dois fatores marcariam esta atuação: de um lado, a presença castradora da censura e a repressão a quem ousasse protestar — incluindo neste sentido o exílio, a prisão ou mesmo a morte —; de outro, percebe-se o desenvolvimento da já mencionada indústria cultural, diante da ação do Estado como financiador de produções artísticas e criador de empreendimentos culturais nacionais. Este processo concedeu empregos e bons contratos a artistas, dentre os quais muitos que compartilhavam os ideais das esquerdas. São notáveis, nesta perspectiva, os trabalhos desenvolvidos por cineastas de esquerda, como João Batista de Andrade, Renato Tapajós e Eduardo Coutinho no programa Globo Repórter, da Rede Globo, e por Dias Gomes, como autor de telenovelas e minisséries.[241] As palavras de Ridenti conferem uma dimensão mais nítida da diversidade de ações empreendidas por tais artistas e intelectuais:

> Na década de 70, enquanto a maioria dos artistas enquadrava-se profissionalmente à indústria cultural – mais ou menos criticamente -, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Eles procuravam vincular-se aos *novos movimentos sociais*, que aos poucos iam-se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda da Igreja Católica.[242]

Ridenti lembra, no trecho acima citado, os diversos movimentos sociais que ganham vulto a partir de meados dos anos 70 no Brasil, e que constituem palco, também, de atuação de muitos artistas e intelectuais de esquerda no quadro de uma resistência mais ampla ao regime militar. Já neste período, percebiam-se os primeiros sinais de esgotamento do modelo econômico do "milagre brasileiro", assim como o processo de abertura política "lenta, gradual e segura" anunciado durante o governo de Ernesto Geisel. Assiste-se a uma retomada das atividades de oposição, organizadas de forma lenta pelas bases dos movimentos sociais, ao

---

[240] MORENO, Antonio. Op. Cit., p. 201.
[241] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Editora Record, 2000, p. 323.
[242] Ibid., p. 334.

lado de um crescimento do MDB — Movimento Democrático Brasileiro, ainda o único partido de oposição consentido pelo governo. Muitos artistas se engajam neste processo, seja retratando-o em suas obras, seja participando dele ativamente, ao mobilizar-se, por exemplo, em favor das candidaturas do MDB, da campanha pela anistia aos presos políticos, ou ainda do ciclo grevista ilegal que irrompe em São Bernardo do Campo, em 1978, espalhando-se posteriormente pelo país e escapando do controle dos patrões e dos militares.[243]

Situada em uma conjuntura posterior à derrocada da luta armada empreendida pelos grupos de esquerda, a configuração de uma luta democrática em oposição à ditadura tem em amplos setores da sociedade brasileira seus protagonistas, com grande peso da atuação das forças políticas de esquerda. Maria Paula Araújo destaca que, apesar das diferenças políticas no interior desse grande bloco, tal articulação em torno das lutas pelas liberdades democráticas permitiu que as esquerdas, em muitos casos, liderassem o movimento da sociedade civil contra a ditadura, em especial a partir da metade da década de 1970. Neste contexto, tem-se, portanto, um processo de luta política caracterizada por dois pólos: "de um lado, o projeto de abertura do governo; de outro, a atuação de um movimento político de oposição", o qual "procurava alargar e implodir os limites do projeto de 'abertura' do governo". [244]

Diante da nova conjuntura que se configurava desde o início dos anos 70, artistas e intelectuais se viram compelidos, em muitos casos, a redefinir suas formas de atuação. Crescimento da indústria cultural, inclusive com a mediação do governo, cerceamento das liberdades criativas, com o recrudescimento da perseguição aos opositores do regime, e, a partir da metade da década, a anunciada abertura política "lenta, gradual e segura", porém permeada por múltiplos revezes, constituem, em linhas bastante gerais, alguns dos elementos

[243] RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., p.334.

[244] De acordo com Maria Paula Araújo, um novo cenário político se desenhava neste momento, com significativa presença da oposição ao regime instituído. Atores como o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), a Igreja Católica e o movimento estudantil mantinham-se ao lado de entidades representativas de profissionais liberais como a Ordem dos Advogados do Brasil / OAB, a Associação Brasileira de Imprensa / ABI, o Sindicato de Professores, o Instituto dos Arquitetos Brasileiros / IAB, além de movimentos de bairros e associações de moradores, não apenas nos bairros de classe média, mas também nas favelas e nos bairros populares. Não se pode esquecer, reforça a autora, do movimento de mulheres, do movimento negro, da luta pela questão indígena e do movimento gay, os quais, entre causas específicas e gerais, engrossam a oposição à ditadura militar. A todo este elenco, se soma ainda a chamada imprensa alternativa, a qual inclui jornais em formato tablóide ou mini-tablóide, marcadamente de oposição. Estes se mostravam fundamentais ao questionar o regime, denunciar a violência e a arbitrariedade que assinalavam suas ações e expressar uma opinião e posição de esquerda em um momento em que quase todos os canais de organização e manifestação política de oposição estavam suprimidos. Neste cenário, "começava a se delinear uma cena política legal, pública, que procurava romper os limites da clandestinidade e tornar visível o movimento de oposição à ditadura". Cf. ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. "A luta democrática contra o regime militar na década de 1970". In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs.) *O Golpe e a Ditadura Militar 40 anos depois (1964-2004).* Bauru, SP: EDUSC, 2004, pp.161-162, 167.

componentes deste quadro. O caso do cinema mostra-se específico: seu "grande sonho de opor-se ao sistema penetrando em seus canais é transtornado, transformando-se em abastecimento 'maduro' e 'qualificado' do próprio sistema", segundo Heloísa Buarque de Hollanda:

> Na década anterior, o cinema fora talvez a manifestação mais crítica e questionadora do papel de artista dentro das relações de produção. Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado. Alguns dos principais representantes do Cinema Novo lançam-se à produção cinematográfica em grande escala e, além da qualificação técnica, justificam-se politicamente pela divulgação de conteúdos supostamente populares. O nacional e o popular e a problemática de conquista do mercado, que anteriormente diziam ao menos respeito a questões vivas e contraditórias que a cultura e a política debatiam, tornam-se conceitos estereotipados e ineficazes que respondem à política oficial para a cultura.[245]

Na percepção da autora, o cinema teria aderido com intensidade à política oficial de cultura e aos ditames do mercado. A autora destaca que, por outro lado, as restrições colocadas pela censura e a exclusão do discurso político direto provocam um deslocamento da contestação política para a produção cultural, a qual se converte em espaço privilegiado da "resistência".

De fato, podem ser percebidos, por sua fala, os dois grandes pólos que dominam no debate no cinema brasileiro naquele momento. Segundo Ismail Xavier, este ingressa no período da abertura política, no intervalo entre 1974 e 1979, alimentado por debates que envolvem a oscilação entre

> uma estética atenta ao que é aceitável no mercado — é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação 'mercado é cultura', de Gustavo Dahl — e uma estética que, com todos os riscos, entendia que a via do modernismo implicava a continuidade da experimentação.[246]

Neste momento, ao longo dos anos 70, a divergência entre os grupos se expressaria na pertinência ou não ao esquema Embrafilme. Contudo, Xavier destaca que o quadro do cinema brasileiro naquele contexto não poderia ser simplesmente reduzido a tal dicotomia, diante de outras tendências e outros autores que se fizeram presentes então. Alguns elementos característicos do chamado "cinema moderno", que marcara a década anterior, se atualizariam

---

[245] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., p.102.
[246] XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp.35-36.

e surgiriam renovados em filmes de cineastas como Ana Carolina (*Mar de Rosas*, 1976), Carlos Alberto Prates Correia (*Perdida*, 1976, e *Cabaré Mineiro*, 1980), Jorge Bodanski / Orlando Senna (*Iracema*, 1974) e Arthur Omar (*Triste Trópico*, 1974).[247]

Nestes cineastas e filmes, revigoravam-se, nos anos 70, "a pesquisa de linguagem e a busca de um estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país".[248] Nas palavras do autor, ficaria nítida a diversidade de propostas e caminhos experimentados pelo cinema brasileiro neste contexto:

> Há cineastas que assumem: "filmarei a meu modo, definirei minha poética", e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. Cito Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andréa Tonacci, Luís Rosemberg, Arthur Omar. Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Cito Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira, Hector Babenco. Há cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Cony Campos, realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legalidade maior e o risco da invenção.[249]

O desejo de manter a expressão pessoal, o estilo próprio que, ao longo da década anterior, fornecia o instrumento necessário a uma indagação urgente acerca da realidade brasileira, era então confrontado pela necessidade de comunicação com o público diante do crescimento do mercado cinematográfico e, numa perspectiva mais ampla, da indústria cultural. É nesse quadro que Eduardo Escorel se insere em sua primeira experiência como diretor de um longa-metragem, em 1975 com *Lição de amor*.

Seu ingresso na atividade cinematográfica tem lugar ainda durante os anos 60, auge do movimento cinemanovista, quando a interação entre arte e política ganhava corações e mentes em busca de transformações profundas na sociedade brasileira. Escorel, em sua trajetória, teve participação em filmes essenciais dentro da nova cinematografia que se desenvolve no Brasil a partir desse período. É ele quem avalia:

> Tive, ao meu ver, a oportunidade, talvez única, de participar de um dos momentos de maior criatividade, polêmica e pesquisa do cinema nacional. Nele, eu destacaria

[247] Ibid.
[248] Ibid.
[249] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp.54-55.

> "Terra em Transe", de Glauber Rocha e "Os Inconfidentes", de Joaquim Pedro, como os filmes de maior significância.[250]

É nesta década que Escorel assiste a grandes mostras retrospectivas organizadas pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), envolvendo filmes russos, franceses, italianos, entre outros.[251] Fora fundamental a participação, ao lado de importantes nomes do cinema brasileiro como Gustavo Dahl, Dib Lufti, Arnaldo Jabor e Domingos de Oliveira, em um curso de cinema patrocinado pelo Itamaraty e pela UNESCO, sob a orientação do documentarista sueco Arne Sucksdorff. O curso, de caráter prático, no qual aprendera a manusear e a operar os equipamentos cinematográficos, teve como grande vantagem o fato de que o documentarista teria trazido uma grande quantidade de equipamentos pessoais, como câmeras, gravadores e a primeira mesa de montagem. [252]

Sua estreia como montador ocorre em 1965, no filme *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade. Este se torna, para Escorel, um importante exemplo de como montar e dirigir filmes, sendo objeto de admiração pelo rigor com que decupava seus filmes em planos detalhados. A parceria com Joaquim Pedro de Andrade prossegue em filmes como *Macunaíma*, *Os inconfidentes*, neste também como co-roteirista, e *Guerra conjugal*.[253] Em 1977, ao ser questionado se o trabalho com Joaquim Pedro, por ser seu primeiro como montador, fora mais intuitivo, Escorel afirma, reforçando a importância da parceria com o cineasta em sua formação:

> Foi. Ou talvez fosse. A montagem tem um lado operacional, mecânico, que depende de uma aprendizagem concreta, de uma transmissão por parte de uma pessoa que tenha conhecimento do mecanismo de operação. Agora tem o lado criativo da montagem, que depende de uma certa experiência. No caso eu me beneficiei pelo fato de estar trabalhando junto com o Joaquim Pedro que já tinha certa experiência, com cursos de cinema no exterior, estágios nos EUA e Inglaterra. Fui nas águas dele.[254]

Fundamental em sua formação como cineasta, o contato com Joaquim Pedro de Andrade permitira um intenso aprendizado, a partir de toda a experiência acumulada pelo diretor:

---

[250] PARA Eduardo Escorel, censura coloca crise de criatividade para o cinema. *Correio do Povo*, 24 jan 1976.
[251] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, pp. 216-217.
[252] O CINEMA de Eduardo Escorel. *Diário do Paraná*, 14 maio 1977.
[253] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe. (orgs.). Op. Cit., pp.216-217.
[254] O CINEMA de Eduardo Escorel. *Diário do Paraná*, 14 maio 1977.

> No início, ele era o mestre. Eu, ainda adolescente, fui o beneficiário do cabedal que ele já acumulara: na Slade School of Fine Arts, em Londres, estudo na moviola dos clássicos do cinema e a direção de um curta-metragem nunca concluído sobre uma bailarina; em Nova York, estágio com os irmãos Albert e David Maysles, pioneiros do cinema direto; no Brasil, um média e um curta-metragem, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo* (1959) e *Couro de gato* (1960), e um documentário de longa-metragem, *Garrincha, alegria do povo* (1962). Antes, integrando uma equipe do Patrimônio Histórico, o primeiro exercício de *mise-em-scène* de que participou, aos 25 anos: o arranjo que conhecemos hoje dos Passos do Aleijadinho.[255]

Conforme relata, conhecera Joaquim Pedro de Andrade em 1962, quando este tinha trinta anos. O diretor encontrava-se no término das filmagens de *Garrincha, alegria do povo* e já obtivera reconhecimento como cineasta com a realização de *Couro de gato*, produção que integraria o filme *Cinco vezes favela*, mencionado no capítulo anterior. Em suas palavras, "comecei a trabalhar com ele gravando som, passei a assistente de direção e logo depois a montador. Passamos horas construindo plano a plano cinco filmes".[256] Escorel narra alguns fatos que marcaram sua convivência e aprendizagem com o diretor:

> Uma queimada, provocada por nós mesmos para a cena final de *O padre e a moça*, quase o matou; atingidos por um táxi De Soto peso-pesado, perdi uma fatia de testa no espelho retrovisor do seu Fusca; preso no quartel da Barão de Mesquita, a música de *O padre e a moça* teve que ser gravada sem ele; três anos depois, novamente preso, o protesto de Claude Lelouch, ameaçando cancelar a exibição do seu filme no FestRio, pode ter contribuído para que Joaquim saísse ileso de mais uma estada no DOPS.[257]

A articulação entre cinema e política emerge das declarações de Escorel, a mesma articulação que marcara a conjuntura dos anos 60, acompanhada de perto por ele. Em *O padre e a moça* (1965), começaria "a aprender o ofício, primeiro como assistente de direção, depois montando o filme com ele [Joaquim Pedro] em meio às ruínas da casa de Benjamin Constant".[258] *Macunaíma* (1969), relata Escorel, chegou a ser entregue aos cuidados de outro montador, "que se retirou indignado quando viu o Curupira cortar carne da própria perna, moquear, e dar para Macunaíma comer". Diante disso, Joaquim Pedro teria telefonado para Escorel, "para contar que tinha sido abandonado. Depois dessa, não houve mais dúvida sobre quem faria a montagem daquele filme e dos seguintes".[259] Ao escrever sobre *Os*

---

[255] ESCOREL, Eduardo. Viva Joaquim Pedro. In *Adivinhadores de água — pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.86.
[256] Ibid., p. 85.
[257] Ibid., pp.85-86.
[258] Ibid., p.87.
[259] Ibid., p. 87.

Inconfidentes, Escorel oferece impressões sobre o modo particular de trabalhar de Joaquim Pedro:

> Joaquim era dos diretores que filmavam procurando prever como os planos serão montados depois. Mesmo tendo atenuado, no decorrer dos anos, a rigidez desse exercício de controle, a montagem não foi, para ele, de modo geral, o momento privilegiado da invenção. Ela se dava, em maior grau, no roteiro, na cenografia, na decupagem e na direção dos atores. Ainda assim, era meticuloso e incansável na busca da forma final.[260]

No filme em questão, o diretor levara ao extremo esse desejo pela previsibilidade, ao deixar de lado, na montagem final, apenas dois planos que haviam sido filmados. Novamente, a questão política é ressaltada nas memórias de Escorel acerca de sua trajetória: *Os Inconfidentes* teria sido, em sua opinião, "a maneira que Joaquim encontrou de reagir à institucionalização da tortura no país, em meio aos preparativos para os festejos dos 150 anos da Independência".[261] De acordo com Inimá Simões, a presença de Escorel como montador do filme, assim como de outros considerados "problemáticos" pela censura, levantou suspeitas sobre a presença de "mensagens" ocultas no filme de Joaquim Pedro, umas vez que, segundo a cartilha dos censores, "a montagem era o momento crucial para encadear 'as mensagens'".[262]

Alcides Freire Ramos, em sua análise de *Os Inconfidentes*, destaca justamente a perspectiva recorrente em Joaquim Pedro de Andrade de produzir "filmes que discutissem, influíssem e participassem da realidade brasileira".[263] Tal intenção não poderia, contudo, se realizar nitidamente, em função dos problemas que poderiam surgir com a censura, assim como da necessidade de lidar com questões complexas. É nesse contexto que, segundo o autor, concretiza-se o projeto de um filme que abordasse a repressão, empregando um acontecimento passado como "escudo", retomando aqui a palavra empregada por ele. O filme teria como matéria, na verdade, a reação que indivíduos de formação burguesa dedicados à atividade artística tiveram diante da repressão, uma experiência vivida pelo próprio Joaquim Pedro. Nas palavras de Alcides Ramos,

---

[260] Ibid., p.93.
[261] Ibid.
[262] SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, p.153.
[263] RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos. Cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 302.

> A vontade de falar a respeito do presente levou-o, considerando a estratégia que adotara, a propor uma relação entre o passado-presente em que, sem dúvida, não é, apenas o passado que estaria ajudando a entender o presente, mas os problemas enfrentados no presente [...] é que orientaram a retomada/releitura do passado. É a vontade de se compreender individualmente e de entender igualmente o grupo ao qual pertencia que sugere a volta à Inconfidência Mineira. [264]

Ao longo de sua carreira, após as experiências descritas acima, Eduardo Escorel montou ainda mais três dezenas de produções e atuou como colaborador de Glauber Rocha, em filmes nos quais "a montagem é bastante evidente, não só pela improvisação, como pela própria liberdade que ele dá na montagem, com passagens mais violentas, abruptas", afirma Escorel.[265] De Glauber, o cineasta montou *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *O leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*.

Seu primeiro contato com Glauber teria ocorrido no início do ano de 1963, ocasião em que "ele ainda era mais conhecido como crítico de cinema do que como cineasta".[266] O diretor estava, naquele momento, se preparando para iniciar *Deus e o diabo na terra do sol*. As palavras do próprio Escorel expressam bem a surpresa do primeiro encontro com Glauber:

> Prestes a completar 24 anos, ele entrou na minha vida de bonde. Eu, com dezessete anos na época, já tomado pelo vírus do cinema, estava esperando condução, em Copacabana, depois de ter visto um filme, quando veio deslizando pelo asfalto um enorme e silencioso transatlântico. Essa foi, ao menos, a imagem que ficou gravada na minha memória. Na verdade, era apenas um bonde aberto que vinha chegando trazendo um único passageiro. Tomei o bonde, aproximei-me do passageiro solitário e fiz a clássica pergunta: 'Você não é o Glauber Rocha?[267]

Ele conta que, naquele momento, já lera os polêmicos artigos escritos por Glauber, e assistira a *Barravento* em projeção privada, uma vez que este filme permaneceria inédito no Rio de Janeiro até a repercussão de *Deus e o diabo na terra do sol*. Três anos depois, Escorel iria ao encontro do cineasta em São Luís, Maranhão, para fazer o som direto do documentário encomendado pelo então deputado José Sarney, sobre a sua posse como governador do estado. Diversos fatos já haviam marcado a sociedade brasileira de então, entre eles "a grande derrota da esquerda com o golpe militar em abril de 1964".[268] Ao longo deste período, Glauber Rocha já filmara *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), com o qual se consagraria no quadro do cinema brasileiro. Segundo Escorel,

---

[264] Ibid., pp.302-303.
[265] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs). Op. Cit., pp. 216-217.
[266] ESCOREL, Eduardo. Glauber Rocha – a estrela parabólica. In *Adivinhadores de água*. Op. Cit., p.57.
[267] Ibid., p. 71.
[268] Ibid., p. 72.

> poucas semanas antes do golpe militar, a platéia entrou em delírio quando terminou a exibição do filme numa sessão para convidados, à meia-noite, no antigo cinema Ópera, na Praia de Botafogo". Aplausos e gritos de "gênio!"foram ouvidos desde o início da sequência final. "A frase final do Corisco, "mais fortes são os poderes do povo", e a letra da música cantada por Sérgio Ricardo, '"sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão", soavam aos ouvidos mais ingênuos como o anúncio de uma revolução vitoriosa.[269]

Em vez da revolução prenunciada pela efervescência política e cultural que caracterizava o período, viu-se o triunfo do golpe civil-militar, como já se sabe. Neste cinema, Glauber Rocha era uma das grandes personalidades, produzindo filmes que, segundo Escorel, traziam como marca a recusa dos parâmetros e regras do cinema clássico. Glauber não se pautava pelos fundamentos mais corriqueiros da linguagem cinematográfica: "desajustado em relação à forma do cinema dominante", o cineasta procurara "reinventar o cinema para adequá-lo às suas aptidões pessoais".[270]

Em 1966, Escorel dirige ao lado de Júlio Bressane *Bethânia bem de perto*, filme que retrata a ascensão desta estrela da música popular brasileira, captada aqui em seu primeiro show no Rio de Janeiro, após sua consagração como intérprete da canção "Carcará". Ao lado de números musicais, vemos cenas do cotidiano da cantora, em parcerias com Anecy Rocha, Wanda Sá, Rosinha de Valença, Silvinha Teles e Jards Macalé, entre outros.[271] Em 1970, empregando suas experiências acadêmicas como bacharel em Ciências Políticas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, empreende uma análise do misticismo religioso dos seguidores de Padre Cícero em *Visão de Juazeiro*. Exibido pela primeira vez no Festival Brasileiro de Curta-metragem (Jornal do Brasil / INC), em 1971, onde recebeu menção honrosa do júri, o filme integra a série "Condição brasileira", conhecida também como "Caravana Farkas".[272] O filme retratava a romaria e a devoção, assim como o comércio e a política em torno da figura e da imagem de Padre Cícero, durante o feriado de Finados em

---

[269] Ibid., p. 73.

[270] Outros diretores fundamentais do cinema brasileiro também tiveram Eduardo Escorel como montador de seus filmes, como Júlio Bressane (*Cara a cara*), Gustavo Dahl (*O bravo guerreiro*), Carlos Diegues (*Os herdeiros*, *Quando o carnaval chegar*, *Joana francesa*), Leon Hirszman (*S. Bernardo*, *Eles não usam Black-tie*), Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer*).

[271] http://www.itsalltrue.com.br/2011/busca/detalhes.asp?id=1216&lingua=. Acesso em 07/07/2010.

[272] http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026358&format=detailed.pft. Acesso em 07/07/2010.

1969, ano no qual a cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, inaugurava uma grande estátua para homenagear seu morador mais ilustre.[273]

Em 1973, realiza um documentário sobre a trajetória de Santos Dumont, intitulado *O que eu vi, nós veremos*. No ano de 1975, documenta os fortes existentes ao longo da costa nordestina na produção *Relação de visita*. No ano anterior, fora convidado pelos produtores Luiz Carlos Barreto e Carlos Niemeyer para editar as imagens do documentário em longa-metragem *Isto é Pelé*. Em 1976, Eduardo Escorel estreia nas telas, na direção de um longa-metragem com *Lição de amor*.

Neste contexto, o diretor encontra um cinema que se defronta com um país sob a vigência da repressão gerada pelo Ato Institucional nº 5 e, ao mesmo tempo, vivencia ainda o impacto em termos estéticos da fase de efervescência política e cultural da década de 60, período do Cinema Novo, do Cinema Marginal, dos teatros Arena e Oficina, e do Tropicalismo, bem como os desafios da indústria cultural. São aspectos que devem ser entendidos em conjunto, neste período em que a ação do Estado irá ultrapassar a simples utilização da força repressiva, assumindo contornos mais sofisticados e uma ação mais direta.[274]

Tais alterações no quadro da produção cultural trazem como consequência a necessidade de se enfrentar questões que apenas se esboçavam na década anterior. O desafio a ser vencido poderia ser resumido na possibilidade (ou não) de se articular um cinema de pretensões autorais e as pressões políticas e de mercado. O grupo cinemanovista, por exemplo, prossegue, no início da década de 70, oscilando entre obras que mantém aspectos ligados a grandes discussões e elementos que revelam o desejo de atingir o público de maneira mais incisiva. É o caso de filmes como *Como era gostoso o meu francês* (direção de Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972) e *Joana francesa* (também dirigido por Diegues, 1973).[275]

---

[273] http://www.itsalltrue.com.br/2011/busca/detalhes.asp?id=1215&lingua=. Acesso em 07/07/2010,

[274] RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. *Rio de Janeiro*: Art/SEC – SP, 1990, p.402.

[275] Em *Quando o carnaval chegar*, a música popular é posta em cena, recuperando o legado da Atlântida ao lado de questões de cunho mais político, como o papel do intelectual em uma conjuntura política desfavorável. No caso de *Joana francesa*, Ramos considera que a força ficcional do filme encontra-se em tensão constante com uma dupla preocupação: localizar aspectos políticos e sociais concernentes à situação do país no início da década de 1930, e colocar, ainda que de modo implícito, a questão da "colonização cultural". Possuiria pontos de contato com o espetáculo, ao narrar de forma descontraída uma história utilizando uma grande estrela internacional (Jeanne Moreau no papel da prostituta francesa que sai de um bordel paulistano para o sertão das Alagoas), porém ainda traria as grandes inquietações e temáticas do Cinema Novo. Em *Como era gostoso meu francês*, inspirado nas aventuras do alemão Hans Staden, representado com outra nacionalidade no filme, questões do colonialismo e do choque de culturas são incorporadas a uma narrativa marcada por aventura, ironia e romance. Segundo Ramos, é o próprio diretor, Nelson Pereira dos Santos, quem destaca uma "visão mais

Na passagem da década, começa a se delinear uma nova vertente no campo cinematográfico, já mencionada brevemente no capítulo anterior: um cinema mais calcado no erotismo, as chamadas "pornochanchadas". As primeiras comédias eróticas, grandes êxitos comerciais, localizadas entre os anos de 1969 e 1972, contam com a presença de produtores e diretores mais tarimbados, além de certos cuidados na elaboração dos roteiros, na escolha do elenco e no trabalho de direção.[276] Segundo Sidney Ferreira Leite, o ciclo das chamadas "comédias eróticas" teria sido um dos grandes responsáveis pelo retorno do espectador brasileiros aos cinemas em busca de produções nacionais, mesmo com as críticas dirigidas às produções e as restrições colocadas pela censura, com alguns filmes alcançando bilheterias superiores a 500 mil espectadores. Na visão do autor, tais filmes teriam sido a manifestação, no cinema nacional, de questões culturais que afloraram ao longo da década de 60, como a liberação dos costumes e a revolução sexual.[277]

Com a consolidação e diversificação da produção, começam a surgir diretores e produtores novos, com grande parte da produção centralizada na Boca do Lixo paulista. São ex-atores, ou ainda, profissionais secundários do cinema e da TV, que rapidamente se projetam como figuras principais no quadro da produção em crescimento, caracterizada pelo autor como semiamadora e de baixa qualidade, evidenciando a fraqueza técnica e artística deste incipiente pólo produtor. Diversos atritos marcam as relações da comédia erótica com o campo cultural da década de 1970: críticas por parte dos diretores cinemanovistas e repreensão por parte da censura e de políticos moralistas, além de ser vista com reservas pelos órgãos estatais, pois conseguia atingir o mercado, mas de forma mal-educada para o gosto oficial.

Ao longo dos anos 70, em especial a partir de meados da década, destacam-se ainda as produções estreladas pelo grupo Os Trapalhões. Indo ao encontro dos anseios do mercado, tais filmes alcançam um público médio de 3,5 milhões de espectadores. Filmes como *O trapalhão nas minas do rei Salomão*, *Os saltimbancos trapalhões* e *Os Trapalhões na Serra Pelada*, entre muitos outros, encontraram grande apelo popular, seja pela presença do grupo nas emissoras de televisão, seja pelo fato de explorarem, diversas vezes, temas de grande repercussão na mídia ou fazerem paródias de produções hollywoodianas de sucesso.[278]

---

aberta", "antropológica", ao mesmo tempo em que ressalta a necessidade de conciliação entre arte e indústria. Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. Op. Cit.

[276] Ibid., p.406.

[277] LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., p.108.

[278] Ibid., pp. 114-115.

A partir da segunda metade da década de 1970, ocorre uma expansão significativa do mercado cinematográfico no país, avançando sobre o domínio histórico do filme estrangeiro, que sofre uma queda brusca em termos de filmes lançados. Observa-se, neste momento, uma definição mais clara do Estado em relação à produção cultural, com a elaboração, por exemplo, de uma Política Nacional de Cultura (1975), rearticulando alguns traços do nacionalismo vigente na década de 60 como as concepções de "homem brasileiro", de respeito às "diversidades regionais", de "identidade nacional", assentadas em certas noções antropológicas. A modernização intensa que percorre a sociedade brasileira neste momento se expressa no meio cinematográfico, dando forma a um quadro no qual "(...) manifestações poéticas, posturas autorais e tratamentos de linguagem elaborados vão despontar aqui e ali no interior de uma crescente diversificação das atividades cinematográficas". [279]

Algumas obras, de diretores já legitimados culturalmente, obtêm resposta significativa da imprensa e do público no momento de seu lançamento. Embora muitas vezes não sigam rigorosamente as diretrizes oficiais, acabam se misturando com a atmosfera da época. *Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), por exemplo, assume uma postura que poderia ser qualificada como antropológica frente às práticas culturais populares.[280] Outras produções, como *Xica da Silva* (1976), dirigida por Cacá Diegues, poderiam ser caracterizadas como um cinema preocupado com o espetáculo, em conquistar o público, através de recursos da comédia e do erotismo. O autor cita ainda outros filmes inseridos dentro da vertente de "respeito" ao popular e "espetacularização" do nacional: *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976); também de Jorge Amado, com suas concepções de brasilidade, miscigenação e espontaneidade do povo brasileiro, *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977); *Bye Bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979). [281]

No período posterior a 1974, observa-se ainda um grande destaque conferido às adaptações literárias e apropriações de momentos da história e da cultura brasileira. Segundo

[279] RAMOS, José Mário Ortiz. Op. Cit., p.419.
[280] Segundo Ramos, "O cineasta apenas aprofunda a postura 'antropológica' que rondava há anos os cinema-novistas. Num momento em que este movimento cultural via sumir no horizonte sua sustentação política, adota uma concepção do 'popular' despida das conotações politizadas que carregava desde a década de 1950". Ibid,, p.420.
[281] Sobre *Bye-bye Brasil*, Ramos afirma ser "um vasto painel das conseqüências da modernização, mexendo com o fantasma da televisão que tudo homogeneizaria, preocupando-se com a oposição diversidade cultural-uniformização. Nas pegadas da Caravana Rolidei, Cacá continuava atrás de uma grande interpretação do país. Diversidades regionais, pluralidade, resgate do popular, eram agora elementos presentes no filme de Cacá e na política de cultura estatal, em processo de mutação com o enfraquecimento do regime ditatorial. Mas *Bye-bye Brasil*, como *O amuleto de Ogum*, também supera o enquadramento ideológico, sendo extremamente feliz na combinação de análise, humor e trabalho de atores. [...] Ultrapassando as coerções do meio cultural daquele fim de década, procurando se desvencilhar das malhas que enredavam os filmes situados no campo das preocupações com a cultura brasileira, *Bye-bye Brasil* acaba por ser um momento de afirmação do cineasta, e de todo um setor de tradições e lutas, que travou perigosas relações com o Estado". Ibid., p.422.

José Mário Ortiz Ramos, os filmes citados obtêm "diferenciadas repercussões junto à crítica e ao público, mas afastam-se do conjunto anterior por não conseguirem alcançar o mesmo patamar de legitimação cultural, de debate e polêmica, ou mesmo de força junto às estruturas de produção e de mercado".[282] Três linhas de forças poderiam ser visualizadas: por um lado, o clima "culto" se inseria em um setor como a Boca do Lixo; de outro, haveria a injeção de ingredientes eróticos em adaptações literárias, como *Lucíola* (direção de Alfredo Sterheim, 1975), *O Guarani* (direção de Fauze Mansur, com David Cardoso, 1979), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (direção de Carlos Coimbra, com Helena Ramos, 1977). De forma semelhante, o clima erótico aparece em *Um homem célebre* (direção de Miguel Farias Jr., a partir de obra de Machado de Assis, 1976) e *O cortiço* (direção de Francisco Ramalho Jr., 1979); por último, opção pela "seriedade": "filmes mornos, com propostas estéticas difusas, atingidos pelo rolo compressor governamental, que aciona verbas e lança um discurso que, segundo alguns cineastas, é passível de ser incorporado na sua prática criativa sem maiores conseqüências". Seriam exemplos *Sagarana, o duelo* (Paulo Thiago, 1973); *Os condenados* (Zelito Viana, 1974), entre outros. O que expressa as maiores possibilidades segundo Ramos é *Lição de amor*. Nas palavras do autor,

> Filmando *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade, romance instigante de 1927, Escorel consegue um filme rigoroso, de cuidadosa concepção plástica, mas principalmente preocupado com uma narrativa correta, sem tensões. Ao penetrar no mundo familiar burguês, na preocupação com a 'boa' educação sexual imune à permissividade externa, o diretor está sem dúvida tentando ironizar a situação do próprio cinema e cultura da época, quando a comédia erótica com seus traços de barbárie fechava o cerco. Mas o filme se leva demasiadamente a sério, terminando por dissolver a pretendida ironia. Escorel conseguiu uma boa receptividade para seu filme, emergindo de um conjunto de obras pálidas com um competente trabalho de imagens e segurança narrativa. No entanto, fica também como o paradigma de um tipo de cinema condicionado pela busca da competência artesanal, aliada à suavidade no tratamento de uma obra literária de cáusticos contornos, resultando num inevitável esfriamento artístico.[283]

Falar genericamente em "adaptação" inclui, segundo Ismail Xavier, mencionar um conjunto de produções secundárias, narrações convencionais com vistas a suprir o mercado sem brilho, retomando tramas de José de Alencar, José Lins do Rego, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo ou Guimarães Rosa. Produções como *S. Bernardo*, de Leon Hirszman, *Vereda tropical* e *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, além de momentos fortes de composição de personagem como a de *Sargento*

[282] Ibid., p.422.
[283] Ibid., pp.423-424.

Getúlio (Hermanno Penna, 1983), com texto de João Ubaldo Ribeiro, são algumas exceções "no quadro cinza que marca as relações escritor / cineasta a partir da política oficial". [284]

Em um cinema programado para "atingir o público", a comunicação em massa concretiza-se nos filmes de Bruno Barreto como *A estrela sobe* (1974) e *Dona Flor e seus dois maridos*, produções de grande sucesso em termos de público. Por outro lado, observa-se uma série de adaptações de textos escritos pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, motivadas apenas em parte pela dose de escândalo que a obra poderia proporcionar. Para Xavier, o aspecto mais interessante presente no diálogo com o dramaturgo estaria "num processo de discussão da família e da ordem patriarcal por alguns filmes, adaptações literárias ou não, a partir da atmosfera criada em 1968".[285] O destaque, neste caso, estaria em *Toda nudez será castigada*, dirigido por Arnaldo Jabor em 1972. Nas palavras do autor,

> Jabor atingiu uma obra de impacto porque soube, em *Toda Nudez*, trabalhar bem a questão do melodrama, mantendo-se na faixa estreita em que a empostação exagerada, os torneios pouco verossímeis da intriga, os saltos no ridículo e no patético, enfim, características próprias ao gênero, compõem uma dinâmica equilibrada, expressiva, de modo que sua energia e intensidade de efeitos se revertem em força de observação social, ironia, desmascaramento.[286]

Para José Mário Ortiz Ramos, o filme de Jabor representaria uma posição diferenciada neste momento em que o grupo cinemanovista tenta uma inserção no mercado através de obras de tom sério, amarradas a grandes discussões em torno da cultura brasileira. Segundo o autor,

> Jabor elegeu uma outra trilha, não se intimidando em efetuar a explosiva mistura de sexo, melodrama, grotesco, tangos e boleröes, e um trabalho cinematográfico que faz de uma deslumbrante atriz o centro de atrações do filme. Se era para fisgar o espectador, esta retomada de Nelson Rodrigues — eterna reserva erótica e de choque do cinema brasileiro — saiu com potência e talento, enterrando fantasmas, colocando os demônios para fora.[287]

Outros filmes, dentro dessa mesma vertente, poderiam ser citados, como *Copacabana me engana* (Antônio Carlos Fontoura, 1969), o qual traz como centro a família de classe média "na crônica do bairro da Zona Sul, acentuando o conflito de jovens modernos em matéria de sexo e alienados em matéria de política, perante pais pusilânimes e perplexos,

[284] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. Cit., p. 82.
[285] Ibid., p. 83.
[286] Ibid., p.85.
[287] RAMOS, José Mário Ortiz. Op. Cit., p.405.

tomados de uma desilusão patética [...]".[288] De forma similar, *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni (1971), *A culpa*, de Domingos de Oliveira (1971) e *Pecado mortal*, direção de Miguel Faria Jr. (1970), comporiam em diferentes registros, segundo Xavier, "intrigas em que a família tradicional se decompõe ou expõe sua crise em dramas que se passam no interior da casa". Também no chamado "Cinema do lixo", teríamos exemplos de produções "onde o grotesco da classe média é trabalhado conforme a idéia da 'família rica, cafona, com filhos retardados', numa mascarada agressiva". No cinema de caráter mais comercial, observamos uma relação com o modernismo dos anos 20 em *Os condenados*, de Zelito Viana (1973) e em *Lição de amor*, de Eduardo Escorel (1975), "drama do interior da casa", "filme ajustado com precisão à narração clássica de cunho psicológico-realista, contido na encenação", nas palavras do autor.[289]

Em entrevista ao *Diário do Paraná*, em 1977, Eduardo Escorel discorre sobre a gênese do filme *Lição de amor*:

> Eu tinha ouvido falar no romance, mas não tinha lido, porque andou esgotado durante muito tempo. Ele foi projeto de muitos diretores. Antonio Carlos Fontoura pensou em filmar, Domingos de Oliveira também e eu ouvia vagamente falar na história de Mário de Andrade, a governanta que era contratada para iniciar amorosamente o menino, eu achava aquilo interessante. Os filmes nunca eram feitos, falava-se muito mas não saía nada de concreto e eu não pensava propriamente em fazer este filme. Quando o livro foi reeditado em 1972, por ocasião da comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, eu o comprei e li, achando que havia matéria a ser trabalhada que poderia resultar em um filme interessante para mim, com possibilidades de lidar com certos temas e ao mesmo tempo viável como produção. A partir desse momento passei a trabalhar na adaptação. Sozinho, durante quase um ano, em 1973, fiz minha primeira adaptação, depois trabalhei o roteiro com Eduardo Coutinho, e chegamos ao roteiro final ao mesmo tempo em que eu desenvolvia o trabalho de levantar recursos.[290]

A preferência oficial pela adaptação de obras literárias é lembrada durante a entrevista, e Escorel é questionado se levou em consideração tal aspecto do cinema brasileiro naquele momento, ao decidir filmar o romance de Mário de Andrade:

> Olha, todo o projeto que chega a ser desenvolvido, a ser filmado, chega a esse ponto por dois motivos. O primeiro é o interesse do autor pelo projeto, por se identificar com aquele tema, por acreditar que se justifique adaptar aquilo. Por outro lado é indispensável que o projeto seja viável em termos de produção, pois cinema é uma alternativa de alto custo. No caso de "Amar Verbo Intransitivo", posso dizer que não levaria adiante a adaptação de um livro pelo qual eu não me interessasse, não iria à

[288] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. Cit., p.82.
[289] Ibid., p.84.
[290] O CINEMA de Eduardo Escorel. *Diário do Paraná*, 14 maio 1977.

> Embrafilme com o livro embaixo do braço. Surgiu um livro que me interessou muito, eu sabia que havia oportunidade para conseguir recursos para adaptação, fui em frente e consegui produção para fazer o filme. Agora, acho que há dois aspectos importantes a serem ressaltados. O primeiro é que há uma certa distorção na excessiva preocupação em adaptar obra literária, principalmente um certo tipo de obra literária, ou seja, obras consagradas, de autores consagrados. Adaptar obras literárias é uma coisa comum no mundo inteiro, só que a literatura de outros países é muito mais numerosa, muito mais variada. Adapta-se livros de bolso, best-sellers, livros de quinta categoria, que às vezes dão filmes muito interessantes. Mas no Brasil há uma distorção no sentido de se adaptar obras de autores reconhecidamente consagrados e suas obras consagradas.[291]

Em entrevista ao periódico *Opinião*, Escorel já menciona a política oficial de incentivo à adaptação de obras literárias como um dos elementos que teriam possibilitado, e até incentivado, a escolha do romance como matéria para um filme. Além disso, após trabalhar oito anos em cinema, atuando como montador de aproximadamente trinta filmes de curta e longa metragem, "o projeto de dirigir um filme de ficção de longa metragem surgiu como uma conseqüência natural, sem urgência, simplesmente como a abertura de uma nova área de trabalho".[292]

Segundo dados fornecidos pelo cineasta, *Lição de amor* teria custado aproximadamente um milhão de cruzeiros. A Embrafilme tivera uma participação de 30%, como co-produtora, e fornecera ainda o correspondente a 30% como adiantamento sobre a renda. Seu trabalho como diretor, argumentista e roteirista corresponderia a mais ou menos 15%. Outros 4% vieram de uma firma que fornecera o equipamento e a película. Os 21% restantes teriam sido concedidos pelo produtor Luiz Carlos Barreto, que participara com equipamento e recursos financeiros.[293]

Sua impressão sobre as possibilidades vivenciadas pelo cinema brasileiro naquele momento é pessimista, como ele mesmo a descreve. Um primeiro aspecto levantado pelo cineasta é "a questão básica, econômica, o mercado". A questão da reserva do mercado para filmes nacionais se revelaria um ponto crucial na política desenvolvida, então, em relação ao cinema brasileiro. Nas palavras de Escorel,

> Mesmo 112 dias têm-se revelado insuficientes para dar vazão à produção anual de filmes, além de não permitirem que os filmes atinjam o seu verdadeiro potencial de vida. A única medida que poderia representar uma transformação importante e uma inversão radical nesse quadro seria a restrição drástica à importação de filmes, não o aumento dos dias de obrigatoriedade. Por outro lado, a política de defesa do

---

[291] Idem.
[292] EDUARDO Escorel: "Num país como o nosso, o fazer é uma forma de ação útil". Entrevista a Clóvis Marques. *Opinião*, sem data.
[293] O CINEMA de Eduardo Escorel. *Diário do Paraná*, 14 maio 1977.

> mercado beneficiou a proliferação de filmes apelativos, feitos para consumo imediato, visando exclusivamente faturar, sem perspectiva cultural ou política.[294]

Os filmes brasileiros estariam competindo entre si pelas datas disponíveis para exibição, estando sujeitos aos interesses dos exibidores, os quais residiriam, fundamentalmente, nas possibilidades financeiras do cinema, e não na perspectiva de rentabilidade dos filmes. Conforme o cineasta destaca, este exibidor "tira, sem a menor cerimônia, um filme brasileiro de cartaz e não vê as suas possibilidades de renda. Muitas vezes, isso é feito para dar lugar a um filme estrangeiro de menor rentabilidade".[295] As relações conflituosas entre a produção cultural, a comunicação com o público e o acesso ao mercado são lembradas pelo cineasta neste trecho, o qual destaca ainda a proliferação de filmes que abandonariam as perspectivas que nortearam o cinema brasileiro de caráter mais engajado. Outra justificativa para tal constatação é analisada por Escorel a seguir:

> Outro problema é basicamente o problema político. Num país com sérias restrições à liberdade de criação, é difícil fazer cinema, é difícil lidar com temas mais ligados à realidade brasileira contemporânea, ao interesse do povo, dos setores da classe média, dos estudantes e de se falar em aspectos mais críticos, mais profundos da sociedade brasileira, porque o cinema está ligado a uma divulgação ampla, e quanto maior a penetração do veículo, maiores serão as restrições impostas.[296]

Ao mesmo tempo em que se observariam mudanças significativas dentro das condições para se realizar cinema no Brasil, o cerceamento imposto à liberdade de criação restringiria tais possibilidades autorais e críticas. Não haveria oportunidade, segundo o cineasta, para que existisse uma repercussão ampla de tais produções, ou para que estas fossem profundas quanto à análise de problemas relevantes para a sociedade brasileira naquele momento. Na percepção de Eduardo Escorel,

> num país como o nosso, o fazer é uma forma de ação útil. A ação renovadora não surgirá do nada. É preciso descobrir seus caminhos percorrendo os descaminhos da criação, ambíguos por natureza, mas que precisam ser praticados para serem vencidos.[297]

Na conjuntura em questão, o cinema brasileiro estaria "com muito menos liberdade de criação", afirma o cineasta, ao comparar o quadro cultural do país com o momento em que

---

[294] Idem.
[295] PARA Eduardo Escorel, censura coloca crise de criatividade para o cinema. *Correio do Povo*, 24 jan 1976.
[296] O CINEMA de Eduardo Escorel. *Diário do Paraná*, 14 maio 1977.
[297] EDUARDO Escorel: "Num país como o nosso, o fazer é uma forma de ação útil". Entrevista a Clóvis Marques. *Opinião*, sem data.

ingressava na atividade cinematográfica, em meados dos anos 60. Em suas palavras,

> O cinema brasileiro mudou muito desde que comecei a trabalhar, porque havia mais liberdade antes. Não era uma liberdade total, mas era maior do que a que existe agora. Ao meu ver, a transformação, nos últimos 10 ou 20 anos, foi em condições históricas. O cinema comprometido e engajado, colocando problemas sociais e políticos, na tela, está terminando [...] [Não] existe mais este tipo de cinema e a diferença é enorme, para encontrar um caminho digno de sobrevivência. Hoje em dia, todos os filmes refletem esse impasse. A gente está sentindo falta do novo original. Existe uma realidade adversa, no cinema novo, que justamente se opõe aos esquemas de produção já traçados, conformistas e moralistas, sem nada de especial.[298]

Deve-se destacar o fato de que, nesse momento, o Brasil já vivenciava o processo de abertura "lenta, gradual e segura", iniciado pelo governo Geisel. Inimá Simões afirma que, entre avanços e retrocessos, se observa, por parte do governo, certa aproximação com a classe artística, tarefa que coube ao ministro da Educação, Ney Braga. Em 1975, o cinema teria seu lugar neste esforço, com uma exibição especial de *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, em Brasília. Tal episódio teria propiciado uma oportunidade de diálogo, envolvendo os compositores Cartola e Macalé, os cineastas Nelson Pereira e Joaquim Pedro de Andrade, além de Luiz Carlos Barreto, então presidente do Sindicato dos Produtores Cinematográficos.[299] Tratava-se de uma conjuntura, entretanto, marcada por contradições: de um lado, as eleições para o Senado, com a vitória do MDB em vários estados, de outro, os órgãos de repressão que se mantinham ativos, incluindo a censura. [300] No primeiro semestre de 1975, por exemplo, o autor afirma que, de 1313 filmes submetidos a exame, apenas dez foram interditados. Na televisão, foi proibido um episódio de *Havaí 5-0*, um seriado sem grandes conotações políticas. Na literatura, a proibição atingiu 48 livros, treze deles em função de questões ideológicas e os outros por serem considerados pornográficos. No entanto, antes que se levante a hipótese de um abrandamento da censura em relação à atividade cinematográfica, Inimá Simões analisa que questões referentes ao mercado influenciavam tal resultado:

> [...] os produtores brasileiros às vezes não davam entrada oficial com o filme na Censura, à espera de algum sinal positivo. Quanto ao filme estrangeiro, o distribuidor que arcava com gastos de importação, legendagem, pagamentos de taxas etc. fazia uma seleção prévia antes de trazer qualquer coisa ao Brasil.[301]

---

[298] PARA Eduardo Escorel, censura coloca crise de criatividade para o cinema. *Correio do Povo*, 24 jan 1976.
[299] SIMÕES, Inimá. Op. Cit., p.193.
[300] Ibid., p.193.
[301] Ibid., p.193.

Segundo o autor, se, no período Médici, os órgãos de segurança conheceram uma fase de grande hegemonia, diante do predomínio da ideologia da segurança nacional, o governo seguinte ficou caracterizado, ao contrário, pelos conflitos, "somando um alto preço pela manutenção da abertura, cuja conta será paga muitas vezes por meio da proibição sumária de livros, músicas, shows, programas de rádio e televisão, revistas, filmes e peças teatrais". No caso do cinema, a situação era mais ambígua, inclusive no que se refere às relações entre o Estado e os cineastas. A questão central podia ser descrita nas seguintes palavras: "como manifestar-se publicamente contra o governo que mantém a Censura se ele mesmo revela tantas atenções na defesa da produção nacional?". A classe cinematográfica mostrava-se dividida quanto à criação do Conselho Superior de Censura, previsto na legislação e não regulamentado, porém apoiava iniciativas como o aumento da obrigatoriedade do cinema nacional nas salas de exibição ou a maior injeção de recursos na Embrafilme. [302]

Este quadro talvez forneça uma explicação para as impressões de Eduardo Escorel. O cineasta destaca a ausência de espaço para novas propostas revolucionárias nesta conjuntura que então se apresentava no cinema brasileiro:

> As tentativas inicialmente novas não têm condições de aparecer. E quando digo algo de novo, não é só a novidade em si, e sim, a proposta que coloque o problema da sociedade atual e assuma a posição. O cinema e as outras formas de cultura estão fechadas e num esquema montado para o mercado exterior. Existem alguns sintomas de um esforço de superação dessa situação. Recentemente, os fatos culturais surgem dentro de uma peça de Chico Buarque de Holanda, 'Gota D'água'. O esforço pela valorização de textos que tratem de problemas atuais da sociedade brasileira é existente e o início de um trabalho melhor. É uma grande tarefa e um desafio de quem se propõe a fazer uma crítica deste tipo.[303]

Seria fundamental que a atividade cinematográfica não se deixasse dominar por uma ideologia conformista, pois, caso contrário, estaria "decretando seu próprio estado de falência". O público desejaria "uma produção polêmica, crítica e aberta. O cinema não pode ser segurado da maneira que está, na dependência dos fatores econômicos do Brasil". [304]

As referências que marcavam a visão de cinema na qual fora vivenciado seu ingresso na atividade cinematográfica mostram-se presentes na avaliação que faz em relação à produção nacional naquele momento e ainda, podemos indagar, em sua atuação como diretor. Como Escorel afirma,

---

[302] Ibid., p.194.
[303] PARA Eduardo Escorel, censura coloca crise de criatividade para o cinema. *Correio do Povo*, 24 jan 1976.
[304] Idem.

> A demora do primeiro filme longo me permitiu um certo distanciamento para fazer algo que estivesse mais ligado a uma visão de cinema assimilada por mim. Trabalhei com muitos autores de forte personalidade, e acho que se fizesse meu primeiro filme logo depois de Terra em transe, por exemplo, teria sido menos eu e mais o Glauber Rocha, provavelmente. Preferi amadurecer minha vivência cinematográfica, que, apesar de ser relativamente longa, significava para mim um aprendizado, mas não uma prisão. Além disso, um filme de longametragem [sic] é um investimento considerável de capital, e embora exista um certo consenso em matéria das possibilidades comerciais de um filme, estamos ainda no terreno muito empírico. Você sabe, mais ou menos, o que o espectador da classe média das grandes cidades deseja ver. Que um filme poderá ver considerado um relativo sucesso se for visto por umas 100 ou 200 mil pessoas.[305]

Nesta fala, o olhar atento ao mercado cinematográfico surge em estreita ligação com o que poderíamos chamar de "aprendizado cinematográfico" em sua trajetória como montador de filmes dirigidos por nomes fundamentais do cinema engajado da década anterior — uma perspectiva muito próxima dos desafios que atravessavam o cinema brasileiro naquele momento. As soluções para tal dilema, múltiplas se considerarmos a produção cinematográfica no panorama descrito anteriormente, ganham tonalidades intimistas, no drama familiar que se desenrola na mansão da família burguesa paulista focalizada em *Lição de amor*, um romance que revela dimensões variadas no que se refere às articulações entre cinema, literatura e história.

2.2 UM "ROMANCE CINEMATOGRÁFICO"

Em artigo escrito em 1992, ano em que, "além dos setenta anos da Semana de Arte Moderna, [...] completavam-se também trinta anos do que chegou a ser chamado, na época, de 'ano da virada histórica' e de 'ano 1 do Cinema Novo", Escorel se propõe discorrer sobre a relação entre Mário de Andrade e a atividade cinematográfica em seu tempo.[306] Segundo o cineasta, no momento em que o Modernismo atinge seu ponto culminante, em 1922, o cinema ainda era percebido como uma "arte infante". Em contrapartida, no ano em que escrevia, trinta anos após o surgimento do Cinema Novo, o cinema brasileiro passava por um momento dramático, em que esta atividade se viu desprovida dos incentivos que adquirira a partir dos anos 60 e 70, conhecendo, durante o governo de Fernando Collor de Mello, um verdadeiro desmonte de todo este aparato.

---

[305] LIÇÃO de amor: o primeiro longa-metragem de um cineasta amadurecido. *O Globo*, 13 jun 1976.
[306] ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. In *Adivinhadores de água*... Op. Cit., p.109.

De acordo com Escorel, a aproximação do cinema brasileiro com a obra de Mário de Andrade apenas ocorreu a partir de fins da década de 1960. Na geração do Cinema Novo, alguns cineastas até teriam considerado a possibilidade de filmar uma de suas obras, mas somente em 1968, quarenta anos depois da publicação de *Macunaíma*, e vinte e três anos após a morte de Mário, teria início a filmagem de uma adaptação do que ele qualifica como "obra-prima do modernismo brasileiro".

O cineasta cita o depoimento de um amigo que assinala aspectos da relação do escritor com a atividade cinematográfica nos anos 20. Neste período, Mário de Andrade

> assistia com o maior interesse aos filmes nacionais exibidos em São Paulo, motivo pelo qual era alvo de grandes caçoadas de seus amigos. Além de não se interessarem pelo assunto, nenhum deles entendia que interesse se poderia encontrar nos "simplesmente abomináveis" filmes nacionais.[307]

Em alguns escritos, Mário de Andrade explicitou o reconhecimento do cinema em sua capacidade de inspirar a criação, referindo-se a ele como "musa cinemática" e "décima musa", em uma demonstração de seu interesse pela atividade que, desde o final do século XIX, despontava no cenário cultural do país. Um exemplo de tal pensamento estaria, segundo Paulo José da Silva Cunha, no relato que faz sobre a gênese do poema "Carnaval carioca": em carta a Manuel Bandeira, o escritor narra sua experiência como folião em 1923, no Rio de Janeiro, quando festejara durante quatro noites, e preenche seu relato com referências à linguagem cinematográfica na expressão de pensamentos e sensações. Nas palavras do autor, "voltando à rotina, 'em plena vida cotidiana', imagens líricas começam a brotar dessa vivência: imagens que, segundo o poeta de *Paulicéia desvairada*, teriam sido reveladas pela 'máquina fotográfica, antes cinematográfica' do seu 'subconsciente'". No mesmo trecho, prossegue o autor, Mário de Andrade

> [...] chama essa irrupção lírica de "filme moderníssimo de um poema", desenrolado no "écran das folhas brancas", expressões que flagram a sua absorção da linguagem cinematográfica: a página que é tela, e versos que são as imagens ali projetadas, seguindo mecanismos do inconsciente. Traduzem recursos, choque de imagens e palavras, simultaneidade, estranhamentos que se manifestam, tanto na poesia, quanto no cinema, por meio da montagem ou da justaposição.[308]

---

[307] Rubens Borba de Moraes, citado por GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 43 Apud ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. Op. Cit., p.111.

[308] CUNHA, Paulo José da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 87-88.

Também a prosa de Mário de Andrade teria obtido inspiração no cinema. Em carta enviada ao escritor Sérgio Milliet, em 2 de agosto de 1923, Mário de Andrade atribui o adjetivo "cinematográfico" ao romance que então escrevia. Tratava-se de *Fraülein*, publicado em 1927 com o título de *Amar, verbo intransitivo*. O cinema, para Mário de Andrade, representaria mais do que um paradigma para se pensar o processo de criação poética e ficcional. Representaria, também, um novo meio cujas potencialidades e recursos de expressão constituiriam objeto de intenso estudo e análise por parte do escritor. Mário recorre a livros, ensaios, artigos, em busca de informações, indica tais publicações em fichas de pesquisa, acrescenta notas nas margens de textos sobre cinema, construindo um conjunto de crítica cinematográfica que, embora exercida de forma esporádica, "firma-se lúcida, moderna e atualizada, na discussão internacional, em torno da sétima arte", nas palavras do autor.[309]

Em artigo escrito sobre um filme brasileiro, *Do Rio a São Paulo para casar* (José Medina, 1922), Mário destaca, por exemplo, a importância da produção, ao "transplantar a arte norte-americana para o Brasil". Na opinião do escritor, "os costumes atuais do nosso país conservar-se-iam assim em documentos mais verdadeiros e completos que todas as 'coisas-da-cidade' dos cronistas".[310] Percebe-se, na fala do escritor, a percepção corrente nos primeiros momentos do cinema de que este traria um registro objetivo da realidade. Aqui, o cinema é celebrado por Mário de Andrade como um instrumento que preservaria os costumes brasileiros, registrando-os em imagem para a posteridade.

No entanto, em se tratando de um tipo de expressão cultural proveniente de outro país, Mário enfatiza que seria preciso atentar para os hábitos distintos entre brasileiros e norte-americanos, o que, caso não ocorresse, traria incoerências ao filme. Segundo o escritor, seria importante "compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes". Conclui o artigo com uma expectativa: "Aplauso muito sincero. Seguiremos com entusiasmo os progressos da cinematografia paulista".[311]

Dentre vários escritos sobre a obra de Charles Chaplin, o artigo de 1922 sobre o filme *O garoto* traz uma percepção do diretor como um artista, no sentido amplo do termo: Carlito é qualificado como "artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete

---

[309] Ibid., p. 89.
[310] DO Rio a São Paulo para casar. In CUNHA, Paulo José da Silva (org.). *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p.5. Artigo escrito com o pseudônimo R. de M., em *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 2, São Paulo, 15 de junho de 1922, p.16.
[311] Ibid., pp.5-6.

ainda nunca visto; e acima de tudo imensamente humano".[312] Abre-se espaço, aqui, para uma percepção do cinema para além de sua dimensão técnica, sinalizando a compreensão das nuances artísticas que envolveriam a produção cinematográfica, por meio de um de seus principais agentes: o cineasta.

No artigo intitulado "Cinema", Mário de Andrade expressa uma visão particular em relação à linguagem cinematográfica, defendendo a primazia da imagem em relação ao recurso à palavra escrita, o que era feito em muitas produções. Para o escritor, o cinema realizaria "a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual". Possuiria diferenças significativas em comparação com o teatro, do qual a observação subjetiva e a palavra consistiriam marcas essenciais. Para o autor,

> o cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinemática será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação; e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do fato sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador.[313]

Segundo Mário de Andrade, o cinema teria grandes perdas se deixasse de lado os recursos próprios da imagem para incorporar a palavra escrita como elemento componente da narrativa, para esclarecê-la ou complementá-la:

> E não se diga que tirar a palavra escrita do cinema seja privá-lo dum meio de expressão. Primeiramente: quanto mais uma arte se conservar dentro dos meios que lhe são próprios, tanto mais se tornará pura. Além disso: tantos são os meios de expressão propriamente seus de que pouco se utiliza a cinematografia![314]

Define, por fim, a cinematografia como uma arte, e critica: "as empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutível que atraiam o maior número de basbaques possível". E finaliza: "A cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte".[315]

Eduardo Escorel destaca que o exercício da crítica cinematográfica empreendido por Mário evidencia uma mudança significativa se comparado com a mistura de surpresa e

---

[312] THE Kid – Charles Chaplin. In CUNHA, Paulo José da Silva (org.). Op. Cit., p. 7. Artigo publicado sem assinatura em *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 2, São Paulo, 15 de junho de 1922, p.16.
[313] CINEMA. In CUNHA, Paulo José da Silva (org.). Op. Cit., p. 15. Artigo publicado sob o pseudônimo G. de N., *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 6, São Paulo, 15 de outubro de 1922, p.14.
[314] Ibid., p.16.
[315] Ibid.

encantamento um pouco ingênuo dos primeiros cronistas no início do século, ainda deslumbrados diante da novidade técnica. Ressalta-se, nesse sentido, uma possível "formação cinematográfica" de Mário de Andrade, a qual, Escorel arrisca afirmar, não possuiria um caráter formal, mas seria mais um aprendizado "na escola da vida", ou seja, um contato frequente com a produção cinematográfica de seu tempo. Ao longo da infância do escritor, a cidade de São Paulo começava a receber a exibição de filmes, ao mesmo tempo em que as primeiras filmagens também se iniciavam. Quando o escritor acabava de fazer catorze anos, "era inaugurado o Bijou Theatre, a primeira sala regular de projeção da cidade. Mário podia ir a pé da sua casa no largo do Paissandu até o cinema na Rua São João para assistir às matinês de domingo".[316] Além dos filmes comprados pelos exibidores no exterior, é possível que Mário tenha assistido no Bijou ou ainda no Iris Theatre, inaugurado em 1908 a alguns filmes brasileiros, como *O crime da mala – A tragédia silenciosa*, documentário de 1928, de Francisco Madrigano, além de filmes musicados, uma reportagem sobre as inundações nas ruas de São Paulo ou mesmo os primeiros filmes de enredo, conhecidos como "posados".

Lançando mais hipóteses em torno da relação entre Mário de Andrade e o cinema de seu tempo, poderíamos considerar que, tendo nascido ao final do século XIX, o escritor conhecera um processo marcado pela entrada no país, quase simultaneamente, de diversos aparatos como cinematógrafo, gramofone e fonógrafo. Estes, ao lado das transformações técnicas (a passagem da litografia para a fotografia nos jornais, por exemplo) proporcionavam significativas mudanças nos comportamentos e na visão de mundo dos indivíduos que passam a conviver com eles. [317] Uma sensação de vertigem e aceleração do tempo impactava, então, as pessoas que viviam ou circulavam pelo Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Enquanto isso, transformações também afetavam a política e a vida cotidiana, as ideias e as práticas sociais, a vida no espaço doméstico e nas ruas. Um novo ritmo de vida ganhava o dia a dia, inclusive em outros países.[318]

---

[316] ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. In *Adivinhadores de água*... Op. Cit., p.122.

[317] SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.26.

[318] Citando Margarida Neves, temos múltiplos exemplos de tais mudanças: "em terra, amplia-se a poderosa rede de ferrovias que corta os cinco continentes e, em 1890, um trem o Empire State Express, atinge uma velocidade de mais de 100km por hora. Um novo veículo ganha as ruas de todas as cidades desde que Daimler e Benz constroem um automóvel movido a gasolina em 1885 e Henry Ford começa a fabricar em série seus modelos T em 1908. Nos mares, desde 1873, a máquina Normand, de expansão tripla, torna os navios transatlânticos mais velozes, e o submarino lançado por Laboeuf em 1899 traz para a realidade o que antes era possível apenas na ficção de Júlio Verne [...]. O telefone, o rádio, o telégrafo e a linotipo inventada por Mergenthaler em 1884 revolucionam as possibilidades de comunicação. E os balões, os dirigíveis, os zepelins e outras engenhocas voadoras tornam cada vez mais tangíveis o mito de Ícaro e o sonho de Leonardo da Vinci [...]". Cf. NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In

Também o espaço privado se transformava, com o aparecimento do forno elétrico, da lâmpada incandescente e do fogão elétrico: "o progresso técnico invade as casas, transforma os ritos, os costumes e os horários da rotina doméstica. [...] Entre nós, alguns desses artefatos começam a modificar os hábitos dos casarões da Rua São Clemente e da Avenida Paulista".[319] No Brasil, as novidades do tempo já estavam presentes desde 1860, antes mesmo da abolição da escravidão. Novos artefatos como o telefone, o telégrafo e o fonógrafo despertavam espanto e maravilha.

Alguns eventos, em especial, merecem destaque. Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil; de 1898, o aparecimento de uma publicação com um projeto de veiculação sistemática de propaganda ilustrada; em 1889, o início da divulgação dos fonógrafos Edison no país; em 1907, a publicação de clichê em cores pela *Gazeta de Notícias* — são "inovações técnicas que se fazem acompanhar de mudanças na visão de mundo e na percepção sobretudo das populações da Capital Federal e das grandes cidades do país".[320]

Não se pode deixar de considerar que Mário de Andrade, de forma mais próxima ou não, pode ter vivenciado ou observado todas essas transformações. Segundo Flora Süssekind, este horizonte técnico que se descortinava desde fins da década de 1880 serviria de interlocutor para a produção literária no Brasil. A ampliação da rede ferroviária, o uso da iluminação elétrica nos teatros, a adoção sistemática da tração elétrica nos bondes, o aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos, o número crescente de automóveis em circulação nas ruas das grandes cidades do país, a difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, a introdução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos, fotos, entre outros aspectos, seriam fatores decisivos para a configuração deste contexto.

O cinematógrafo merece destaque aqui: em 8 de julho de 1896, ocorre uma sessão inaugural do cinematógrafo para convidados e jornalistas numa sala da Rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro. Constituiria um marco na entrada do cinema no país, o que seria amplamente divulgado pelos jornais no dia seguinte. Flora Süssekind cita o *Jornal do Commercio*, que descreve em detalhes todos os elementos presentes na projeção: a sala, as cadeiras e sua disposição, e próprio processo de exibição das imagens. Nas palavras da autora,

---

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.) *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente*. Da proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.22.

[319] Ibid., p.22.

[320] SÜSSEKIND, Flora. Op. Cit., p.26.

"é, pois, com um misto de cautela e deslumbramento diante da 'magnífica impressão da vida real' que se reage inicialmente ao cinematógrafo por aqui. Mais encantamento do que cautela".[321]

Após a abertura oficial da Avenida Central, em 1905, seriam inaugurados novos estabelecimentos voltados para a exibição das imagens em movimento. Em poucos anos, são inaugurados cinemas como o Parisiense, o Pathé, o Paraíso do Rio, o Pavilhão Internacional, o Moderno, o Odeon, o Avenida, o Universal Animatographo, o Éclair-Palace, o Ideal, o Soberano, o Chantecler. Tal proliferação de salas foi ainda impulsionada a partir de 1910 em função da industrialização da energia elétrica no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Entre 1908 e 1911, o cinema brasileiro vivencia uma fase de especial produtividade. Podem ser citadas algumas produções documentais, como *O corso de Botafogo*, *A festa campestre de famílias cariocas*, *O carnaval de 1908 no Rio*; outras mais próximas à reportagem policial, como *A mala sinistra*, de Marc Ferrez, ou *Os estranguladores do Rio*; outras, de ficção, como *A viúva alegre*, *Paz e amor*. Este impulso na produção cinematográfica nacional se deveu, também, à introdução do cinema falante, anunciado pelos jornais cariocas desde 1904. A *Gazeta de Notícias*, de 22 de novembro deste mesmo ano, avisa da estréia no teatro lírico de um "cinematographo-fallante", definido como "um aparelho de perfeita ilusão", uma "maravilha no gênero". Somente em fins dos anos 10 é que começam a surgir comentários críticos sobre os filmes e revistas especializadas, por exemplo, no Rio de Janeiro, *A Fita*, *Palcos e Telas*, *Para Todos...*, *Scena Muda* e *A Tela*.

Seria também a partir deste momento que se tornaria mais frequente a colaboração direta de alguns homens de letras com a então promissora indústria cinematográfica brasileira, como Olavo Bilac, que, em 1917, atua como diretor de um trecho de *A pátria brasileira*, ou Coelho Neto, que elabora o roteiro do seriado inconcluso *Os mistérios do Rio de Janeiro*, em 1915, ou ainda Bastos Tigre, com legendas rimadas para a produção *O filme do diabo*, no mesmo ano.[322] Segundo Flora Süssekind, o envolvimento de escritores com a atividade cinematográfica foi, muitas vezes, feito através de crônicas e textos de ficção. Em alguns momentos, menções rápidas, nem sempre positivas, ao cinematógrafo evidenciam como, nos anos 1910 e 1920, a nova técnica já se encontrava incorporada ao cotidiano.

De acordo com Escorel, "parece claro, considerando o que foi dito, que Mário deveria estar sob inspiração da 'musa cinemática' quando começou a escrever em 1923, seu primeiro

[321] Ibid., p.40.
[322] Ibid., pp.41-44.

romance, inicialmente chamado *Fraülein*".[323] A expressão "romance cinematográfico" foi empregada pelo próprio Mário de Andrade em relação a *Amar, verbo intransitivo*, em carta a um amigo. Segundo Escorel, este se desenrolaria como um filme, aos olhos do espectador/leitor. Ao mesmo tempo, atravessando o romance, existiriam diversas referências ao cinema, incluindo idas periódicas da família Sousa Costa ao Cine República. Ressalta-se o fato de que o primeiro contato físico entre o adolescente Carlos e Fraülein Elza ocorre justamente em uma matinê no Royal Theatre.

As referências ao caráter "cinematográfico" do romance de Mário de Andrade permitem levantar considerações sobre as nuances presentes nas relações entre cinema e literatura (poderíamos acrescentar aqui também a história). Randal Johnson destaca justamente a multiplicidade de aspectos envolvendo essa articulação, na qual, usualmente, prevalecem as questões relacionadas a adaptações e diferenças entre os dois modos de expressão artística. Segundo o autor, seria possível, ainda, acrescentar outras dimensões, como os filmes sobre escritores — documentários ou ficcionais, longa ou curta-metragem —, ou as produções que contêm referências literárias, sejam estas orais, visuais ou escritas, com a câmera focalizando um livro ou apenas uma página dele. A isto, somam-se questões envolvendo roteiros, ou mesmo a participação de escritores em sua confecção, ou ainda roteiros que adquirem estatuto literário ao serem publicados.[324] Ressalta-se também o impacto que o cinema, por vezes, tem sobre a produção literária, o que se pode observar, pelo que foi descrito, no próprio Mário de Andrade.

A questão da adaptação é assim resumida por José Carlos Avellar, citado por Johnson:

> A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro — uma história, um diálogo, uma cena —e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.[325]

---

[323] ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. In *Adivinhadores de água*... Op. Cit., p.135.
[324] JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003, pp.37-39.
[325] AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 124. Apud JOHNSON, Randal. Op. Cit., pp.39-40.

As observações do crítico cinematográfico destacam uma percepção bastante recorrente nos comentários acerca de adaptações cinematográficas: a busca incessante por uma suposta "fidelidade" do filme ao texto literário original. Esquadrinha-se, normalmente, a produção cinematográfica à procura de "erros" ou "mudanças" feitas pelo diretor que soam como traições ao livro que servira de base para o roteiro. Além disso, tal concepção estabelece uma relação de hierarquia entre a literatura e o cinema, entre a obra original e a versão que dela foi feita. Na perspectiva de Randal Johnson, trata-se aqui de um falso problema, uma vez que, se pensarmos em um espectador que desconheça a obra literária adaptada, ou quando se trata de um texto pouco conhecido, as diferenças entre o original e a versão não constituiriam um problema. Nas palavras do autor, tal insistência na suposta "fidelidade" em relação ao texto literário "ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e [...] geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos".[326]

Nesse sentido, um romancista tem à sua disposição, na confecção de sua narrativa, a linguagem verbal, em toda a sua riqueza metafórica e figurativa. Um cineasta, por sua vez, dispõe de ao menos cinco materiais diferentes de expressão: "imagens, visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas)".[327] Ao contrário do que preconiza o senso comum, a diferença essencial entre cinema e literatura não reside na distinção entre a linguagem escrita e a visualidade, mas nas possibilidades específicas abertas pelo emprego dos materiais de expressão disponíveis em cada um dos meios.

Outro aspecto destacado pelo autor resume-se ao fato de que literatura e cinema constituem dois campos de produção cultural distintos e, portanto, as obras em cada um deles respondem a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou demais campos, em segundo lugar. Em suma, "uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo".[328] Elucidando tal perspectiva, Ismail Xavier cita os exemplos, amplamente conhecidos, das adaptações realizadas pelos cineastas do Cinema Novo, os quais recorreram a escritores como Mário de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado como matéria para a produção de filmes que possuíam como perspectiva a intervenção no processo cultural e na sociedade brasileira de seu próprio tempo, ou seja, as décadas de 60 e 70. As comparações entre livro e

[326] JOHNSON, Randal. Op. Cit., p.42.
[327] Ibid., p.41.
[328] Ibid., p.44.

filme devem ter como objetivo evidenciar as escolhas feitas na adaptação, concebendo o texto original como ponto de partida, e não de chegada.[329]

Analisar tais articulações amplas, envolvendo cinema, literatura e história, em *Amar, verbo intransitivo* e *Lição de amor*, exige ter em mente todas essas nuances: do "romance cinematográfico" de Mário de Andrade, nos anos 20, à Fraülein Elza desenhada por Eduardo Escorel na conjuntura brasileira da década de 1970, são muitos os elementos que inspiram sua construção, assim como são diversas as escolhas que orientam o olhar na passagem do livro ao filme, bem como os diálogos que a produção estabelece com o quadro do cinema brasileiro naquele contexto.

2.3 FRÄULEIN ELZA: ENTRE REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

Na cidade de São Paulo, na década de 1920, um pai de família abastado, proprietário de terras, contrata os serviços de uma governanta de origem alemã para iniciar seu filho mais velho, Carlos, nas "coisas da vida". Felisberto Sousa Costa vive com sua esposa Laura e quatro filhos em uma bela casa cercada por um grande jardim. Temendo as experiências desastrosas que o filho poderia ter fora de casa, em meio a "aventureiras, exploradoras e viciadas", Sousa Costa contrata por oito contos os serviços de Elza, ou Fraülein, como será chamada na convivência diária com a família. Ela deverá ensinar ao jovem os segredos e as decepções do amor. Recomendada por outros pais que já haviam se utilizado de seus serviços, Elza iria residir com a família por um ano, para realizar a missão que lhe fora confiada. Carlos, de início, se interessa muito mais por passar o dia jogando futebol do que pelas aulas de alemão. Laura, a mãe, um tanto alheia ao que ocorre na casa, aos poucos começa a perceber mudanças em Carlos e a curiosidade cada vez mais indiscreta da filha mais velha, Maria Luisa. Aos poucos, em Carlos é despertado o interesse por Fraülein, sem que ele, contudo, entenda exatamente o que sente. Uma vez cumprida a tarefa, Elza partirá em busca de um novo serviço, sempre sonhando em reunir a quantia necessária para retornar à Alemanha. Em linhas gerais, esta é a sinopse do filme, tal como descrita no material de divulgação produzido pela Embrafilme.[330] Do romance original teria interessado a Escorel especialmente a relação que se constrói entre Carlos e Fraülein, ou mesmo entre os habitantes

[329] XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003, p.62. Tais observações também embasaram a análise de *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) no primeiro capítulo deste trabalho.

[330] *Lição de amor*. Material de divulgação – Embrafilme. Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC / FUNARTE.

da mansão. Ficara em segundo plano a técnica cinematográfica do romance, de modo que, ao realizar a adaptação, Escorel optara por uma narrativa mais linear, abandonando a estrutura fragmentada do romance, atravessado por intervenções frequentes do narrador. No entanto, as mudanças teriam se operado não apenas na organização da narrativa, mas também em seus objetivos:

> Mário de Andrade escreveu sobre seus contemporâneos, satirizou a burguesia do seu tempo. Ainda que um filme de época, a ação se passa nos anos 20, Lição de Amor procura fugir da possível limitação que representaria uma excessiva preocupação realista. Hoje, nos parece, que satirizar a burguesia paulista da década de 20 não teria muito sentido ou interesse. Ao concentrar a ação na casa e em seus jardins, ao reduzir os personagens apenas aos membros da família, seus empregados e a governanta, ao eliminar todas as referências ao mundo exterior, procuramos dar um valor mais permanente à situação em foco. Através de uma certa abstração buscamos tratar de um tema que se referisse a práticas e valores do nosso tempo.[331]

Nesse sentido, passa a ser nossa tarefa tentar compreender em que medida a história que se desenrola na mansão dos Sousa Costa pode se referir a "práticas e valores" do tempo em que o filme é produzido, levando-se em consideração as palavras de Eduardo Escorel.

Na cena inicial, vemos Elza e Felisberto Sousa Costa, sentados frente a frente, estabelecendo os termos do acordo entre ambos (Figura 4):

Figura 4

[331] Ibid.

> Sousa Costa: Então estamos entendidos senhorita Elza... São oito contos pelo serviço, pagos no final, quando tudo estiver concluído.
> Elza: Perfeitamente senhor Sousa Costa.

Na cena em questão (Figura 4), o caráter monetário da relação que ali se estabelecia tornava-se evidente. Tratava-se de uma transação comercial, que incluía uma tarefa a ser cumprida e um pagamento ao final, quando estivesse concluída. Sentados à mesa, suas posições são as de duas partes envolvidas em um negócio.

Levantam-se e seguem em direção à porta. Quando Sousa Costa já estava prestes a sair, Elza lhe questiona se avisara sua esposa:

> Elza: E, senhor, sua esposa? Está avisada?
> Sousa Costa: Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!
> Elza: Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios.
> Sousa Costa: Mas senhorita...
> Elza: Desculpe insistir... Não me agradaria ser tomada por uma aventureira... Certamente não irei se sua esposa não souber o que vou fazer lá.
> Sousa Costa: Muito bem... Se é assim que a senhorita deseja... Pode ficar tranqüila... Estaremos à sua espera, senhorita.

Após a saída de Sousa Costa, a voz *over* de Fraülein revela as motivações que a levam a aceitar a tarefa na mansão dos Sousa Costa:

> Elza: ... mais oito contos... se a situação na Alemanha melhorasse... com mais um ou dois serviços posso partir... me casar... ter uma casa sossegada... um rendimento certo.

Essas primeiras ações, retratadas antes mesmo dos créditos iniciais, põem em cena os dois interlocutores do negócio que tecerá a narrativa do filme: a ida de Fraülein para a mansão dos Sousa Costa. Apesar da percepção nítida do caráter monetário da transação, não se revelou ainda claramente qual é de fato a missão de Elza.

Na sequência seguinte, com o *travelling* da câmera, é possível ver diversas casas, no que parece ser um bairro da elite paulistana. O automóvel para diante de um portão: no interior do carro está Elza. A câmera assume, neste momento, uma dimensão subjetiva: era através de seu olhar que víamos as ruas arborizadas e repletas de casas suntuosas nos planos anteriores. Tanaka, o mordomo da mansão, abre os portões. O carro entra e, à medida que ele

avança, ouve-se uma voz infantil anunciando a chegada da nova governanta. Entre as árvores do jardim, uma menina aparece diante dos olhos de Elza, que a observa ainda de dentro do carro.

O primeiro contato com Carlos ocorre neste mesmo dia: ao ser chamada por Tanaka, a pedido dos patrões, Elza sai do quarto, onde estivera arrumando seus pertences. Ainda da porta, ouve uma voz de criança, fora de campo. Uma das meninas se queixava de Carlos. Deste, apenas se ouve a voz, pedindo que a irmã dançasse com ele. A governanta caminha pelo corredor, e as vozes continuam. Próximos à escada, estão os irmãos: Carlos agarrando a irmã mais velha, Maria Luisa, enquanto esta protesta. Laura, do andar de baixo, tenta intervir, sem sucesso. Elza assiste a tudo. Quando a vê, Carlos pára e lhe pergunta se ela era a nova governanta. Diante de sua distração, Maria Luisa foge e Laurita morde sua mão. A briga entre eles somente acaba quando Felisberto, valendo-se de sua posição de patriarca da casa, manda que todos desçam.

Os contatos iniciais que o espectador tem com a família partem do ponto de vista de Fraülein: assim como ela, o espectador trava conhecimento com os habitantes da mansão à medida que sua estada na casa avança. A implicância de Carlos com as irmãs, que repetidas vezes gera desentendimentos e reclamações especialmente de Maria Luisa, a posição de Laura, com voz pouco ativa diante dos filhos, e a postura autoritária e controladora de Felisberto se desvelam aos olhos de Elza (e também de nós, os espectadores) nestes momentos iniciais da narrativa.

Ao fim da discussão, a cena é cortada para o interior do escritório da casa. Vemos Carlos sentado à escrivaninha. Folheia um livro, distraído. Fraülein, de costas, apaga a lousa. Ao virar-se, depara-se com Carlos absorto em seus pensamentos. Procurando trazer sua atenção para a lição que ministrava, ela lhe pergunta quantos anos ele tem, ao que o rapaz responde em português. Ela o corrige, repetindo sua frase em alemão. Ele reproduz o som, porém de forma equivocada, no que é corrigido por Fraülein novamente. Em uma segunda tentativa, ele fala corretamente. Durante todo esse tempo, Carlos mantém os olhos fixos no livro. Sentada agora à sua frente, ela lhe pede que repita mais uma vez a frase em alemão. Provocador e ainda distante, Carlos responde em inglês: “I’m sixteen years old”. Ela o repreende, desanimada. A câmera os focaliza à distância, como um observador atento ao cotidiano da casa: Carlos e Fraülein, sentados à mesa do escritório, frente a frente.

Tentando mudar os rumos da lição para atrair a atenção de Carlos, Fraülein muda o tópico da conversa:

> Elza: Carlos, você já pensou no que você vai fazer quando crescer?
> Carlos: Não sei... Papai quer que eu faça Direito.
> Elza: E você não gosta de Direito?
> Carlos: Não gosto nem desgosto...
> Elza: E então?
> Carlos: Então ele falou pra mim que quando eu fizer vinte e um anos eu vou poder escolher... entre trabalhar na fábrica ou ficar na fazenda cuidando da criação de gado... Então pra quê Direito?

O controle de Felisberto, o pai, sobre os destinos de todos na casa transparece mais uma vez na narrativa. Da mesma forma que tentava controlar a iniciação sexual do filho, tentaria direcionar também suas ambições profissionais.

Corte para o *hall*: vemos Maria Luisa descendo as escadas, rumo à sua lição com Fraülein. Abre a porta da biblioteca, vemos Elza próxima de Carlos, que permanece sentado. Ao ver a irmã, anuncia que a lição tinha terminado, e, na porta, impede a passagem de Maria Luiza. Elza sai e o segura pelo braço, medindo forças. “Você não é mais forte do que eu!”, diz ela. Carlos consegue se soltar e sobe as escadas correndo. Vemos Fraülein parada diante da porta, observando o menino, com olhar de contentamento e sorriso leve nos lábios.

O espaço da biblioteca é o local privilegiado para a construção do relacionamento entre Carlos e Fraülein. Em sequência posterior, nova lição e, neste momento, Carlos começa a esboçar certo interesse pela governanta. Em plano próximo, vemos o rapaz sentado à mesa da biblioteca — seu olhar dirige-se para fora de campo. Vê-se, a seguir, Elza, que escreve na lousa, de costas e alheia aos olhares do rapaz. Ela se vira, como que sentindo ser observada e se defronta com o olhar de Carlos. A troca de olhares continua, até que Carlos a avisa que seu grampo escorregava dos cabelos. Com um leve sorriso nos lábios, ela o ajeita e volta para a lição. A aproximação entre os dois passa a ser maior, à medida que as lições avançam: Carlos a presenteia com revistas alemãs, pede que ela o ensine a tocar piano, ou ainda, que toque para ele. Nestas cenas, assim como em outras sequências nas quais estão presentes os dois protagonistas da “lição de amor” narrada no filme, os planos próximos dos atores, os momentos de silêncio, nos quais os olhares trocados, os sorrisos esboçados, os olhos que se desviam, as poucas palavras que dizem um ao outro, enfim, elementos sutis colocados em cena ressaltam as sensações e os sentimentos que atravessam Carlos e Elza. A subjetividade dos personagens adquire destaque nesta estratégia desenvolvida pelo cineasta. Ao espectador, apenas resta imaginar o que passa pelos corações e pelos pensamentos dos personagens.

Os olhares cedem lugar a um contato mais físico na lição seguinte. A câmera focaliza os dois sentados lado a lado na mesa da biblioteca. Carlos lê em voz alta um poema em

alemão, enquanto Fraülein o observa e faz as correções necessárias. Enquanto ela dita o poema e o rapaz escreve, a câmera subjetiva, expressando o olhar de Elza, percorre o rosto de Carlos. Por fim, ela se levanta e se coloca atrás da cadeira dele, aproximando-se mais, a pretexto de corrigi-lo. Num plano bem próximo, a mão dela sobre a dele, conduzindo sua escrita. Em seguida, anuncia o término da lição do dia.

Na descrição da cena presente no roteiro, os sentimentos de ambos são ressaltados:

> O rosto se apoiou nos cabelos dele. Os lábios quase que... tocaram na orelha dele. Os seios pousaram sobre um ombro largo, musculoso, impassível escutando. Carlos aterrorizado, vergonha, medo, que nem pedra. Com a mão dele Fraülein escreveu com letras palhaças: "Tiefe ruht". A lição terminara. Carlos recolhe os livros e sai rápido da biblioteca. Saem para o hall com uma desesperada felicidade de acabar aquilo. Carlos não sabia o que era "aquilo". [332]

A missão de Fraülein sofre um revés logo depois desta lição. D. Laura vai até o quarto de Elza para conversar a respeito de Carlos:

> Laura: Não vê que eu vim lhe pedir, Fraülein, pra deixar a nossa casa. Acredite: isto me custa muito porque já estava muito acostumada com você e não faço má idéia de si, não pense! Mas... Creio que já percebeu o jeito de Carlos... ele é tão criança!... Pelo seu lado, Fraülein, fico inteiramente descansada... porém esses rapazes... Carlos... as meninas.
> Elza: Já vejo que o senhor seu marido não lhe disse o que vim fazer aqui.
> Laura: Não!

Para surpresa e irritação de Fraülein, Felisberto nada havia informado a esposa do contrato que fizera com ela. Na cena seguinte, as duas mulheres entram na sala íntima, onde Felisberto Sousa Costa distrai-se com um jornal, com Elza à frente, determinada a questioná-lo porque não revelara nada à esposa sobre sua ida para a mansão. As justificativas dadas pelo patriarca da família destacam suas preocupações com os possíveis vícios que o filho poderia adquirir caso "se perdesse" com mulheres "erradas":

> Queira desculpar, Fraülein. Vivo tão atribulado com meus negócios na fábrica! Laura, Fraülein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Isso de principiar... você compreende: é tão perigoso. Uma pessoa especial evita muitas coisas. A cidade, Laura, é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve, Laura. COMO NUNCA TEVE... exploradoras... viciadas! Não é só bebida não! É éter, morfina... E os moços imitam. Depois as doenças! A sífilis. Você vive dentro de casa, com suas plantas, não sabe... é um horror... um horror!

[332] Roteiro do filme *Lição de amor*, escrito por Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho. Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/FUNARTE, pp. 32-33.

À medida que o marido tece seu discurso, Laura caminha lentamente, quase que anestesiada, e se senta no sofá. A voz dele representa a autoridade no âmbito doméstico: na cena, ele, caminhando pela sala, simboliza aquele que detém o conhecimento e, assim sendo, é capaz de controlar os destinos de todos os habitantes da mansão, o que tentava então fazer com relação ao filho. Laura, por sua vez, traz no rosto certa expressão que mistura incredulidade, surpresa e, ao mesmo tempo, um ar de confirmação de algo do qual já suspeitava. Fraülein o interrompe, diferenciando-se das mulheres que tanto afligiam Sousa Costa:

> Elza: Não é bem isso, minha senhora. Não sou nenhuma sem vergonha nem interesseira! Estou no exercício de uma profissão. E tão nobre como as outras. Não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!
> Sousa Costa: Mas Fraülein, não tive a intenção de!
> Elza: E o amor não é só o que o Senhor Sousa Costa pensa. Eu vim ensinar o amor como deve ser: amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a Filosofia invadiu o terreno do amor! Foi isso que vim ensinar a seu filho. Mas vejo que sou tomada por outra mulher aqui. Deixarei a sua casa amanhã mesmo, minha senhora.

Após a saída de Elza, marido e esposa continuam conversando. Felisberto continua tentando convencer a esposa:

> Sousa Costa: A história é o Carlos... Laura... a gente não pode mais proceder como no nosso tempo, o mundo está perdido... Olhe: contam tantas desses rapazes... Não se sabe de nenhum que não tenha amante! E vivem nos lupanares! Jogadores! Isso então? Não tem um que não seja jogador! Depois dão na morfina, é o que acontece! Veja a cor do filho do Oliveira! Aquilo é morfina! Fraülein preparava ele. Depois isso não tem conseqüência. Quem indicou Fraülein foi o Mesquita. O Zezé Mesquita, você conhece, ora! Aquele que mudou-se pro Rio o ano passado... Se utilizaram dela, creio que pro filho mais velho. Hoje ele está casado, família constituída, próspero.
> Laura: Quem sabe, você falando com ela, ela ficava...
> Sousa Costa: Eu acho melhor, Laura. Francamente, acho. Fraülein falava tudo pra ele, abria os olhos dele e ficávamos descansados... depois pregávamos um bom susto nele. Ficava curado e avisado. Ao menos eu salvava a minha responsabilidade. Depois não é barato não! Tratei Fraülein por oito contos! Sim senhora: oito contos, fora a mensalidade. Naturalmente não barateei. Mais caro que o touro Caxambu que me custou seis e já me deu um lote de novilhas estupendas...

Alguns aspectos devem ser destacados nesta sequência. Em primeiro lugar, o aspecto financeiro das relações estabelecidas com Elza, comparadas por Felisberto à compra de um touro para a fazenda, e os lucros dali advindos. A isso, se soma a própria natureza da presença da governanta na casa.

Margareth Rago, em análise acerca da prostituição feminina entre os anos de 1890 e 1930, destaca certo papel "civilizador" desempenhado pela figura da prostituta neste momento. Ao constituir um espaço de iniciação sexual dos rapazes — como ocorrera com Carlos, segundo o que confessa posteriormente a Elza — configurava-se como uma "alternativa para a preservação da virgindade das moças e da castidade das esposas, como se argumentava", sendo parcial e ambiguamente aceita, "como um lugar onde os jovens poderiam saciar os impulsos ardentes de uma fase de sua vida, para depois se assentarem e permanecerem casados". Assim, ao mesmo tempo em que era vista como "mulher desregrada", a prostituta aparecia como aquela capaz de ordenar os impulsos sexuais dos jovens, assumindo uma função ambígua, porém fundamental, na sociedade que então se delineava.[333]

Verifica-se, ainda, uma rede de sociabilidade formada em torno da atividade da prostituição, em bordéis, cabarés, pensões, teatros, restaurantes, nos quais muitos buscavam não apenas uma "linha de fuga desejante: aí encontravam amigos, velhos conhecidos, faziam contatos políticos, discutiam negócios, escreviam poesias e inspiravam-se para futuras composições literárias".[334] Acrescenta-se a isso o fato de que nas primeiras décadas do século XX, o cinema brasileiro fazia suas primeiras incursões no terreno do erotismo.[335]

Socialmente aceito, este papel a ser exercido pela prostituição e pela divulgação do erotismo é, ao mesmo tempo, objeto de temores, como aqueles revelados por Sousa Costa. Ainda segundo a autora, os vícios que tanto rodeavam os filhos da elite que se deixavam levar por tais caminhos eram alvos de estudos e protestos do discurso médico e jurídico. Todo esse clima que se procurava desfrutar incluía um crescente consumo de drogas como cocaína, morfina, ópio, éter e, em menor escala, maconha, o que gerava intensas campanhas destinadas a evidenciar os riscos presentes em tal comportamento. [336]

Retomando o texto original, não se pode deixar de considerar que Mário de Andrade é extremamente irônico ao evidenciar a contradição que atravessa a decisão tomada por

---

[333] RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.197.
[334] Ibid., p. 111.
[335] Em 1916, era exibido *Lucíola*; em 1917, *Le film du diable*, estrelado por Laura Serra, que se despia em cena; em 1919, o filme *Alma sertaneja* apresentava cenas de nudez; e, 1929, Ademar Gonzaga filmava *Barro Humano*. Estes e vários outros filmes nacionais exibiam nas telas as primeiras cenas eróticas do cinema brasileiro, provocando grande impacto sobre o público. Cf. RAGO, Margareth. Op. Cit.
[336] O *Jornal do Comércio*, citado pela autora, empreendia nos anos 20 uma severa campanha contra os chamados "vícios elegantes", alertando para o fato de que estes se expandiam em ritmo intenso, "deixando de restringir-se, como dez anos antes, ao uso dos morfinômanos, cocainômanos e alguns homens mais esnobes da elite, freqüentadores dos bulevares e boudoirs parisientes". Naquele momento, "chegava a penetrar até mesmo nas casas das famílias ricas, principalmente por ocasião das festas carnavalescas". O quadro se completava com a descrição da degradação provocada pelo vício. Idem, ibidem, p.123.

Felisberto Sousa Costa ao contratar os serviços de Fraülein: temeroso de que o filho se "perdesse" com mulheres de hábitos pouco louváveis e vícios diversos, ele traz para dentro da sua casa uma relação muito similar àquela, além de ignorar o fato de que a iniciação de Carlos já havia ocorrido, dentro dos moldes que ele tanto desprezava. Para completar a contradição, vemos por diversas ocasiões no filme Sousa Costa sair à noite e retornar quando a casa toda já se encontrava adormecida. Para onde ele se dirigia, não nos é revelado — tem-se apenas uma pista: o fio de cabelo aparentemente longo que retira de seu paletó ao chegar de uma de suas incursões noturnas. O que ele tanto condenava nos jovens rapazes constituía um de seus hábitos? No roteiro escrito a partir da obra original, temos, nas falas do mordomo Tanaka, ao conversar com Elza, o verdadeiro motivo das saídas noturnas do patrão: as supostas idas ao clube escondiam, na verdade, a existência de uma amante.[337]

A leitura de Eduardo Escorel mostra-se precisa no que se refere às contradições que Sousa Costa leva para dentro do âmbito doméstico:

> Ao trazer a lição de amor para dentro de casa, ele estava subvertendo a moralidade dominante que, ao mesmo tempo, condenava a prostituição e aceitava que as primeiras experiências sexuais dos adolescentes ocorressem nos bordéis.[338]

A moral vigente era, portanto, contrariada, a partir do momento em que Sousa Costa insere no espaço doméstico o que estaria reservado para o público. A função que estaria reservada cotidianamente para a chamada "mulher da vida" era, então, exercida por uma governanta no seio familiar.

De fato, cada vez mais o relacionamento de Carlos e Elza se estreita. Após o confronto com Sousa Costa e a ameaça de deixar a casa, Fraülein decide ficar e terminar a missão que lhe havia sido confiada. É em uma nova lição na biblioteca que o relacionamento concreto tem início.

Depois de Carlos questioná-la se deixaria mesmo a casa, durante a lição Fraülein se aproxima dele, na mesa, quase o abraçando. Ele se levanta bruscamente e vai até a janela.

> Carlos: Não escrevo mais!
> Elza: Que é isso? Venha escrever, Carlos!
> Carlos: Desse jeito não escrevo mais!
> Elza: Mas que modos são esses, Carlos... Responda!

---

[337] Roteiro do filme *Lição de amor*, escrito por Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho. Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/FUNARTE, pp. 25-26.
[338] ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. Op. Cit., p. 141.

Ela insiste.

> Elza: Venha escrever...
> Carlos: Não escrevo mais, já disse...
> Elza: Venha...

Ela se aproximara dele, tentava levá-lo gentilmente pelo braço. Acompanha Carlos de volta à mesa.

> Elza: Venha... Assim você me entristece, Carlos...
> Carlos: A hora já acabou.
> Elza: Não ainda.

O rapaz retorna para a cadeira.

> Elza: Ora Carlos. Como se escreve o esse maiúsculo?
> Carlos: Venha! Fique daquele jeito.

Carlos a puxa para si e a beija. A partir daí, o relacionamento entre ambos se torna físico e ele passa a frequentar o quarto de Fraülein. Como em muitas sequências do filme, a sugestão prevalece sobre a exposição dos eventos. Na noite em que Carlos se propõe a ir até o quarto de Elza, repete-se certa rotina na mansão dos Sousa Costa: Tanaka chega à sala de estar, apaga o abajur. A família aparentemente já se recolhera. Sousa Costa, novamente, chega a casa, escova o paletó diante do espelho no hall e sobe as escadas. As cenas são entremeadas por momentos de Carlos em seu quarto, esperando a hora certa para ir até Fraülein. A câmera o acompanha ao longo do corredor até a porta do quarto de Elza. Ele bate e entra. Em *travelling*, a câmera se afasta pelo corredor, a música de fundo sobe, vemos cenas da casa à noite, como o quarto do casal Sousa Costa.

A partir disso, as contradições levadas para o âmbito doméstico por Sousa Costa ganham tonalidades mais nítidas. Os encontros de Carlos e Elza se intensificam, ocupando o lugar das lições matinais de alemão. Uma cena emblemática tem início com um plano da família à mesa de jantar. Tem-se a impressão de que se trata de uma perfeita família burguesa. Carlos desce as escadas no hall e aguarda Fraülein encostado na parede, ao pé da escada. Há, em seguida, um corte para a sala de jantar, que se localiza logo ao lado. Laura olha aparentemente tensa para o marido. Novo corte para o hall: Elza desce as escadas, Carlos a

beija. Nesse momento, a câmera se descola levemente, mostrando à esquerda do quadro a família no jantar, e à direita, Carlos e Elza. Trata-se de uma representação concreta da contradição que atravessava o cotidiano da mansão (Figura 5)

Figura 5

O casal é finalmente interrompido por Sousa Costa que, da sala de jantar, chama pelo filho. Eles se separam e Elza entra na frente, seguida pouco depois por Carlos. Em plano próximo, Felisberto observa os dois com desconfiança.

Após uma viagem com a família, em que Carlos e Fraülein se afastam do grupo, Felisberto, irritado com a ousadia dos dois, decide por fim no romance. Em sequência posterior, combina com Elza como tudo será feito:

> Sousa Costa: Mas Fraülein, não seria possível acabarmos de outra forma? Mansamente? Meu filho vai sofrer muito, é tão amoroso! Você sabe... todo nosso cuidado por ser a primeira vez... depois eu falo pra ele.
> Elza: Desculpe insistir, senhor Sousa Costa, mas da outra vez...
> Sousa Costa: Sim, é claro... a senhorita tem razão, mas foi um esquecimento... O menino vai fazer barulho naturalmente...
> Elza: Naturalmente... mas assim, violentamente, a lição fica mais viva no espírito... no corpo de Carlos... Se o senhor não ensinar agora, estou certa que não ensina mais. O meu dever é não sair daqui sem que o senhor indique ao Carlos os perigos... ainda que isso custe o meu sacrifício.
> Sousa Costa: Muito bem... que seja como a senhorita quiser.

Em seguida, Sousa Costa comenta com a esposa que, em breve, resolverá a situação de Carlos:

> Sousa Costa: Fraülein vai partir.
> Laura: Mas que massada, hein? Afinal... Tomara ao menos que eu arranje depressa governanta nova... as meninas estavam progredindo tanto... Maria Luiza já toca a Marcha Turca quase sem erro.
> Sousa Costa: Paciência. Isso de amores escandalosos dentro da minha própria casa me repugna... daqui a pouco as meninas também estão querendo...

De acordo com a moralidade dominante, os "amores escandalosos" fariam parte do espaço público, onde os cabarés, os bordéis, a prostituição constituíam algo recorrente, embora amplamente criticado e temido. Era preciso, naquele momento, interromper as práticas da vida pública que tinham lugar no interior do espaço doméstico, familiar e, portanto, que deveria ser preservado dos tais "amores escandalosos". No entanto, apesar de tudo, Carlos estaria "salvo".

Alguns dias se passam, antes da "descoberta" do romance. Cenas cotidianas da casa denotam a passagem do tempo: Carlos e Elza abraçados no quarto dela, Maria Luiza ao piano — é sua música que conduz as cenas —, Carlos e Elza na biblioteca, Laura bordando com a filha mais velha sentada aos seus pés.

A sequência da "descoberta" do relacionamento entre ambos inicia-se com Carlos chegando ao quarto de Fraülein, como fizera em muitas noites. Ouvem-se batidas na porta: é Sousa Costa, que entra e surpreende o casal. Confronta Carlos e ordena que ele vá para o seu quarto. Lá, o diálogo entre pai e filho retoma os argumentos de Felisberto sobre os "perigos" que rondavam os relacionamentos amorosos:

> Carlos: Ela não teve culpa, papai!
> Sousa Costa: Você está louco! Você não sabe quem é essa mulher! E se ela agora te obriga a casar! Bonito!
> Carlos: Eu caso, papai...
> Sousa Costa: Bobo! Você não está vendo que é uma aventureira?
> Carlos: Não é uma...
> Sousa Costa: Cale-se!
> Carlos: Papai! Mas ela não é uma aventureira!
> Sousa Costa: Carlos, você é uma criança, e não sabe nada, ouviu! E agora! E se tivessem um filho, como é! Diga! Maluco...

Fraülein é, nas falas de Felisberto, comparada a todas as aventureiras que o pai tanto temia.

> Sousa Costa: Felizmente você tem seu pai para acabar com essa história... mas de outra vez tenha mais cuidado... não tem tantas mulheres sem perigo por aí... não me obrigue mais a gastar dinheiro com essas coisas.
> Carlos: Dinheiro? Ela não recebeu dinheiro!
> Sousa Costa: Ah? Então você pensa que ela ia partir assim, sem nada, não é!
> Carlos: Fraülein vai partir? Quando? Quando?
> Sousa Costa: Quando!? Essa é muito boa! O mais depressa possível, amanhã cedo.
> Carlos: Não, papai! Não! Eu não faço mais nada! Eu não faço mais...
> Sousa Costa: Como é? Mas então você! Mas Carlos, você está maluco duma vez! Parte! E é pena que não possa partir já, agorinha mesmo!

O caráter monetário do relacionamento dos dois é explicitado pelo pai. Sousa Costa sai do quarto e deixa Carlos chorando na cama. O rapaz tenta novamente falar com Elza: vai até seu quarto, bate repetidas vezes na porta, mas ela lhe pede que vá embora. Laura e o marido o tiram do corredor e o levam até seu quarto, onde é consolado pela mãe.

Amanhece na mansão dos Sousa Costa. Tanaka desce as escadas do hall seguido por Elza, que vai deixar a casa. D. Laura acorda o filho para que ele se despeça dela. Após abraçá-lo e se despedir, Fraülein entra no carro, que a levará para o próximo trabalho. Depois de atravessar os portões da mansão, sua voz *over* expressa a missão cumprida:

> Tantos... todos amando, felizes, habilíssimos, familiares... quantos mais ainda?... se a situação na Alemanha melhorasse... estava certo assim... os homens são muito injustos... Carlos casará bem, ela será rica, bonita... Carlos casará rico, perfeitamente...

A câmera acompanha o carro indo embora, alternando cenas de Elza observando a mansão que se afasta e as casas sofisticadas da rua.

Carlos encontra-se desolado na janela, vendo-a partir. É a mãe que o tira de lá. Corte para o interior do automóvel: Fraülein tira um envelope da bolsa e, com *close* em suas mãos, conta os oito contos que recebera (Figura 6). Trata-se de uma imagem que complementa a cena citada inicialmente, na qual Sousa Costa e Elza estabelecem os termos do acordo. Em ambas, vistas em conjunto, no início e ao final da narrativa cinematográfica, temos a percepção do caráter monetário de relações que envolviam sentimentos, expectativas, frustrações e decepções.

Figura 6

Tanaka fecha então os portões. A câmera, à distância, o mostra subindo a rampa que conduz à mansão. Terminava, no filme, a permanência de Elza na casa e o contato íntimo que o espectador tinha com o cotidiano daquela família burguesa.

Fora a presença de Elza que desnudara o dia-a-dia familiar e a hipocrisia que este ocultava. A tarefa principal que deveria executar na casa constitui o elemento que desencadeia toda a trama do filme e do livro, e permite que o espectador tenha uma observação privilegiada sobre as ações e os sentimentos de seus habitantes. Como caracterizar Fraülein? Se considerarmos que as suas atividades, desempenhadas profissionalmente como ela mesma afirma, envolvem seu corpo, poderíamos defini-la como uma prostituta como as que tanto atemorizavam Sousa Costa?

De acordo com Margareth Rago, as representações construídas em torno da figura da prostituta nas primeiras décadas do século XX convivem com o medo da identificação entre a "moça de família" e a "mulher da vida".[339] O crescimento da prostituição passaria a ser vivenciado como um problema de caráter público, específico dos espaços urbanos — que

[339] O conceito de *representação* é abordado aqui na perspectiva de Roger Chartier: "representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação a partir dos quais estes classificam, julgam e agem". Nesta afirmação, estão em foco lutas, ou seja, relações de força simbólicas, as quais possuem por armas e objetos as representações. Cf. CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994, pp. 97-113, p. 108.

desde o final do século XIX apresentavam intenso crescimento —, e como a dimensão negativa do progresso. A isso se soma a sua concepção como "poderoso fantasma de contenção às mulheres que pressionavam para ingressar na esfera da vida pública". Nas palavras da autora:

> Nesse contexto, a prostituta foi recoberta com múltiplas imagens que lhe atribuíram características de independência, liberdade e poder: *figura da modernidade*, passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas, à desconexão com os vínculos sociais tradicionais e à multiplicidade de novas práticas sexuais. *Figura pública* por excelência, podia comercializar o próprio corpo como desejava, dissociando prazer e amor, aventurando-se, através da livre troca pelo dinheiro, em viagens desconhecidas até mesmo para os homens dos países mais atrasados. *Poderosa*, simbolizava a investida do instinto contra o império da razão, a exemplo de Salomé, ameaça de subversão dos códigos de comportamento estabelecidos.[340]

Segundo a autora, o período em questão assiste à urbanização e ao crescimento socioeconômico da cidade, o que contribui para confundir as tradicionais demarcações entre as atividades atribuídas a homens e mulheres. Verifica-se a entrada em cena das mulheres de diversas classes sociais nas fábricas, escritórios, escolas, comércio ou nos serviços de infraestrutura urbana, e a crença predominante era de que tais transformações constituíam uma ameaça aos códigos cristalizados de sociabilidade e de participação na vida social. Neste quadro, a figura da prostituta surgia como um poderoso fantasma no imaginário social, sendo alvo dos "homens cultos", que advertiam contra os perigos de contaminação física e moral que tais mulheres representavam para o equilíbrio da sociedade. Por outro lado, também era questionada pelas feministas, cujos objetivos envolviam a conquista do direito de ingresso na esfera pública, sem correrem o risco de serem identificadas com a licenciosidade atribuída às mulheres ditas "alegres", assim como pelas famílias "respeitáveis", reivindicando maior controle e censura em relação à moralidade pública.

As feministas, à medida que lutavam por ampliação nos direitos de cidadania e questionavam as representações tradicionais que pairavam sobre um e outro sexo, enfrentavam fortes barreiras simbólicas que incluíam a figura da mulher "de vida fácil". Isso se devia à percepção usual de que ao homem no espaço público corresponderia a imagem de trabalhador ou político, enquanto a mulher fora do lar, principalmente quando

[340] RAGO, Margareth. Op. Cit., p. 41.

desacompanhada, “precisou prestar muita atenção aos seus gestos, aparência, roupas, para não ser confundida com a figura dissoluta, excêntrica da prostituta, ‘mulher pública’”.[341]

As nítidas diferenciações entre essas duas figuras femininas permitiram à sociedade burguesa encontrar meios para se defender da ameaça representada pela prostituta, concebida como uma mulher imaginariamente livre, descontrolada e irracional. De modo similar, a independência da mulher dita “honesta” sempre seria limitada simbolicamente pela presença da meretriz, dentro de um complexo campo de redefinições de papéis e valores, tornando a prostituta um contra ideal necessário como limite à liberdade feminina. A construção do “fantasma” da prostituição cumpria alguns objetivos estratégicos: “instituía as fronteiras simbólicas que não deveriam ser ultrapassadas pelas moças respeitáveis”, ao mesmo tempo organizando “as relações sexuais num espaço geográfico da cidade especialmente destinado à evasão, aos encontros amorosos, à vida boêmia”.[342] Este último aspecto articula-se ao ideal de pureza em relação à mãe, o qual se reforçaria na passagem do século, tornando a prostituta uma figura central em lugares destinados à liberação das fantasias sexuais dos rapazes, para que, mais tarde, pudessem viver sem furores ao lado de uma esposa adequada.

As fronteiras entre tais representações, em se tratando da personagem de Mário de Andrade, levada às telas por Escorel, não são nítidas. A Elza de *Lição de amor* não pode ser descrita como irracional ou uma mulher que privilegia os instintos em detrimento da razão; não pode ser tomada como uma “mulher fatal e sedutora”. Fraülein é marcada pela contenção, pelo pensamento racional que a faz realizar os trabalhos de que necessita para reunir o dinheiro que a levará de volta à Alemanha. É com este pensamento que avalia os serviços realizados durante sua estada no Brasil, em alguns momentos do filme, como na conversa com Tanaka. Em relação ao roteiro, no qual apareciam as falas de Tanaka, revelando os motivos das saídas noturnas de Sousa Costa, o filme preserva apenas o desabafo de Fraülein, profundamente insatisfeita com os costumes e o tratamento dispensado a ela no país:

> Tornaram a vida na Alemanha insuportável, Tanaka, mesmo antes da guerra... Quando vim para o Brasil fiquei quase dois anos sem trabalho, de casa em casa, ensinando alemão e piano... ... primeiro no Rio de Janeiro, depois Curitiba onde não tive mesmo o que fazer... acabei aqui em São Paulo... ‘a capital espiritual do Brasil’... uma cidade universitária... gente ríspida... me olhando de cima... falta de entendimento e prática deste povo inteiro. Crianças malcriadas e voluntariosas... sempre atrasadas para a aula, nenhum prazer no estudo... nenhuma simpatia pessoal... As casas... sempre barulhentas... meses e meses sem ver ao menos um ser alemão! Às vezes chorava de desespero...

[341] Ibid., p. 44.
[342] Ibid., p. 46.

A câmera, nesta cena, mostra o mordomo e a governanta sentados no sofá da sala de estar. Ela lê, ele a observa. Em determinado momento, ela interrompe a leitura e passa a desabafar sobre suas experiências no Brasil. Novamente o recurso do plano próximo, durante as falas de Fraülein, sinaliza os sentimentos da personagem. Suas falas seguem o que estava previsto no roteiro, contudo as de Tanaka foram suprimidas. Se no roteiro, como no romance, sugere-se um contato físico entre eles, indicando um possível envolvimento íntimo, no filme prevalece certa cumplicidade entre ambos, identificados em sua condição de estrangeiros no país. Uma cumplicidade, deve-se acrescentar, construída ao longo da narrativa, uma vez que os primeiros contatos mostram-se hostis por parte de Tanaka. O mesmo pensamento racional transparece da cena final, quando, no automóvel que a leva da mansão, ela conta a quantia que recebera dos Sousa Costa.

A discrição e a contenção de Fraülein não diferem de um modelo mais tradicional de feminilidade, representado, na trama, por D. Laura. Esta traz em seus gestos as marcas de um padrão do feminino composto por "contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais dizer não), pudor, silêncio", nas palavras de Michelle Perrot.[343] Tais "virtudes cardeais da mulher" seriam inculcadas nas meninas pela educação, a qual envolveria a produção de bons hábitos, sendo responsável por produzir boas esposas e mães. As virtudes femininas de submissão e silêncio nos comportamentos e gestos cotidianos constituiriam seus elementos fundamentais.

A postura de Laura em relação ao marido denota, em diversos momentos, tais princípios. Sua contenção nas palavras, sua aceitação das ações do marido, inclusive as saídas noturnas das quais parece conhecer os verdadeiros motivos, seus gestos no momento em que descobre o real objetivo da vinda de Fraülein para a mansão: sua posição é a de uma esposa burguesa modelar, dentro de padrão de sociedade no qual "um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo" representariam o ideal de vida ajustada, valorizada pela sociedade.[344]

No contexto que marca o século XIX no Brasil, a sociedade brasileira passa por diversas transformações, entre as quais a consolidação do capitalismo, o crescimento de uma vida urbana que proporcionava novas formas de sociabilidade, além da ascensão da burguesia

---

[343] PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (orgs.) *O Corpo Feminino em Debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 21.
[344] D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In DEL PRIORI, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 223.

e o aparecimento de uma nova mentalidade relacionada a esta classe social, a qual acaba por reorganizar vivências familiares e domésticas, atividades femininas, sensibilidades e comportamentos. A família representada em *Lição de amor* é resultado de tais mudanças, e atrelado a ela encontramos cada vez mais reforçada a idéia "de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família 'burguesa e higienizada'". [345] São mulheres que, limitadas ao círculo do lar, "desenvolvem uma verdadeira mística do trabalho doméstico e da reprodução". Ela deve se sentir realizada através dos filhos, ocupando-se com tricô e bordados, pequenas coisas do cotidiano que justificam sua existência, afinal suas atividades são como um "trabalho", tido como "valor indispensável à utilidade social"[346]

Segundo Maria Ângela D'Incao, o romance de Mário de Andrade refletiria o amadurecimento deste modelo de família burguesa. Em sua análise,

> O mundo familiar burguês é um mundo em si mesmo, não tem grandes laços com a sociedade inclusiva; é auto-suficiente, socialmente falando, e isolado. Os membros da família não conversam senão sobre coisas banais e sobre a educação dos filhos. O chefe da casa, o novo patriarca, o patriarca burguês, investido de doçura e compreensão, determina todas as coisas que devem acontecer. A mãe, Laura, uma 'santa', não sabe de nada sério que acontece na casa, a não ser as coisas apropriadas para mulher saber, coisas da administração doméstica. Ela ignora, por exemplo, que a governanta alemã foi contratada para ensinar sexo ao primogênito do casal. Para ensinar não só o sexo, mas também para fazer o adolescente aprender os sentimentos corretos a respeito de sexo e de amor, aqui vistos claramente como distintos. As emoções acabam sendo finalmente controladas. A sensibilidade burguesa se instaura.[347]

O texto de Mário de Andrade constrói uma imagem bastante irônica dessa burguesia em ascensão, por vezes até extremamente cômica, se considerarmos a sequência, suprimida no filme, em que a família retorna de trem do passeio que fizera e diverte os demais passageiros do trem com os problemas que arranja. No filme, Escorel optara por um tom mais intimista, de modo que não transparece tal ironia, prevalecendo a submissão dos moradores da casa aos desígnios do patriarca Sousa Costa. A representação clássica e ordenada da família burguesa é esboçada em planos curtos, já ao final do filme, nos quais os Sousa Costa são representados como se estivessem posando para um álbum de família. Vemos Laura e Felisberto, Laura sentada com as filhas a sua volta, Carlos de pé ao lado do pai, e toda a família: Laura e o marido estão sentados, Carlos e Maria Luiza, como os mais velhos, de pé

[345] Idem, ibidem, p. 229.
[346] PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, p.117.
[347] D'INCAO, Maria Ângela. Op. Cit., p. 239-240.

atrás de ambos, e as menores à frente, além da filha da cozinheira sentada no chão. Aparentemente, a típica e ordenada família burguesa.

Voltemos ao elemento desestruturador, ou revelador, das nuances observadas neste quadro: a personagem Elza. O que significaria, em meados dos anos 70, recuperar o texto de Mário de Andrade e, especialmente, Fraülein como personagem feminina?

2.4 VALORES FAMILIARES E HIPOCRISIA NO ESPAÇO PRIVADO

Orlando Fassoni, em crítica publicada na *Folha de São Paulo*, destaca o fato de que Mário de Andrade, em seu livro, escrevera uma sátira em torno dos valores de seu próprio tempo, tecendo críticas a uma burguesia que, então, se sustentava em tradições, com suas famílias envolvidas por uma aura de elegância, refinamento, boa educação e boas maneiras. Ao mesmo tempo, essas famílias manter-se-iam presas à rigidez de uma conduta moral onde os valores preconizados não permitiam rebeldias ou gestos ousados. A obra original surgia, assim, como um meio de desmascarar a hipocrisia de uma sociedade refinada. No filme, a habilidade do cineasta e do roteirista Eduardo Coutinho "está exatamente no fato de que, do romance, eles absorveram muito mais o universo íntimo dos personagens do que a severidade da crítica do autor sobre moral, costumes, comportamento, repressão e educação".[348]

O que teria despertado o interesse de Escorel e Coutinho foi, mais do que alusões ao mundo exterior, o fato de que, dentro dos muros em que se refugiavam os Sousa Costa, "começa a existir, após a chegada da governanta, um processo camuflado de decadência consentida" — consentida porque parte exatamente do fato de que todos conhecem, ou ao menos imaginam, os motivos que levaram à contratação de Fraülein. Para Fassoni, Escorel dirige o foco para a sensibilidade de Elza, para "o seu drama íntimo de ter de realizar, mais uma vez, uma aproximação sentimental que lhe trará amargura e que fará outro adolescente sofrer até o esquecimento natural do 'affaire', que viria com a maturidade".[349]

A centralidade da figura de Fraülein na trama do filme é destacada também por Luciano Ramos, em artigo publicado no *Jornal da Tarde*. A riqueza da personagem principal já era conhecida desde o texto original, o que fez com que fosse cobiçada por muitas atrizes. Para o autor, "a figura da governanta alemã contratada para iniciar um jovem na prática do sexo é tão poderosa que faz do espetáculo não um 'filme de autor', ou de 'ator', mas — se for lícita a expressão — um 'filme de personagem'". A técnica adotada pelo cineasta teria servido

[348] FASSONI, Orlando L. As lições de Fraülein. *Folha de São Paulo*, 17 maio 1976.
[349] Ibid.

adequadamente ao propósito de destacar a personagem: a seqüência linear, a postura confessadamente acadêmica, o cuidado para que a linguagem do filme não se colocasse acima das coisas que conta. Nas palavras de Ramos,

> Os desdobramentos dramáticos do tema permitem uma visão profunda das circunstâncias que envolvem Carlos e Fraülein. O pai, a princípio tão prático, acaba sentindo ciúmes (do filho ou da professora?). A mãe sente-se moralmente chocada, mas quase chega a compreender a dor do filho. A irmã mais velha, completamente afastada de qualquer referência a sexo, exprime com muda angústia o peso de uma sociedade patriarcal. A grande ironia, contudo, reside no próprio método pedagógico: para afastar o garoto das prostitutas, provoca-se ligação entre ele e uma pessoa terna e sensível — cujo afastamento é tão doloroso quanto inevitável. Só que os olhos de Mário de Andrade e de Eduardo Escorel demoram-se mais sobre o drama da mestre do que sobre o sofrimento do aluno. Afinal, o rapaz já tivera sua iniciação numa esquina qualquer da Avenida Ipiranga.[350]

Destaca-se, em sua afirmativa, o processo pedagógico repressivo levado a cabo pelo patriarca da família: sob o pretexto de proteger o filho mais velho das "aventureiras" que poderiam conduzi-lo a um caminho perigoso, o pai força a relação entre Carlos e Fraülein, um relacionamento que será rompido de forma brusca, para que a "lição" fosse bem aprendida. Acrescente-se o caráter fundamental da personagem Fraülein ao longo desse processo: é pelas mãos de Elza que "somos conduzidos para o interior da família", a partir do momento em que, na chegada da personagem à mansão, o mordomo Tanaka abre os portões. Nesse momento, "Escorel faculta-nos o privilégio de privar com seres que habitualmente nos são estranhos. É a original missão de Fraülein que vai nos permitir um convívio que Escorel não deixa que se transforme em promiscuidade".[351]

As semelhanças e os afastamentos em relação ao texto original de Mário de Andrade são recorrentes nos comentários escritos sobre o filme de Escorel: semelhanças no que se refere aos personagens e à trama, e distanciamentos em relação à estrutura narrativa. Rogério Proost Pereira menciona, de início, as dificuldades observadas nas adaptações de textos literários feitas pelo cinema. Novamente, a questão da suposta "fidelidade" à obra original vem à tona, destacando o autor as diversas críticas sofridas pelas produções que se baseiam em textos provenientes da literatura. Em relação a *Lição de amor*, voltariam à cena as mesmas questões: o filme tem por obrigação ser fiel ao original ou este deve servir como um ponto de partida para uma nova obra? Na perspectiva do crítico, "aquilo que já pode ser considerado

---

[350] RAMOS, Luciano. Uma lição de cinema, e de emoção. *Jornal da Tarde*, 13 maio 1976.
[351] FIGUEIREDO, Tom. Aula de Cinema. *O Estado de São Paulo*. In Dossiê crítico: Lição de amor. *FilmCultura*, nº 29, maio de 1978. *FilmCultura*, edição fac-similar, vol. III, nºs 24 a 31. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual – Ctav / SAV / MinC, 2010.

como uma pequena história da literatura cinematografada nos ensinou que, quando este segundo expediente foi utilizado, os efeitos se revelaram muito mais convincentes".[352]

Algumas diferenças, de acordo com o autor, poderiam ser observadas entre obra original e adaptação, em se tratando do filme em questão. O texto de Mário de Andrade se caracterizaria por uma estrutura francamente cinematográfica, contando "com uma narrativa fragmentada e permeada de enfoques de situações e personagens colhidas inesperadamente". É ainda carregado de digressões, nas quais o escritor desenha um perfil da principal personagem feminina. O narrador a todo o momento interrompe o fluxo da narrativa, comentando e tecendo observações sobre o que está sendo relatado. O filme de Escorel, por sua vez, tem na linearidade de sua narrativa um aspecto central, acompanhada por "um enredo claro, especial e temporalmente rígido". Em *Lição de amor*, pouca informação se tem a respeito da trajetória de Elza antes de sua chegada à mansão dos Sousa Costa bem como de sua formação cultural. Por fim, o tom de ironia que atravessa o livro dá lugar, na produção cinematográfica, a certa impessoalidade.[353] Com afirmações semelhantes, Fernando Ferreira, em artigo publicado no jornal *O Globo*, destaca que *Lição de amor* seria um "dos melhores da atual safra de filmes nacionais empenhados numa proposta digna e inconsciente", sendo também um exemplo "do que pode ser a adaptação cinematográfica que tanto faz justiça ao original como não desmerece o cinema por não se colocar em posição subalterna e tímida". Na perspectiva do autor, as boas adaptações de obras literárias usualmente são novas leituras, realizadas por um novo autor, de um argumento ou temática anterior. No filme em questão,

> o argumento é, sem dúvida, o mesmo; a maneira de abordá-lo indica essa nova leitura. A situação em que se coloca a câmara — para apreciar toda a trama que se relaciona à missão de "fraülein", a governanta alemã, especializada na iniciação sexual de jovens burgueses — indica a intenção de observar e perscrutar sem ostensivamente julgar e consumir.[354]

Segundo Rogério Pereira, o filme teria logrado vida própria, a partir da temática central desenvolvida pelo romance, qual seja, a crítica à burguesia dos anos 20. Escorel, ao privilegiar e fundir acontecimentos relacionados a ela, conseguira criar novas imagens com o que estivera disponível no livro. Um aspecto central é destacado, ao final do artigo, pelo autor: Escorel aparentemente conseguira alcançar sua intenção inicial, a de

---

[352] PEREIRA, Rogério Proost. Uma lição para o grande público – Lição de amor: um Mário de Andrade descomplicado. *Jornal da Tarde*, 26 maio 1976.
[353] Ibid.
[354] FERREIRA, Fernando. Lição de amor. *O Globo*. 20 jun 1976.

> realizar um filme de qualidade sem, contudo, penetrar por caminhos mais tortuosos, apesar dos possíveis ótimos resultados, pois correria o risco de criar uma obra pouco acessível ao grande público. E é do grande público que o bom cinema nacional, por motivos óbvios, não quer e não pode se ver distanciado.[355]

A questão do público, que gerava inquietações no quadro do cinema brasileiro ao longo dos anos 1970, é levantada por muitos críticos ao se referirem ao filme de Eduardo Escorel: em diversos artigos, este é visto como uma produção que teria sido capaz de promover a conciliação do filme nacional com o público nos cinemas. Ely Azeredo, por exemplo, em artigo no *Jornal do Brasil*, celebra *Lição de amor* como um filme que aprendera com determinados "erros" do cinema brasileiro, o que, provavelmente, faria com que, aos prêmios e elogios da crítica, se seguisse um expressivo fluxo de espectadores às salas de cinema. Nas palavras do autor,

> Encerrado o período do cinemanovismo e de seu freqüente, lamentável, mas em grande parte inevitável desencontro com o público, a adaptação literária não é apenas uma saída honrosa, uma opção de reatar o entendimento com faixas maduras de público e um condicionamento perigoso (porque sistemático) do sistema oficial de estímulos financeiros. É também natural reencontro com recursos que (admite Escorel) foram um dia considerados paradigma de academicismo, como a "duração do plano reduzida ao (tempo) necessário para veicular uma certa informação". Tacitamente reconhece que o Cinema Novo investiu de lança contra alguns moinhos de vento; que ser atual e consequente não era "riscar o negativo como o pintor retalhara a sua tela", mas (temos certeza) agir com plena liberdade na aplicação moderna do antigo e do recente, do já visto e do por vir.[356]

Alguns elementos se articulam nessa tentativa de alcançar faixas maiores do público nos cinemas: uma reavaliação das propostas (equivocadas, na visão do autor) trazidas pelo Cinema Novo — ao qual, é válido ressaltar, Escorel deve parcela significativa de sua formação cinematográfica —, os estímulos financeiros advindos do Estado, em sua tentativa de se inserir na produção cultural, e, acrescentem-se, os esforços para a produção de filmes que atingissem uma fatia ampla do público sem apelar para os recursos das "pornochanchadas".

Uma comprovação do caráter bem-sucedido dessa iniciativa, em se tratando de *Lição de amor*, estaria nos prêmios recebidos: a Coruja de Ouro, concedido pelo Instituto Nacional de Cinema em 1975, a Margarida de Prata, premiação da Conferência Nacional dos Bispos do

---

[355] PEREIRA, Rogério Proost. Uma lição para o grande público – Lição de amor: um Mário de Andrade descomplicado. *Jornal da Tarde*, 26 maio 1976.
[356] AZEREDO, Ely. Lições de amor e oportunidade. *Jornal do Brasil*, 21 jun 1976.

Brasil, em 1976, e os prêmios de Melhor Diretor, Melhor Atriz (Lilian Lemmertz) e Trilha Sonora (Francis Hime), no IV Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, em 1976, entre outros.[357] Em relação ao prêmio concedido pela CNBB, uma reportagem no jornal *O Globo* citava a justificativa para a premiação do filme de Escorel, mencionando a abordagem crítica e irônica do comportamento de um pai de família e de sua concepção mercantilista da vida, "onde a pessoa humana é usada como objeto, levando como conseqüência a uma prática de relações familiares caracterizadas pela inautenticidade e opressão", bem como a um isolamento da família em relação ao mundo exterior e às suas responsabilidades sociais.[358]

Para Jean-Claude Bernardet, "festejado com flores e pássaros metálicos", *Lição de amor* seria um filme providencial, uma vez que se apresentaria como a solução de um impasse que há muito tempo viria marcando o cinema brasileiro: a oscilação entre "a vulgaridade popularesca das pornochanchadas, e o perigo político que representariam filmes como aqueles produzidos na década de 60 pelo Cinema Novo". Afirma o autor que, há anos, o governo vinha desenvolvendo uma política cultural que direcionava os cineastas para os clássicos literários. Exemplo de tal diretriz estaria nos indicados ao Coruja de Ouro em 1976: todos os filmes indicados para concorrer ao prêmio de Melhor Filme e de Melhor Roteiro seriam baseados em obras literárias. *Lição de Amor* seria, dessa forma, a prova concreta de que tal política poderia render bons frutos, dado o sucesso de crítica e de público que o filme alcançara. Em suas palavras,

> A feitura extremamente cuidada do trabalho, a sua harmonia e homogeneidade, a lógica imperturbável da construção dramática, abordando problemas 'eternos' enfiados num passado que não corre o risco de arranhar o presente, sob os auspícios justificadores de um monumento literário: não é um ideal? Os bem pensantes podem extrair satisfação tanto ao nível da realização do filme, quanto daquilo que ele mostra. [359]

Os ingredientes da receita de sucesso do filme estariam, portanto, segundo a percepção do autor, na junção entre uma linguagem cinematográfica clássica, de fácil compreensão, uma temática extraída do passado, sem que pudesse "arranhar o presente", ou seja, permitir qualquer posicionamento crítico em relação à conjuntura vivenciada pelo Brasil dos anos de sua produção. O recurso à obra literária permitiria criar uma representação do passado em

[357] SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A.L.Silva Neto, s/d.
[358] EDUARDO Escorel e Wladimir Carvalho – os premiados com a Margarida de Prata. *O Globo*, 30 jun 1976.
[359] BERNARDET, Jean-Claude. Uma estética bem comportada. *Opinião*, 23 jul 1976.

uma dimensão monumental, sem articulações possíveis com os tempos vividos pelo cineasta e pelo seu público.

Na visão do autor, estariam de certa forma presentes no filme as críticas aos burgueses: tudo é concebido como mercadoria, para eles e os sentimentos do filho mais velho são manipulados como qualquer outro negócio que se faz pensando no lucro que dele poderia advir. Contudo, tal perspectiva já seria um chavão, na opinião do autor, nas representações feitas sobre a burguesia do século XIX e início do século XX. No filme de Escorel, o casal Sousa Costa seria visto "com ironia, sem dúvida, mas também e principalmente com a ternura condescendente que se teria ao folhear um álbum de fotografias de avós ultrapassados e um pouco ridículos, mas a quem no fundo se quer bem". Deixando de lado a ironia e o retrato quase burlesco feito por Mário de Andrade, o filme de Escorel teria sido muito mais "recatado e discreto" na imagem construída do casal Souza Costa.[360]

Outros elementos poderiam ser destacados na passagem do romance às telas: se em *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade questiona a própria feitura do romance, segundo Bernardet, em *Lição de Amor* tal avaliação foi deixada de lado. Nas palavras de Bernardet,

> Sem pensar que o filme pudesse retomar o mesmo questionamento do romance, pode-se notar que o romance indaga (até certo ponto) o seu instrumental, enquanto que o filme, não. O filme não questiona, diante do espectador o instrumental cinematográfico de que se vale. Usa os recursos narrativos para criar a ilusão (como se estivéssemos vendo um pedaço de realidade) e não se denuncia como ilusão narrativa, enquanto que *Amar* lembra a cada instante ao leitor que não há ilusão, mas que se trata de um romance que está sendo escrito.[361]

Segundo o crítico, isto seria um retrocesso em relação ao romance: a adaptação teria sido feita como qualquer romance que conta uma história poderia ser adaptado, não como um romance que faz uma crítica a si próprio. A adaptação de Escorel teria quase o estilo de um "adolescente bem comportado": um estilo cinematográfico tranqüilo e razoavelmente tradicional, sem que perturbasse a narrativa, a apresentação da época e seus costumes, ou a segurança do estilo.

O crítico destaca um aspecto da personagem Fraülein: esta, como professora de amor, assume uma posição profissional, exercendo a profissão com a intenção de obter rendimentos para se sustentar e executar projetos pessoais. Ao mesmo tempo, existe um envolvimento emocional. Nas palavras do autor, "sinto neste personagem muito do intelectual (de um certo

[360] Ibid.
[361] Ibid.

tipo de intelectual) cujo trabalho é remunerado, mas também cujo trabalho é vivido como uma vontade/projeto cultural, sem comum medida com a remuneração". Fraülein acaba, assim, por vincular-se à classe que paga, da qual ela depende pela remuneração, que ela serve ao executar os serviços para os quais fora contratada, mas com a qual entra em contradição ao menos parcial, "pois as idéias e sentimentos que ela põe em prática na execução dos serviços contratados não são totalmente aceitáveis" por essa classe.

Para Bernardet, um dos intelectuais imprensados entre o projeto cultural e a remuneração seria o próprio diretor do filme: "Como nos serviços prestados por Fraülein à família burguesa Souza Costa, a realização de *Lição de Amor* supõe contradição, ambigüidade e cumplicidade entre o projeto cultural e a prestação de serviços". Uma opção, neste caso, teria sido denunciar esta dimensão do filme, inserindo-a no próprio texto cinematográfico como geradora do filme, dando forma a uma estratégia que denunciaria a ideia da prestação de serviços. Outra opção seria deixar latente esta dimensão: "assim não se poderia dizer que esta dimensão não estava no filme, mas sem que ela chegue a alterar o papel social que o filme está desempenhando. Tudo leva a crer que é esta última opção que foi perfeita". Nesse sentido, o crítico se questiona se o estilo de Escorel não seria uma forma de responder a tais contradições e ambiguidades:

> A rigorosa racionalidade em todos os momentos de elaboração do filme, o perfeccionismo, que não excluem delicadeza, instauram um nível de expressão contido, sempre aquém da emoção, tanto da dele como da dos personagens. Um olhar, a contração de um músculo facial são o suficiente, no estilo de Escorel (e os atores o entenderam) para sugerir grandes sentimentos. Essa polidez, esse recato, essa altivez com que Escorel elabora sua expressão dão certa densidade aos sentimentos não exteriorizados, mas são também uma maneira aristocrática de não entrar no mérito do assunto, de pairar acima das contradições.[362]

O recurso a uma linguagem narrativa clássica, linear, e a ênfase em aspectos subjetivos e na relação entre os personagens que circulam no interior da mansão dos Sousa Costa refletiriam, na opinião de Bernardet, uma estratégia para não tocar em questões complexas, como se a abordagem do cineasta "pairasse acima das contradições". Ao chamado do mercado cinematográfico e dos incentivos oficiais, o filme respondera com uma abordagem despida do teor crítico que perpassara o próprio cinema no qual seu diretor fora formado, ainda como montador.

[362] Ibid.

Por ocasião do retorno de *Lição de amor* aos cinemas, em 1978, Bernardet tece várias observações sobre a questão do mercado cinematográfico no país, em especial no que se refere ao incentivo governamental concedido às adaptações literárias. A adaptação do romance de Mário de Andrade seria "o filme mais bem-sucedido dentro do filão de adaptações literárias que assolou o cinema brasileiro nos últimos anos".[363]

Não constituía algo novo no cinema nacional a busca por inspiração na literatura: nos anos 20 já se adaptavam *Iracema* e *O guarani*, de José de Alencar. Filmes fundamentais teriam origem em adaptações de grandes escritores, como *Vidas secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ou *O padre e a moça*, feito a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade. A questão essencial, na opinião do autor, viria a partir dos anos 70, quando o Ministério da Educação instituiu um prêmio especial para filmes adaptados de obras literárias. Para o autor, "a diferença entre as adaptações literárias antes e depois da criação do prêmio é que antes os cineastas procuravam livremente obras literárias que os interessassem, enquanto depois a coisa assumiu um certo caráter compulsivo".

Alguns elementos poderiam ser reunidos, para explicar os motivos que levaram o governo brasileiro a incentivar tais produções. Um primeiro fator citado por Bernardet refere-se ao Cinema Novo, que alcançara grande prestígio nacional e internacional, levando às telas, contudo, discussões e temáticas que não agradavam o ponto de vista oficial do regime instaurado no Brasil em 1964. Diante disso, a repressão foi, ao poucos e especialmente após 1968, desarticulando este tipo de produção. Ao mesmo tempo, durante os anos 70, começavam a ganhar destaque as chamadas "pornochanchadas", que atraíam o público para os cinemas, porém contribuíam para uma imagem negativa do cinema brasileiro. Nesse sentido, o governo elaborara uma estratégia para enfraquecer este tipo de filmes e, ao mesmo tempo, criar um cinema de prestígio cultural que deixasse de lado o caráter crítico do Cinema Novo. Tal perspectiva abriu espaço para que o cinema fosse buscar na literatura a matéria para suas produções.

Evidentemente, ressalta o autor, o caráter crítico da literatura não poderia ser transposto para o cinema, o que fez com que, por exemplo, a censura levasse meses para liberar *São Bernardo*, como foi abordado no capítulo anterior. Para o autor, aos poucos, tal perspectiva "levara a temática dos filmes a se afastar da atualidade: os eventuais aspectos críticos se aplicariam ao passado. Quando muito, a realidade atual seria referida de modo

[363] BERNARDET, Jean-Claude. Adaptações: nem foi preciso medidas violentas. *Última Hora*, 24 jul 1978. In BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 216.

simbólico ou alegórico". Em suma, "a manobra governamental era claríssima: recuperação de um verniz cultural de tipo museológico, sem ferir a ideologia no poder".[364] O autor finaliza afirmando:

> A atitude governamental em relação às adaptações é um exemplo de coerção e dirigismo cultural. Não foi necessária, no caso, a aplicação de medidas violentas: bastou a criação de um sistema aparentemente favorável aos cineastas (o prêmio) para canalizar grande parte da produção no sentido desejado.[365]

Os cineastas, ou pelo menos muitos deles, teriam se rendido aos incentivos oferecidos pelo governo brasileiro, na perspectiva do autor. Ao lado da censura e de outras formas de repressão política, a atuação do Estado na produção cultural dificultava, naquele momento, a permanência do objetivo questionador que motivara uma parcela razoável dos cineastas brasileiros nos anos anteriores. O recurso à literatura, impulsionado pelos incentivos governamentais constituía naquele momento, concretizado pelo filme de Eduardo Escorel, uma expressão desta conjuntura. Mas cabe refletir: isso retiraria do cinema e dos cineastas as possibilidades de pensar e questionar o momento em que viviam?

2.5 *S. BERNARDO* E *LIÇÃO DE AMOR*: DA LITERATURA PARA O CINEMA, O POLÍTICO EM QUESTÃO NOS ANOS 70

Em outro ensaio, produzido no final da década de 1970, Jean-Claude Bernardet destaca as questões que cercavam a inclusão deste novo ator na produção cultural, em especial a cinematográfica: o Estado. A partir de 1973, a Embrafilme passara a atuar na coprodução de filmes, o que significava arcar com uma parcela dos riscos comerciais dos filmes. Isso também implicou, segundo o autor, uma mudança importante: enquanto apenas financiava as produções, a Embrafilme atuava como uma espécie de banco a quem o produtor deveria pagar a dívida contraída, fazendo com que a produção mantivesse uma dependência em relação ao Estado. Na nova fase, a Embrafilme passa a acumular capital a partir dos lucros resultantes de seu investimento nos filmes. Este capital é, então, investido novamente na produção e na comercialização, dentro das orientações da política traçada pelo Estado.[366]

---

[364] Ibid., p. 217.
[365] Ibid., p. 218.
[366] BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 61.

O autor menciona a tendência, verificada entre alguns cineastas, em considerar neutro o Estado, procurando desvinculá-lo do governo: tal pensamento, aplicado à Embrafilme, levava a considerá-la um órgão meramente técnico. Na opinião do autor, contudo, tal intervenção puramente técnica seria uma ilusão:

> Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem "dirigismo", tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha nenhuma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico.[367]

Segundo o autor, seria fundamental indagar em que medida tal articulação com o Estado viabilizaria uma perspectiva crítica do cinema em relação ao Estado e ao governo, ainda que, individualmente, tal crítica pudesse existir. Por maiores que fossem os esforços de alguns cineastas naquele momento, seria "difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado". Nesse sentido, seria complicado pedir e obter auxílio de um Estado para a realização de filmes que colocassem em questão os fundamentos ideológicos deste mesmo Estado e da sociedade que ele julga representar, embora o autor ressalte que isso não seria, talvez, totalmente impossível. Tais observações podem levar à percepção de que o cineasta, assim como o intelectual brasileiro em geral naquela conjuntura, tenderia a atuar dentro de um "espaço legal', na expressão empregada pelo autor. Um espaço que seria delimitado, de um lado, pelas condições de mercado e, por outro, pelos mecanismos estatais.

Uma situação, nos anos 70, que poderia ajudar a localizar este fenômeno se relacionaria com a censura. Para o autor, diante da vinculação da produção cultural em geral ao Estado, os obstáculos que lhe foram impostos pela censura poderiam ser decisivos, já que seria difícil aos produtores culturais recuar frente a este cenário. Tais entraves poderiam gerar um estancamento, uma vez que as formas de produção e circulação permanecem atreladas ao Estado. Diante disso, os produtores culturais tenderiam a atribuir o esvaziamento da produção a simples ação do Estado sob a forma da censura, uma atitude que geraria, ao final, ainda maiores restrições:

> Não se pode fazer porque a censura impede. Ao raciocinar desse modo (além de correr o risco de usar a censura como simples álibi — e reconhecendo que esse

[367] Ibid., pp.66-67.

> raciocínio poderá ter tido ocasionalmente uma função tática), os produtores culturais reconhecem-se como dependentes da atuação do Estado e tecem uma história da cultura em que eles próprios se colocam como objetos, e não sujeitos, da vida cultural. É o reconhecimento implícito de que para produzir eles precisam de uma espécie de autorização. Esse raciocínio leva a um deslocamento da responsabilidade: enquanto for a censura responsável pelo esvaziamento da produção, essa responsabilidade não recairá sobre os produtores. O que não quer obviamente dizer que a censura não atua no processo cultural, mas o que quero ressaltar é o pessoal que lhe foi atribuído na interpretação da vida cultural no início dos anos 1970.[368]

A responsabilidade, nesse sentido, para o quadro que se verificava naquele momento no cinema brasileiro não poderia ser atribuída somente à conjuntura política e cultural pela qual o país passava nos anos 1970. Evidentemente, elementos como a censura, a repressão política, os apelos do mercado cinematográfico, os incentivos e as ações das agências estatais, entre outros, não podem ser deixados de lado na tentativa de compreender os caminhos atravessados pelo cinema brasileiro naquele momento. O cenário desenhado por Bernardet não é, propriamente, otimista, porém sinaliza para as escolhas efetuadas por aqueles que compunham o quadro do cinema nacional naqueles anos: produtores, diretores, roteiristas, atores. Seria cômodo, segundo ele, atribuir todas as dificuldades a essa conjuntura, o que significaria reconhecer os produtores culturais como "dependentes da atuação do Estado" e não como sujeitos dessa vida cultural.

Bernardet, neste artigo do final dos anos 1970, aponta alguns questionamentos fundamentais a uma percepção bastante em voga desde o início da década: a discussão em torno de uma crise vivenciada pela cultura no Brasil, abordada por Zuenir Ventura em célebre artigo publicado na revista *Visão* em 1971. Em respostas a um questionário distribuído pela revista no início deste mesmo ano, com o objetivo de realizar um balanço cultural do ano anterior, muitos intelectuais teriam expressado sua decepção e seu pessimismo em relação ao passado recente da cultura brasileira, bem como suas inquietações diante do futuro. Surgia, neste contexto, a imagem de um processo de criação artística estagnado: um perigoso "vazio cultural" estaria, então, tomando conta do país, impedindo que o crescimento econômico, amplamente divulgado pelo governo, viesse acompanhado de um desenvolvimento cultural equivalente. Diferentemente do que se experimentara nos anos iniciais da década de 1960, não se percebiam propostas novas nem uma efervescência criativa que marcara diferentes ramos da criação artística anteriormente. [369]

---

[368] Ibid., p. 69.

[369] VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. Revista *Visão*, julho de 1971. In GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, pp. 40-41.

No quadro desenhado pelo autor em relação àquele momento, transparecia uma visão sombria acerca do panorama cultural brasileiro: a quantidade suplantando a qualidade, a ausência da temática polêmica e das controvérsias que marcaram as expressões culturais em décadas anteriores, a evasão dos melhores intelectuais, pensadores e artistas, o expurgo no meio universitário, a diminuição das vendas de jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a hegemonia de uma cultura de massa que buscava apenas o lucro fácil.

Segundo o que é defendido por Ventura, as explicações para tal panorama residiriam não apenas no âmbito da cultura, mas também nas transformações vivenciadas pelo país na estrutura social, política, econômica e psicológica ao longo daqueles anos recentes. Em primeiro lugar, ele menciona os acontecimentos de 1964, ocasião em que, no que qualifica como "clima de irresponsável otimismo", a cultura brasileira vivera o choque de novas condições que não correspondiam às suas expectativas. A nova ordem política instaurada naqueles anos iniciais constrangera, mas não chegara a sufocar a criação artística, a qual mantivera, em 1964, a efervescência característica dos anos anteriores, assistindo ao aparecimento de obras como o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e do espetáculo *Opinião*.

Mais do que os episódios de 1964, fora o Ato Institucional nº 5 em fins de 1968 que viera transformar mais radicalmente a cultura, através da censura prévia e dos mecanismos de punição exercidos com as cassações, expulsões, aposentadorias e prisões. No entanto, para Ventura, tais fatores, apesar dos danos que infligiram à produção cultural no país, não explicariam por si só os impasses vividos pela cultura brasileira naquele momento. A eles, somar-se-ia a emergência de uma "cultura industrializada", cada vez mais condicionada pelas leis da produção e do mercado (altos custos, fabricação em série, consumo de massa) e que estaria encontrando barreiras em função da complexa realidade brasileira (analfabetismo, baixo índice de escolarização e baixo poder aquisitivo) e atitudes contraditórias de resistência, ligadas àqueles que combatem o novo processo em nome da qualidade e da liberdade de criação.

O diretor de teatro Augusto Boal, citado por Ventura, põe em dúvida a existência de um vazio cultural: "pode ser que exista, mas as gavetas dos censores não estão vazias. Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato o vazio cultural que alguns sentem".[370] Em 1973, Zuenir Ventura considera que este "vazio cultural" estaria mais cheio do que antes, apesar de enfrentar ainda obstáculos como a censura e a autocensura. Neste

[370] Apud VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. Revista *Visão*, julho de 1971. Op. cit. (p.46).

quadro, o autor identifica três direções, que, por vezes, estariam sobrepostas e se confundiriam. A primeira delas daria forma a uma cultura de massa digestiva e comercial, direcionada para o simples entretenimento, distante de preocupações ética, ideológicas ou críticas. No cinema, por exemplo, esta se expressaria pelo sucesso do erotismo e de ídolos populares como Roberto Carlos, Teixeirinha e Mazzaroppi. Na música popular, embora tivesse sido o setor a revelar mais exemplos de originalidade e vitalidade, predominariam as músicas das telenovelas. Uma segunda direção seria representada pelo viés contracultural, que buscava nos subterrâneos do consumo novas formas de expressão e sobrevivência, apesar de frequentemente ser absorvida por ele. No que seria, de acordo com Ventura, uma tendência mais individualista e menos envolvida com a realidade social imediata, essa contracultura não abandonaria o espírito crítico, mas apareceria como uma forma de protesto que engloba tudo, desde que estabelecido — a cultura, a história, a política, a desumanização, as normas morais.

Ao lado de tais tendências definidas por ele como “neutralizadoras”, observam-se, embora com menor intensidade do que no período anterior, correntes essencialmente críticas, preocupadas com a discussão concreta dos problemas vivenciados naquele momento. Diante das restrições à sua manifestação direta ou ao tratamento das questões do dia-a-dia, teriam assumido um ponto de vista menos imediatista e mais universal. Sobretudo na música popular, as correntes que transformariam a obra em meio condutor de recados políticos teriam dado lugar a uma concepção mais profunda dos limites e da autonomia da criação artística. O valor poético possibilitado por este deslocamento apareceria, por exemplo, nas letras de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Diante das observações suscitadas na imprensa em torno do filme de Eduardo Escorel, torna-se válido mencionar as avaliações acima citadas, feitas por Zuenir Ventura. Grande parte das críticas cinematográficas feitas a *Lição de amor* mencionam, mesmo que brevemente, o papel desempenhado comercialmente pelo filme, ao atrair de volta os espectadores para o cinema brasileiro. Caso nos limitemos à análise de Jean-Claude Bernardet, expressa anteriormente, reduziríamos seu significado, em meados dos anos 70, à questão do mercado e da comunicação com o público que rondava o cinema nacional naquele momento. Nesse sentido, teria sido completamente abandonada a perspectiva questionadora que assinalara as experiências dos diretores cinemanovistas nas décadas anteriores? Grande parte da produção teria se rendido às seduções do mercado e dos incentivos governamentais?

Evidentemente, não se trata aqui de minimizar os desafios e as seduções com os quais o cinema brasileiro se depara ao longo dos anos 70. Uma discussão fundamental, suscitada pelas análises de Bernardet e Ventura, escritas ao longo da década em questão, se refere à

maneira como estes artistas, cineastas e outros, lidaram com as dificuldades mais amplas geradas pela conjuntura do país.

Em uma perspectiva, sinalizada especialmente por Zuenir Ventura, poderíamos considerar que tal conjuntura teria se sobreposto às ações e estratégias acionadas por esses sujeitos. Por outro lado, e aqui reside a complexidade desse momento no quadro da cultura do país, haveríamos de considerar que, enfrentando questões como a censura, a repressão e as regras de uma indústria cultural em expansão, as manifestações artísticas e seus autores trilham caminhos múltiplos que não se reduzem aos limites estanques traçados nas observações de Zuenir Ventura. Para Tânia Pellegrini, por exemplo, optar simplesmente por um "vazio cultural" para definir os anos 1970 deixaria de lado uma pluralidade de nuances e relações que não podem ser estabelecidas em padrões lineares de causa e efeito. Apesar dos limites vivenciados, expressavam-se rupturas e focos de resistência. Tomando como espaço de análise a produção literária, a autora enfatiza que as tão propaladas "gavetas vazias" continham, por baixo do chamado "vazio cultural", "um fervilhar subterrâneo de idéias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam".[371]

Em relação ao cinema brasileiro, podem-se mencionar as transformações sofridas pelo grupo cinemanovista após o golpe militar em 1964. Segundo Wolney Malafaia, esta mudança se daria em uma dupla dimensão: "primeiramente, a montagem de uma estrutura estatal autoritária e repressiva, contrária a qualquer forma de manifestação crítica ao processo de exclusão política e econômica dos setores populares", e por outro lado, a criação de "novas condições para a produção cinematográfica, em grande parte geradas pelo próprio processo de crescimento econômico verificado notadamente a partir de 1967". Tal quadro levaria os diretores cinemanovistas a uma dispersão estética, em busca de novas formas de produção dentro do novo contexto. Contudo, "ainda que suas experiências sejam individualizadas, os cinemanovistas não perderão sua identidade de grupo, articulando-se política e culturalmente sempre que possível".[372]

Segundo o autor, o que caracterizava o grupo, em especial, era a busca por uma identidade cultural, a qual se afirmava através da inovação estética, possibilitando um olhar original sobre temáticas relacionadas à realidade brasileira. Embora gradualmente abandonem

---

[371] PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996, p.14.

[372] MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. (orgs.) *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 205.

a perspectiva original do cinema de autor, ao adotarem técnicas de produção mais complexas, os cinemanovistas não deixariam totalmente de lado a perspectiva de reflexão sobre a realidade brasileira e a individualidade intelectual. Nas palavras do autor,

> As transformações sofridas pela produção cinematográfica cinemanovista, a partir de 1964, demonstram a multiplicidade de caminhos a serem percorridos por intelectuais que desejam manter sua individualidade autoral, inserindo-se o melhor possível num mercado cultural em expansão e, ao mesmo tempo, refletindo sobre a sociedade brasileira em plena transformação. Considerando as obras produzidas entre 1965 e 1984, podemos concluir que esses intelectuais atingiram seus objetivos, ainda que a custa de uma identidade de grupo que, aos poucos vai se esfacelando, perdendo seu caráter de agregação, além de uma atomização completa de suas perspectivas artísticas e profissionais. Entretanto, considerando justamente as condições criadas e impostas no período em questão, concluímos não só pelo sucesso deste movimento cultural, como, também, pela durabilidade de sua coesão política e cultural durante boa parte desse percurso.[373]

No período entre 1969 e 1973, especificamente, observa-se a busca de uma linguagem fílmica que possibilitasse a comunicação com o público. Ao longo desse processo, os cinemanovistas aproveitariam as brechas abertas pela política cultural oficial, explorando temáticas históricas ou mesmo relacionadas à contemporaneidade e às transformações que ocorriam no país. Em muitos casos, segundo o autor, o universo em desagregação do Brasil tradicional era "enfocado como o espaço privilegiado para se pensar a profunda transformação pela qual passava a sociedade brasileira em pleno processo de modernização autoritária".[374] Nesse momento, forjava-se a moderna sociedade brasileira, a qual seria caracterizada pela exclusão social, pela mercantilização dos bens simbólicos e pela valoração financeira das próprias relações pessoais. Neste contexto, é produzido *S. Bernardo*, é válido lembrar, analisado no capítulo anterior.

Não podemos deixar de pensar também que, em *Lição de amor*, são justamente tais relações pessoais e também amorosas objetos de negócio financeiro por parte de Felisberto Sousa Costa, quando este contrata Elza como governanta com o objetivo de que ela inicie sexualmente seu filho mais velho. Ou ainda, para retornar ao filme objeto de análise do capítulo anterior, *S. Bernardo*, o casamento de Paulo Honório e Madalena, também concebido por ele como uma simples transação comercial que o faria proprietário também de uma esposa que pudesse gerar um herdeiro para as terras da fazenda São Bernardo.

Nas duas produções, ambas resultantes de adaptações literárias, tramas e personagens são retomados de épocas anteriores e adquirem novos significados no momento em que são

[373] Ibid., pp. 206-207.
[374] Ibid., p. 210.

levadas às telas. No Brasil da década de 1970, o "milagre econômico" gerava euforia nos seus primeiros anos, já refluindo no momento de lançamento de *Lição de amor*. Ao mesmo tempo, o Estado brasileiro ingressava maciçamente como agente na área da produção cultural, que, cada vez mais, voltava-se para o mercado de consumo de massa. No filme de Escorel, como expressou Mônica Pimenta Velloso, existem

> fios que ligam fortemente o Brasil da década de 1920 ao Brasil de 1970. Lá tínhamos uma burguesia ainda balbuciante mas já se impondo poderosa e auto-suficiente, conforme a percebeu Mário. Em meados da década de 1970, a idéia de milagre econômico já não convencia. Respirávamos fortemente os ares da contracultura, dos ideais libertários e da rebeldia afiada a todo e qualquer tipo de autoridade.[375]

Considerando o termo *intelectual* em uma acepção ampla e sociocultural, como aponta Sirinelli, podemos pensar em uma concepção do cineasta como um *ator político*, inserido em "contextos de experiência e atividade" específicos, dos quais fazem parte, no caso dos cineastas discutidos até aqui, as experiências e propostas presentes no quadro do cinema brasileiro que orientaram sua formação profissional, além da conjuntura social, política, econômica e cultural do país e todas as transformações pelas quais passara ao longo dos anos aqui mencionados. [376]

Nessa perspectiva, pensando as estratégias e racionalidades acionadas pelos sujeitos políticos em questão — os cineastas, através de seus filmes — cabe indagar em que medida são bem-sucedidos em sua tentativa de representar nas telas questões específicas de seu próprio tempo sob um olhar crítico e questionador acerca da sociedade brasileira.[377] O que poderíamos considerar como um projeto coletivo do Cinema Novo não deve ser pensado, evidentemente, como algo vivenciado de modo totalmente homogêneo pelos indivíduos que o

---

[375] VELLOSO, Mônica Pimenta. Emoção e razão numa lição de amor. In SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge (orgs) *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 46.

[376] Cf. SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In RÉMOND, René. (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 242. Incorporamos de Daniel Cefaï a noção de "contextos de experiência e atividades dos atores", compreendidos como "lugares e momentos do mundo da vida cotidiana dos atores, onde esses dão sentido ao que dizem e ao que fazem; onde eles se acomodam aos ambientes naturais, institucionais e organizacionais; onde eles entram em relações de coordenação, de cooperação e de conflitos e onde eles produzem [...] novas formas de compreensão, de interpretação e de representação do mundo". CEFAÏ, Daniel. "Experience, culture et politique" In CEFAÏ, Daniel (org.) *Cultures Politiques*. Paris: PUF, 2001. Apud DUTRA, Eliane. História e culturas políticas – definições, usos, genealogias. *Varia História*. Belo Horizonte, nº 28, dezembro de 2002, p.18.

[377] Trata-se de pensar em uma alternativa à análise centrada unicamente nas estruturas e nos mecanismos que regulam as relações sociais, fora de todo controle subjetivo. Nesse sentido, segundo Roger Chartier, o olhar se desvia "das regras impostas para suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as decisões permitidas pelos recursos próprios de cada um, seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação". Cf. CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994, p.102.

compartilham, mas sim como algo que sofre diferentes interpretações em função de particularidades diversas (status, trajetória, geração), ao que se soma o próprio contexto, que provocaria deslocamentos também em relação a tal projeto original. Dessa forma, segundo Gilberto Velho, a viabilidade da realização dos projetos "vai depender do jogo e interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades". [378]

Nesse sentido, no campo de possibilidades aberto a partir das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira naquele momento, as escolhas eram plurais. Para Malafaia,

> A afirmação de um cinema autoral em tempos de especialização extremada representa, portanto, uma tentativa de resistência ao processo de modernização implantado na sociedade brasileira. Mas, também, representa uma forma de marcar posição, no sentido de se afirmar como um movimento estético e político capaz de interpretar a sociedade brasileira e revelá-la em sua complexidade e riqueza.[379]

A perspectiva de "interpretar a sociedade brasileira e revelá-la em sua complexidade e riqueza" orientara o Cinema Novo desde seu início e, embora sofresse deslocamentos diante de novas conjunturas políticas, econômicas e culturais, não fora totalmente abandonada. Observamos isso mais claramente em *S. Bernardo*, no qual se mostra flagrante a crítica profunda à propriedade não apenas material, mas também humana — ao capitalismo cruel de Paulo Honório, que não medira esforços para enriquecer e se tornar dono das terras da fazenda e das pessoas ao seu redor, contrapunha-se o humanismo de Madalena, com seus valores de justiça social e sua ousadia em afrontar a postura do marido.

Em *Lição de amor*, o êxito comercial tão festejado pela imprensa obscurece o significado da trama, ao lançar luz para a linguagem clássica e a narrativa linear retomadas por Escorel, as quais teriam possibilitado o afluxo de espectadores para os cinemas e sua reconciliação com o cinema brasileiro, após o longo período em que o suposto hermetismo da linguagem cinemanovista teria afastado o público dos filmes. Por trás de sua ligação estreita com o mercado, não podemos deixar de lado a formação cinematográfica de Escorel, que tanto deve ao Cinema Novo e que, de certa forma, se expressa nessa produção, seu primeiro longa-metragem. Evidentemente, sua relação com importantes produções e diretores cinemanovistas como montador não implica necessariamente que tenha o mesmo

---

[378] Considera-se aqui o *campo de possibilidades* em sua dimensão sociocultural, como um espaço para formulação e implementação de projetos. Cf. VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. In *Projeto e Metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
[379] Ibid., p. 212.

posicionamento político verificado em muitos desses cineastas. Contudo, levando-se em conta a percepção de que os filmes expressam aspectos e valores de um determinado tempo e, simultaneamente, representam e propõem questões a essa mesma conjuntura, não se pode deixar de considerar que também *Lição de amor* desenha um cenário crítico dentro de um contexto em que as próprias relações pessoais se tornam objeto de profunda reavaliação, particularmente no que se refere ao caráter político de tais relações.

É válido destacar, nesse sentido, que, ao longo das décadas em questão, especialmente a partir dos anos 70, opera-se um deslocamento no qual se passa a conceber a política de modo mais cotidiano e difuso, em suas articulações mesmo com a intimidade. Na busca por uma requalificação da agenda política, observa-se a progressiva afirmação do individualismo e a expansão do próprio conceito de política, englobando temas como a defesa da livre orientação sexual, das questões que cercam as mulheres e dos direitos individuais em geral.[380]

Tal concepção do político remete a um processo cujas raízes devem ser compreendidas nas ideias e posturas geradas pelos acontecimentos de 1968, os quais implodiram a visão tradicional de política, passando a valorizar as emoções e a subjetividade, esta concebida como a vivência particular de sentimentos e experiências pessoais vinculados à liberdade ou à opressão.[381] Alguns episódios, como a Primavera de Praga, a rebelião de maio de 1968 em Paris e a Revolução Cultural Chinesa (ou, como afirma Maria Paula Araújo, o que uma parcela da intelectualidade ocidental imaginou que ela fosse) modificaram profundamente as ideias de política, participação política e de esquerda para muitos jovens intelectuais e militantes de esquerda no Brasil e no mundo.

Segundo a autora, de diferentes formas e com diferentes inflexões, as noções de totalidade e de sujeito universal representam por muito tempo pontos importantes da teoria e da prática marxista. São diferentes concepções de sujeito político que remete à ideia de um sujeito universal, definindo a classe operária como sujeito político capaz de promover a revolução ao conseguir representar os interesses de todos os homens oprimidos e explorados pelo capitalismo, e posteriormente, de toda a humanidade.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, os movimentos sociais e políticos dirigiam suas críticas (pelo menos até meados da década de 70), contra o comunismo soviético e as vertentes de interpretação mais economicistas. As categorias de "totalidade" e de "sujeito

---

[380] FURTADO, João Pinto. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre 'transe', 'trânsito', política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964 – 2004).* Bauru/SP: EDUSC, 2004, pp. 230-232.

[381] ARAÚJO, Maria Paulo Nascimento. *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 70*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 97.

universal" eram preservadas e, em certos casos, reinterpretadas. A primeira, por exemplo, "podia ser ampliada e a construção do 'sujeito político' valorizada em suas dimensões mais íntimas e cotidianas".[382] Tais movimentos já expressavam, nesse momento, a ideia de sujeitos políticos particulares e específicos, mas que, até meados dos anos 70, ainda se inseriam, de modo geral, nos postulados da teoria marxista. Nessa perspectiva, apenas a libertação geral da sociedade e a emancipação de toda a humanidade propiciariam a libertação completa de sujeitos particulares, como as mulheres e os negros. Suas lutas convergiam, dessa forma, para uma luta geral — a transformação global da sociedade, que era vista no sentido de alterar não só as bases econômicas e as formas jurídicas e políticas da sociedade, mas também as formas de os homens pensarem, sentirem, amarem e viverem, incluindo as relações entre homens e mulheres, ou mesmo as relações familiares.[383]

Dentro de tal pensamento, adquiria significados mais amplos a ação de levar às telas tanto a relação entre Paulo Honório e Madalena quanto as relações familiares que tinham lugar na mansão dos Sousa Costa. No primeiro caso, a concepção de relação pessoal do proprietário de São Bernardo, permeada por aspectos financeiros e de poder; no segundo, o também poder exercido por Felisberto Sousa Costa sobre os habitantes da mansão, e sobre sua esposa, em especial, representada como submissa e alheia aos acontecimentos da casa. Nesses dois cenários, onde as relações de poder ganham tonalidades fortes em suas dimensões cotidianas, duas personagens femininas desempenham papéis decisivos: Madalena como a que confronta os valores acalentados pelo marido, e Elza, como a que permite ao espectador adentrar no cotidiano familiar da burguesia paulista em ascensão e observar, através de seus olhos, a hipocrisia que atravessa os relacionamentos na casa.

Deve-se lembrar que, a partir de meados dos anos 70, diversos movimentos sociais alternativos e de minorias políticas, existentes desde a década anterior, passam cada vez mais a insistir na especificidade, recusando a noção de totalidade, enquanto projeto político e categoria de análise. Tal fenômeno geraria uma fragmentação das paisagens políticas por identificações rivais e deslocantes, grande parte em função da erosão de uma identidade essencial de classe e da emergência de novas identidades, definidas pelos novos movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos, emergentes na efervescência cultural e política dos anos 1960. E o feminismo, em especial, traria elementos essenciais para esta discussão, ao questionar a tradicional dicotomia entre o público e o privado e abrir espaço para a

[382] Ibid., p. 108.
[383] Ibid., p.109.

contestação política de esferas concernentes à família, à sexualidade, ao trabalho doméstico, ao cuidado dos filhos.[384] Para as feministas, em suma, o *pessoal* era *político*.[385]

Para além do fato de serem personagens confrontadas com tais aspectos políticos das relações pessoais, Madalena e Elza compõem personagens femininas diferenciadas dentro do que poderíamos considerar representações cinematográficas tradicionais. No primeiro caso, de esposa aparentemente submissa, Madalena se revela, no decorrer da narrativa, o principal elemento desagregador do mundo construído pelo protagonista, Paulo Honório. Em *Lição de amor*, por sua vez, Elza não representa a figura clássica da mulher que faz de seu corpo objeto de ganhos financeiros: defini-la simplesmente como prostituta mostra-se algo difícil. Com o objetivo de reunir dinheiro para retornar à Alemanha, ela realiza diversos trabalhos em famílias refinadas da cidade de São Paulo — muitos deles envolvendo a iniciação amorosa de jovens burgueses, diante do temor de seus pais de que "se perdessem" caso caíssem nas mãos de "aventureiras". Sob o pretexto de evitar pretensos "vícios", Felisberto leva para dentro do ambiente privado o que somente caberia ao espaço público: uma "lição de amor" em troca de dinheiro, melhor dizendo, oito contos de réis, contados rigorosamente por Elza na cena final.

Para muitos articulistas citados neste capítulo, a adaptação do "romance cinematográfico" de Mário de Andrade por Eduardo Escorel fora feita extraindo, paradoxalmente, todo o caráter "cinematográfico" do texto original: as digressões, as intervenções do narrador, os *flashbacks*, o falso fim que leva o leitor a um novo trabalho de Elza, com outro rapaz. O cineasta, a despeito de sua formação como montador próximo a cineastas expressivos do Cinema Novo, optara por uma narrativa linear, centrada nas relações que se estabeleciam entre os personagens no interior da mansão. Pouco teria restado, na adaptação, do olhar crítico e irônico de Mário de Andrade sobre a burguesia de seu tempo.

No entanto, caso consideremos o quadro social e cultural mais amplo da época em que tais escolhas foram feitas por Escorel, é válido ressaltar que tal "lição de amor" expressa, para além dos elementos que sinalizam uma aceitação dos ditames do mercado cinematográfico e das limitações colocadas pela conjuntura política, certo olhar questionador sobre as relações pessoais, familiares ou amorosas, ou mesmo sobre aspectos da condição das mulheres. Não podemos afirmar aqui, veementemente, que esta fora a intenção do cineasta. Entretanto, como já afirmara Marc Ferro, em se tratando dos filmes, estes possuem a marcante característica de escapar das intenções originais de seus autores, e expressarem os valores, ideais,

---

[384] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
[385] VARIKAS, Eleni. "O pessoal é político": desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1997, pp.59-80.

questionamentos e inquietações presentes em um determinado contexto histórico. [386] E, deve-se acrescentar, de se inserir nos debates em voga na sociedade de seu tempo, mesmo que, para isso, retomem tramas e personagens concebidos em anos muito anteriores. Nos anos que se seguem, as mulheres, representadas até aqui em reduzidas dimensões por Madalena e Elza, assumirão, de forma cada vez mais evidente, seus papéis como sujeitos políticos, questionando os valores e as representações que as cercavam, no que se refere à sua posição nas diferentes esferas da sociedade.

[386] FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

3 EM BUSCA DA LIBERDADE POLÍTICA E PESSOAL: *PARAHYBA MULHER MACHO* E ANAYDE BEIRIZ

A todos que lutam pelo direito de escolher o seu próprio caminho. (*Parahyba, mulher macho*, 1983)

A história do Brasil está cheia de histórias apaixonantes e grandes roteiros. (Tizuka Yamasaki) [387]

A primeira frase utilizada acima como epígrafe compõe a legenda exibida na cena final de *Parahyba mulher macho*, filme dirigido pela cineasta Tizuka Yamasaki e lançado em 1983.[388] Tendo por base o livro *Anayde Beiriz – paixão e morte na Revolução de 30*, do historiador José Joffily, este segundo longa-metragem da cineasta traz como pano de fundo os acontecimentos políticos na Paraíba entre o final dos anos 20 e o início da década de 1930. O eixo da narrativa reside na história da professora e poetisa Anayde Beiriz, em seu ardente romance com o jornalista e advogado João Dantas, assassino do governador João Pessoa, em um dos episódios que antecederam a Revolução de 30, movimento este que levaria Getúlio Vargas ao poder.

Em sintonia com a frase acima citada, a ideia de *liberdade* constitui concepção recorrente na trajetória da personagem, tal como é reconstruída na produção de Tizuka: Anayde representaria a figura feminina que desafia os preconceitos de uma época, que luta para conquistar o direito de escolher seu próprio caminho, livre das amarras impostas por padrões tradicionais de comportamento. Personagem real transformada em protagonista de uma trama ficcional, "uma personagem muito parecida comigo e com outras mulheres de minha geração, que têm atividades fora de casa, uma independência econômica e um poder de expressão", Anayde converter-se-ia em instrumento de discussão da própria realidade das mulheres no país ao longo dos anos recentes.[389]

Um segundo momento de análise tem início neste capítulo. Em questão, não mais diretores remanescentes do movimento cinemanovista, mas diretoras, mulheres que se colocam atrás das câmeras, em face à conjuntura dos anos 1980, os quais conduzem aos

[387] ENTREVISTA: Tizuka Yamasaki – o prazer de filmar. *Veja*, 5 out 1983.
[388] *Parahyba, mulher macho*. Direção: Tizuka Yamasaki / Roteiro: Tizuka Yamasaki e José Joffily / Produção: CPC / Direção de produção: Walter Schilke / Fotografia: Edgar Moura / Som: Juarez Dagoberto e Stu Deutsch / Montagem: Lael Rodrigues / Elenco: Tânia Alves, Cláudio Marzo, Walmor Chagas / 35 mm, cor, 88', Rio de Janeiro, 1983.
[389] RIBEIRO, Edgard Telles. O assassino é João Dantas. *FilmCultura*. Nº 43, jan/abril 1984, pp.87-88.

episódios finais do regime militar instaurado em 1964 e à posterior redemocratização do país. Em relação às mulheres especialmente, a década em questão conhece uma intensificação das iniciativas em prol de transformações nas condições que elas encontram na sociedade, em um desdobramento de mobilizações iniciadas na década anterior. O cinema não se encontra excluído de tais mudanças.

Sendo assim, cabe investigar no presente capítulo, tendo por foco a produção acima mencionada, como a dimensão política das relações de gênero ganha destaque na passagem da década, com filmes que, cada vez mais, reavaliam as percepções tradicionais em relação às mulheres. Mulheres na posição de cineastas, personagens femininas recuperadas de períodos anteriores da história do Brasil, gênero, memória e relações de poder: pensar como tais elementos se articulam na concepção de um cinema que se mantém crítico e agente no processo de transformação da sociedade brasileira, frente a novos desafios, torna-se o eixo fundamental aqui. Para isso, iniciamos com uma tentativa de compreender a presença feminina no cinema brasileiro, especialmente na função de cineastas, movimento do qual Tizuka Yamasaki faz parte. Em seguida, o olhar dirige-se para a produção e a personagem em questão, buscando perceber como Anayde, dotada de uma personalidade transgressora desenhada desde o início da narrativa, simbolizaria uma mulher que rompe diversos padrões impostos ao feminino. Ao final, com o objetivo de pensar o significado de se retomar nos anos 80 uma personagem das primeiras décadas do século, procura-se avaliar a presença das mulheres na cena pública ao longo das décadas de 20 e 30, para que, por fim, se possa compreender o esforço de construção de memória feito pela cineasta ao se reportar a uma figura obscura da história das mulheres no Brasil. Parte-se aqui do princípio de que, nessas décadas em que as mulheres assumem grande evidência, em termos de questionamentos e demandas por transformações nos papéis e comportamentos atribuídos a elas, também se tornam objeto de discussões e críticas as representações do feminino veiculadas não apenas pelos meios de comunicação, mas, de modo similar, nas manifestações artísticas.

3.1 MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO

Abordar a presença das mulheres no panorama cinematográfico brasileiro envolve algumas dificuldades, dada a sua inserção restrita no quadro de profissionais de cinema durante um longo período. Tizuka Yamasaki, ao lado de outras cineastas que se tornam expressivas a partir dos anos 70, se insere em um momento de transformação nessa realidade.

Nascida em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e criada em Atibaia, interior de São Paulo, Tizuka deixa sua cidade natal aos quinze anos para concluir os estudos secundários na capital.[390] À pergunta "quem é Tizuka Yamasaki", é a própria cineasta quem responde, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*: "filha de imigrantes, neta de imigrantes japoneses, criada no interior de São Paulo, uma caipira que veio da capital depois de passar por Brasília e Rio de Janeiro e decidiu ganhar o mundo". Sua mãe era filha de imigrantes, seu pai, de origem japonesa. Morto quando a cineasta tinha quatro anos de idade, deixou a esposa com duas filhas. O modo como levaram a vida desse momento em diante faz com que Tizuka caracterize sua família "como uma espécie de matriarcado. Sozinha, sem um homem na retaguarda para dar uma força, a minha mãe olhou pra gente e disse que fôssemos à luta". Com o avô debilitado fisicamente, sua avó assumira as rédeas da família. Fora este quadro, podemos presumir, que permitira à diretora obter as características que considerava essenciais para o trabalho que desenvolveria: "se não fosse ambiciosa e não tivesse um pouco de irresponsabilidade e loucura, acho que não conseguiria fazer cinema. A minha trajetória é a de uma interiorana que saiu de Atibaia achando que não sabia de nada. E, bom, estou aqui". [391]

Questionada sobre o que lhe despertara o interesse em relação à atividade cinematográfica, ela afirma que crescera em um meio que não a estimulava a trabalhar com cinema. E mais, afirma que, naquele momento, desconhecia a existência de tal profissão. Segundo ela, "eu queria estudar e ser 'alguém' na vida, não queria ser uma pessoa anônima. Queria ser 'alguém'".[392] Entretanto, conforme relata, dois momentos em especial a teriam motivado a seguir a carreira: um deles, o contato com o filme *O pagador de promessas*, de 1962, o qual vira no cinema e que lhe parecera diferente de tudo o que assistira até então, ao longo de suas diversas idas às sessões apenas "para comer pipoca". Mais tarde, quando cursava o pré-vestibular, teve como professor Francisco Ramalho, que, na época, lançava *Anuska, manequim e mulher* (1968). Naquele momento, contudo, ainda não via o cinema como profissão, preferindo seguir Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de Brasília (UnB).[393] Ficaria impressionada com uma oficina de cinema ministrada por Cecil Thiré, passando logo a conviver com Vladimir Carvalho e Fernando Carvalho, ambos professores da UnB.

---

[390] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, pp.578-579.
[391] COM a câmara apontada para o... mundo. *Folha de São Paulo*, suplemento Mulher, 25 set 1983.
[392] Ibid.
[393] Entrevista com Tizuka Yamasaki por ocasião do lançamento de *Gaijin 2 - Ama-me como sou*, filme de 2005. *Revista de Cinema*, sem referência. Centro de Informação e Documentação da Funarte – CEDOC/Funarte.

Mais tarde, já tendo ingressado no curso de Cinema, recebe a notícia de que o curso da UnB fora extinto pelo próprio reitor da universidade, tomando, em conjunto com outros colegas, a decisão de solicitar a transferência para a Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, no estado do Rio de Janeiro. Lá, Tizuka travaria contato com Nelson Pereira dos Santos, em cuja produtora, a Regina Filmes, desempenharia atividades variadas: "limpava o acervo, organizava papéis, batia cartas. Eu era uma espécie de "faxineira-secretária-arquivista", afirma a diretora.[394] Quando Nelson iniciou a produção de *Amuleto de Ogum* (1974-1975), ela acabou por executar múltiplas funções no filme, como as de assistente de direção, continuísta e fotógrafa de cena. Em 1975, exerceu também esta última tarefa em *Soledade*, de Paulo Thiago.[395]

Com Nelson, tivera ainda outra experiência produtiva em *Tenda dos milagres* (1976-1977), filmado inteiramente na Bahia. Tizuka conta: "Nelson me disse: 'você estudou arquitetura, você vai fazer os cenários'. Sem fala diante do desafio, o Nelson entendeu o meu silêncio como confirmação". Sua irmã, Yurika Yamasaki, foi com ela, e logo passou a ser responsável pelos figurinos, dada a complexidade da produção. A Tizuka caberia a cenografia e a direção de arte.[396]

Outro nome fundamental do cinema brasileiro com quem a cineasta teve a oportunidade de trabalhar foi Glauber Rocha, ao desempenhar as funções de diretora de produção e assistente de direção, além de dividir a produção do filme *A idade da Terra*. Entre 1978 e 1979, Glauber opta pela CPC (Centro de Produção e Comunicação), produtora de Tizuka com Cacá Diniz, Lael Rodrigues, José Frazão e Mendel Rabinovich, para a produção de seu filme. Assim a diretora relata a experiência:

> Glauber estava a mil. Queria Yoko Ono e John Lennon no elenco. Ele mudava de planos a toda hora. E nós ali, na retaguarda. (...) Às vezes, ele passava dois ou três dias sem filmar. Quando entrava em processo de filmagem, não queria parar. Eu dizia para Cacá (Diniz) que Glauber não me convocava para as filmagens. Ele me ignorava. Ou pior, mandava cancelar filmagens com mil figurantes convocados. Só depois eu compreendi que Glauber precisava ser livre para filmar. (...) Apesar de todos os pesares, a experiência vivida em 'A Idade da Terra' foi um puta aprendizado de profissão e de vida. Eu oscilava entre o medo e a ousadia. Glauber era capaz de transformar uma natureza-morta num plano épico. Os problemas e as brigas foram muitos. Um dia ele disse: o discurso está acabado. Foi assim que ele deu a filmagem por acabado [sic]. Saímos do processo num clima tenso.[397]

---

[394] Ibid.
[395] *Isto é Cinema Brasileiro* – Parahyba Mulher Macho, s/d.
[396] Entrevista com Tizuka Yamasaki por ocasião do lançamento de *Gaijin 2 - Ama-me como sou*, filme de 2005. *Revista de Cinema*, sem referência. Centro de Informação e Documentação da Funarte – CEDOC/Funarte.
[397] Ibid.

É válido ressaltar que as experiências iniciais de Tizuka na atividade cinematográfica envolveram, em primeiro lugar, dois nomes fundamentais do Cinema Novo: Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, cineastas cujos filmes estão na base das propostas defendidas pelo movimento em seus aspectos mais críticos e autorais. Pode-se presumir certa influência desempenhada por tais cineastas em sua formação, ou pelo menos em sua visão acerca do cinema. Além disso, é importante destacar que Tizuka se insere no fazer cinematográfico ao longo dos anos 1970, período de intensa repressão vivenciada pela sociedade brasileira, mas também, a partir de meados da década, uma conjuntura de transformações no panorama político do país. Nesse sentido, observa-se que o desfecho desta década, que havia se iniciado como uma das mais repressoras da história republicana brasileira, foi marcado pelo retorno da sociedade civil organizada ao cenário político, em movimentos e manifestações que incluíram as greves do ABC paulista, a campanha pela anistia aos presos e exilados políticos, movimentos de bairros nas grandes cidades e as comunidades eclesiais de base, inspiradas na Teologia da Libertação.[398]

Tais movimentos conhecem continuidade e intensificação ao longo dos anos seguintes, estendendo-se, portanto, aos anos 80 e ao momento de redemocratização do país. Análises embasadas em perspectivas unicamente economicistas sobre processos históricos afirmam ter sido esta uma década perdida. Tal visão poderia, segundo Lucilia de Almeida Delgado, ser considerada pouco abrangente da realidade deste período: não levaria em conta que o período que se estende entre 1978 (ano da primeira greve do ABC) a 1988 (ano no qual foi promulgada a nova Constituição) não pode ser visto como perdido do ponto de vista do crescimento das organizações populares e da retomada da democracia no país. No quadro de crescente pressão para a redemocratização, alguns eventos se destacariam, como o retorno ao pluripartidarismo, eleições diretas para governadores de estado, a campanha pelas eleições

[398] É a partir do governo de Ernesto Geisel que se inicia a abertura política "lenta, gradual e segura", como defendiam aqueles que se mantinham no poder. Tratava-se, nesse sentido, de organizar o retorno dos militares aos quartéis de modo ordenado, em uma fase na qual o regime ainda dispunha de algum prestígio e força criativa. Este projeto de abertura, idealizado e empreendido por Geisel e Golbery do Couto e Silva, deveria, na verdade, evitar que retomassem o poder pessoas, instituições e partidos anteriores ao golpe militar em 1964. O fato de ocorrer lentamente permitiria a escolha segura do sucessor de Geisel assim como a incorporação, na Constituição que fosse elaborada, das chamadas "salvaguardas do regime", ou seja, as medidas essenciais para manter, futuramente, uma determinada ordem no país. Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, o projeto de abertura preconizado pelo governo representava um retorno ao Estado de direito, mas não necessariamente a redemocratização do país. Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política. In FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.262-264. Segundo o autor, o projeto de abertura preconizado pelo governo representava um retorno ao Estado de direito, mas não necessariamente a redemocratização do país.

diretas para a presidência da República, a eleição, pela via indireta, de um presidente civil após anos de presidentes militares, a eleição de uma Assembleia Nacional Constituinte, a promulgação de uma nova Constituição, e, finalmente, eleições diretas para a presidência da República. Tais acontecimentos, segundo a autora, se integravam em um movimento mais amplo que conduziu ao retorno da democracia no país e a elaboração de instrumentos efetivos que fossem capazes de garantir a consolidação de tal ordem democrática.[399]

A estreia de Tizuka Yamasaki na realização de um longa-metragem, já no início desta década, é feita com *Gaijin, caminhos da liberdade*, filme baseado em suas experiências pessoais como neta de imigrantes japoneses. Sobre *Gaijin*, ela afirma que "(...) muitos foram contra o projeto, pois eu era estreante. Argumentavam que ia mexer com temática árida, que filmes sobre imigrantes japoneses não faziam parte de nossa história cinematográfica". Ela afirma que insistira e trabalhara bastante, aproveitando para construir certa credibilidade a partir das produções que a CPC já possuía no currículo, entre elas o filme de Glauber Rocha, e reuniu sua equipe: Cacá Diniz e Lael Rodrigues, seus sócios, para a produção; Yurika, sua irmã, para a direção de arte; e Edgar Moura para a fotografia. Dirigiu-se ao Japão para buscar seus protagonistas, Kyoko Tsukamoto e Jiro Kawarasaki, mobilizando ainda no Brasil atores como Antonio Fagundes, Gianfrancesco Guarnieri, José Dumont e outros.[400] O filme recebeu calorosa acolhida do público, consagrando-se com vários prêmios: cinco Kikitos no VIII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, incluindo o de melhor filme, além de menções honrosas em festivais internacionais, como o de Havana, e da Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).[401]

Segundo a cineasta, sua pretensão não fora a de criar apenas mais um produto para ser inserido no mercado, mas sim um filme, pensado em seu sentido artístico e cultural. Partindo, a princípio, de uma questão pessoal — em função de sua ascendência japonesa e da trajetória de sua família como imigrantes — logo se mostrou algo mais abrangente, ao evidenciar que, em suas palavras, "meu universo era, também, o de muitos outros, minha circunstância não era única".[402]

---

[399] DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Diretas-Já: vozes das cidades. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *As Esquerdas no Brasil*. Vol. 3 – Revolução e Democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.421.

[400] Entrevista com Tizuka Yamasaki por ocasião do lançamento de *Gaijin 2 - Ama-me como sou*, filme de 2005. *Revista de Cinema*, sem referência. Centro de Informação e Documentação da Funarte – CEDOC/Funarte.

[401] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, pp.578-579.

[402] Material de divulgação do filme Gaijin – Caminhos da liberdade, produzido pela Embrafilme. Centro de Documentação e Informação da Funarte - CEDOC/Funarte.

Na visão de Tizuka, o cinema não seria "um instrumento útil para traçar um tratado sociológico sobre o problema dos imigrantes no Brasil, muito menos para apenas expor os meus problemas existenciais". Para ela, sempre fora sua ideia

> [...] falar do sentimento do homem no instante em que ele chega neste país, da sua sensação de se sentir estrangeiro. Tomei como referência o japonês, sem achar, em nenhum momento, que ele estava em posição diferente de outros trabalhadores imigrantes; tomei como referência a minha realidade mais próxima; mesmo nascida no Brasil, sou discriminada, passo a ser estrangeira, destacada pela atenção que dão à minha pele, minhas feições, meu jeito. Então, desenterrando minhas memórias, retornei às histórias contadas por minha avó.[403]

Um cruzamento entre subjetividade e questão política pode ser vislumbrado na fala da diretora. Embora rejeite algumas propostas colocadas pelo cinema que a antecedeu, ao mencionar sua visão de que não caberia à atividade cinematográfica "traçar um tratado sociológico" sobre um tema específico, emerge de seus comentários a percepção de que, de algum modo, a realidade social se mantinha ao alcance do olhar da câmera em suas produções. Contudo, não se tratava de esboçar uma análise externa do problema recortado, mas de pensá-lo a partir de elementos pessoais, que compunham a própria trajetória da cineasta, ela mesma descendente de imigrantes.

A sinopse do filme, presente no conjunto de textos produzidos para divulgação pela Embrafilme, evidencia alguns aspectos das dificuldades enfrentadas por aqueles homens e mulheres recém-chegados ao Brasil, do modo como são representados pela produção. Segundo o texto, fatores como a fome, o desemprego e o espírito de aventura despertado pela guerra contra a Rússia teriam levado milhares de japoneses à busca de novos caminhos, em outros países. No Brasil, a imigração japonesa teria lugar no início do século XX, a partir de 1908, durante o período de expansão cafeeira.

Na trama, Yamada e Kobayashi decidem deixar o Japão, mas enfrentam uma dificuldade imposta pela companhia de imigração: na seleção de imigrantes, dava-se preferência a um núcleo familiar composto, pelo menos, por um casal. Os dois encontram, então, a solução para o impasse: Titoe, a irmã adolescente de Kobayashi, deve casar-se com Yamada. No Brasil, o grupo é contratado para trabalhar na fazenda Santa Rosa, de propriedade de Heitor de Oliveira, o qual, diante das dificuldades envolvidas no emprego da mão-de-obra imigrante europeia, opta por empregar japoneses em seus cafezais. Submetidos à hostilidade do capataz Chico Santos e a um ritmo inalterável de trabalho, apenas sentem um

[403] Ibid.

tratamento mais humano no contato com outros imigrantes e trabalhadores, como Enrico, o italiano, Ceará, o negro Luisão e Tonho, o contador da fazenda, que se impressiona pela beleza e tenacidade de Titoe. As expectativas e os sonhos residem, contudo, na primeira colheita e no pagamento daí proveniente que lhes permitiria reunir o montante necessário para retornarem ricos ao Japão. Tais esperanças, muitas vezes, frustradas, levam os japoneses a uma situação de degradação. Aqueles que sobrevivem "passam por uma indispensável aculturação, na desesperada luta que acabou traçando um dos caminhos que contribuem para formar o povo e a cultura brasileira".[404] Inserido no que se poderia designar como "cinema da abertura", *Gaijin* representa, portanto, uma dentre outras expressões da interação entre filmes e questões sociais, segundo perspectivas que se afastavam, em certa medida, das propostas revolucionárias observadas nas décadas anteriores.[405]

Gaijin integraria, no início dessa década, um conjunto de filmes que, dentro do padrão narrativo clássico, dispondo de mais ou menos dinheiro e/ou talento, tentaram resgatar facetas de uma história de conflitos sociais. Esta é a avaliação de Ismail Xavier, que também elenca, ao lado da produção de Tizuka Yamasaki, filmes como *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) — "depositário da melhor tradição dentro do estilo realista no cinema brasileiro, encena o passado para pensar toda uma configuração de problemas políticos do presente" —; e *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984) — o qual recebera apoio de historiadores negros e antropólogos, trazendo uma representação idílica da comunidade de escravos refugiados como símbolo maior da resistência negra.[406] Trata-se de um movimento no cinema nacional que poderia ser observado desde o final da década anterior, em produções como *Aleluia Gretchen* (Silvio Back, 1976), *Os Muckers* (Bodansky/Gauer, 1978), *Ajuricaba* (Oswaldo Caldeira, 1977), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978) e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978). Na avaliação do autor,

> A mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o burguês nacionalista sabotado. Na multiplicidade de problemas, a preocupação comum em afirmar valores, iluminar

[404] Ibid.
[405] Atento às possibilidades de permanência das propostas revolucionárias que tanto mobilizaram os setores de esquerda ao longo dos anos 60, Marcelo Ridenti percebe na década de 80 um cenário menos propício para qualquer proposta revolucionária, romântica ou não. No Brasil, apesar disso, a década assiste aos estertores da ditadura, à campanha pelo retorno das eleições diretas para presidente da República, a ascensão do novo sindicalismo, os movimentos sociais, o surgimento do Partido dos Trabalhadores, e mais tarde a legalização do PCB e do PC do B. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Editora Record, 2000, p. 323.
[406] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp.86-87.

> experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio dos anos 1970 e 1980. Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial da preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interditada. No cinema, esse diálogo com a história se desdobra também no levar à tela material de arquivo, peças de museu, monumentos, num impulso traduzido no aluvião de documentários convencionais ou nos poucos trabalhos experimentais que discutiram a questão de como representar a história, como estabelecer recortes na experiência visual e sonora de modo a despertar a reflexão [...].[407]

Segundo o autor, nesse processo de "resgate", ao lado do conflito de interpretações em torno de um fato ou de uma personalidade em particular, existiria uma postura geral de "levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades".[408] A intenção de direcionar o olhar para determinados grupos da sociedade brasileira e compreender as dificuldades e limitações que sofrem estão presentes no texto de divulgação de *Gaijin*, a partir do significado da palavra japonesa que dá título ao filme: "do lado de fora, homem". Segundo o texto,

> O homem do lado de fora, o estrangeiro, o imigrante, são todos Gaijin para aqueles que se acham do lado de dentro. Estão do lado de fora o homem do Nordeste que trabalha no Sul, o imigrante europeu e asiático, o negro, o índio, e todos os seus descendentes próximos, a maioria do povo brasileiro, essa unidade múltipla à procura de uma identidade, no lado de dentro do Brasil. Gaijin – Caminhos da liberdade é o arauto futuro, para mexer nas nossas feridas e apresentar outra realidade em que as diferenças arcaicas impostas em nossa cultura (pele, cor, costumes, crenças), não vão ser mais uma barreira e deixar o povo brasileiro do lado de fora.[409]

Neste quadro, a teoria mostrava-se em crise: o pensamento socialista e os modelos de revolução que tanto acalentavam as expectativas de diversos grupos sociais ao longo das décadas anteriores revelavam-se por demais esquemáticos. O foco se deslocava, então, para propostas que privilegiassem "maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado [...]".[410] Da comparação entre estes dois momentos no cinema brasileiro surge a diferenciação feita pelo autor entre, de um lado, o ano de 1964, ocasião em que o golpe militar atinge a atividade cinematográfica em sua plena ascensão, marcada pela proposta de

---

[407] Ibid, p. 88.
[408] Ibid, p.89.
[409] Material de divulgação do filme Gaijin – Caminhos da liberdade, produzido pela Embrafilme. Centro de Documentação e Informação da Funarte - CEDOC/Funarte.
[410] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. Cit., p.89.

construir um cinema de autor capaz de intervir nas lutas políticas e sociais em curso no país. De outro lado, o ano de 1984, momento da abertura política e da articulação de um governo civil, no bojo das expectativas geradas pelo movimento das diretas e pelo clima de transição vivido pela sociedade brasileira. No quadro do cinema, vivia-se, então, um momento de crise da produção. Embora existissem valores novos em vigência, não se observava a ascensão rápida de novos talentos como ocorrera nos anos 60.

A passagem da década encontrara o cinema brasileiro abalado por incertezas: pressões políticas que ocasionavam o fim do regime militar, o abrandamento da censura e a crise da economia. Encontramos, nesse momento, um cinema com tradições na abordagem das grandes questões nacionais e um segmento calcado no erotismo, com filmes que apresentam contornos gradativamente mais ousados no início da década de 1980, dando origem a um conjunto de produções que caminhava para filmes cada vez mais explícitos.[411] O período corresponde ao auge das atividades da Embrafilme, com os filmes nacionais conquistando reconhecimento internacional e tendo suas qualidades estéticas e originalidade aclamadas em diferentes países.[412] Caracterizam este período filmes marcados pela questão política — documentários dirigidos, em grande parte, para as lutas e greves de trabalhadores, produções ficcionais que tematizam aspectos abafados nos anos anteriores, tais como greves, a luta armada, a tortura, as manifestações por eleições diretas e pela transição política.[413]

A articulação das produções desta fase do cinema no Brasil com temáticas do passado recente assume formas variadas. Ismail Xavier identifica uma vertente que denomina "policial-político", a qual ganharia impulso a partir de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977). Neste filme, o cineasta joga, na visão do autor, uma partida de risco calculado com a censura, ao discutir um caso controverso envolvendo corrupção policial e o esquadrão da morte. Joga-se com a oposição entre uma "verdade" supostamente desvelada

---

411 RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. *Rio de Janeiro*: Art/SEC – SP, 1990, p. 438.

412 Sidney Ferreira Leite menciona que, até os anos 1970, somente três produções nacionais tinham recebido prêmios importantes: *O cangaceiro*, da Vera Cruz, *O pagador de promessas* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ambos produzidos nos anos 60, o último lançado já na atuação da Embrafilme sobre o cinema do país. Nos anos 80, prêmios importantes foram conquistados: em 1981, o prêmio especial do júri no Festival de Veneza para *Eles não usam black-tie*; em 1986, melhor atriz para Fernanda Torres em *Eu sei que vou te amar*, no Festival de Cannes; no Festival de Berlim, melhor atriz para Marcélia Cartaxo (*A hora da estrela*) e Ana Beatriz Nogueira (*Vera*), em 1986 e 1987 respectivamente. Contudo, o momento favorável atravessado pelo cinema brasileiro entre meados dos anos 70 e meados dos anos 80, percebido pela existência de grandes sucessos de bilheteria e pelo reconhecimento internacional, começa a experimentar certo declínio a partir da segunda metade da década de 80, período no qual o Brasil começa a sentir as consequências da crise econômica e dos altos índices de inflação, com a economia desestruturada por sucessivos planos econômicos. Cf. LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, pp. 116-117.

413 RAMOS, José Mário Ortiz. Op. Cit., pp. 440-441.

pelo cinema e as mentiras narradas pelo cinema e pela televisão.[414] Utilizado nessas produções como estratégia para assinalar autenticidade e ousadia na apresentação de informações, o naturalismo seria, segundo o autor, limitado na análise dos problemas proposta pelo filme. Ao apoiar-se em fórmulas tradicionais no que se refere à estrutura dramática, à composição de heróis e vilões e ao imperativo da ação, tal estratégia revela-se simplificadora, por resultar em "uma verdade de aparência, reduzida".[415]

Pertenceriam a esta linha de produções filmes como *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), também de Babenco, *Barra pesada* (Reginaldo Farias, 1977), *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), passando por *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982). Este último seria o mais explícito na referência a fatos da década de 1970, como a repressão e a máquina da tortura.[416] A análise política ganharia mais espaço em *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983), o qual destaca a permanência do aparelho repressivo, a realidade intocável do submundo, em contraposição às promessas e expectativas despertadas pelas eleições em 1982. Um deslocamento para a investigação psicológica teria lugar em *Nunca fomos tão felizes*, filme de Murilo Salles (1984), centrado na experiência do filho do militante no isolamento e a relação difícil com o pai.[417]

Pode-se considerar que, à medida que os movimentos sociais ganham força, na esteira da reorganização da sociedade civil, a produção de documentários mostra a presença do cinema neste processo. Temas como a discussão dos direitos humanos e da lei da anistia, a crítica ao sistema carcerário, à política habitacional ou à discriminação das minorias estão presentes em filmes como *Eunice, Clarice, Thereza* (Joatan Berbel, 1979), *Em nome da razão* (Helvécio Ratton, 1979), *Leucemia* (Noilton Nunes, 1978), *Pena prisão* (Sandra Werneck, 1984), *Associação dos Moradores de Guararapes* (Sérgio Péo, 1980), *Tribunal Bertha Lutz* (Batista, 1982). A questão do negro, por sua vez, antes de emergir no cinema de grande produção, surge como drama da intimidade em *Na boca da noite* (Pitanga, 1978) e, dentro de

---

[414] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. Cit., p.101.
[415] Ibid., p.103.
[416] Segundo Inimá Simões, o filme de Roberto Farias seria o grande teste para o processo de abertura política, ao se anunciar como o primeiro a tratar de maneira séria episódios ocorridos durante os anos mais duros do regime militar. No início dos anos 80, o filme enfrentava nova conjuntura na censura, após a posse de Solange Hernandez como diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas, em 1981. A posse de "dona Solange", como ficaria conhecida, assinalava, segundo o autor, a intenção não-declarada de acirrar a censura, atendendo a determinados setores governamentais e às pressões de grupos conservadores da sociedade. Este novo quadro representaria um retrocesso no tratamento das manifestações artísticas. Em março de 1982, censores produzem pareceres que liberavam o filme para maiores de dezoito anos, contudo, segundo reportagem da revista Isto É, Solange Hernandez teria então nomeado um novo grupo, composto por quatro censores. Novamente o filme recebe a liberação, sendo vetado pessoalmente por "dona Solange". Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, pp. 236-239.
[417] RAMOS, José Mário Ortiz. Op. Cit., p. 103.

um processo de resgate da cultura africana na formação brasileira, em produções de Orlando Senna, Geraldo Sarno, Juana Elbein, Roberto Moura, Carlos Brasjblat, Vera Figueiredo e Raquel Gerber.

Um dos temas de maior incidência no cinema neste contexto é a questão do operário e das lutas sindicais, em especial a partir de meados da década de 1970. Tais filmes, de caráter político, discutem questões ligadas aos temas da industrialização e da luta de classes no Brasil urbano buscando afastar-se do naturalismo e introduzindo em sua linguagem comentários sobre o próprio cineasta e sua condição diante do objeto que focaliza. De Luís Rosemberg, *Crônica de um industrial* (1978) discute a crise política, existencial e sexual de um burguês proprietário de uma fábrica diante da falência dos projetos nacionalistas de desenvolvimento e de conciliação de classes. Já *O homem que virou suco* (Batista de Andrade, 1980) põe em foco um operário que escreve folhetos, buscando o tom da narrativa popular, abordando a distância entre produtor cultural e seu público. Em *A queda* (Ruy Guerra/Nelson Xavier, 1978), a figura do operário é colocada no centro da trama: apoia-se em uma fórmula antiga — a aquisição da consciência de classe a partir de um fato traumático —, mas procura revitalizar sua representação, articulando documentário e ficção, investigando relações familiares em planos-sequências com improviso dos atores, além de citar trechos de *Os fuzis* de modo a trazer mais densidade à reflexão que realiza sobre as personagens e a condição do cinema na aproximação com o universo do trabalho.

Os filmes elencados por Xavier demonstram forte preocupação em se referir à atualidade, convivendo com documentários que conferem ao cinema político, pela primeira vez, uma relação mais orgânica com a militância sindical. Em São Paulo, em sintonia com as greves, são produzidos *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Greve* (1979) e *Trabalhadores, presente* (1979), de João Batista de Andrade, e *Linha de montagem* (Tapajós, 1982). Compõem um tipo de produção que possuiria a intenção de investir no processo, debater questões imediatas e definir posicionamentos junto a forças atuantes no meio operário. Este seria o caso, por exemplo, do filme que Xavier considera o mais elaborado na representação e na discussão de greves e conflitos entre tendências no movimento operário: *Braços cruzados, máquinas paradas* (Sérgio Toledo/Roberto Gervitz, 1979). Há ainda filmes que levantam questões específicas,

como *Acidente de trabalho* (Tapajós, 1978), ou ainda a participação das mulheres, em *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futema, 1978).[418]

Múltiplas seriam, assim, as faces assumidas por um cinema que procurava se manter crítico frente à realidade social do país. Movimentos sociais como as greves operárias do ABC paulista, uma memória da repressão vivenciada no passado recente do país, os desafios que envolviam determinados grupos na sociedade brasileira: a diversidade temática e de abordagem dá a tônica do cinema nacional nesse momento. Uma perspectiva feminina, por exemplo, que pensa sob uma nova ótica tanto a condição da mulher quanto outras questões, estaria presente em curtas-metragens como *Histeria* (Inês Castilho, 1983), ou mesmo em um espetáculo histórico como o filme de Tizuka Yamasaki aqui analisado.

Na percepção da cineasta, haveria, naquele momento, "uma enxurrada de peças e filmes históricos". Tal fato se verificaria em decorrência de uma necessidade do público em conhecer a história de seu próprio país. Ressalta-se, nesse aspecto, a opinião de Tizuka, para quem isto seria fundamental, especialmente em um momento de crise e abertura política como então se vivenciava. Para ela, "dizem que em tempo de crise os jornais vendem muito porque todos querem saber o que está acontecendo. Como o cinema, o processo é semelhante: as pessoas querem se conhecer para saber porque o país está nesse buraco".[419]

Ao ser questionada a respeito de sua curiosidade anterior sobre a Revolução de 1930 — episódio histórico que permeia a trajetória de Anayde Beiriz —, ela tece considerações sobre o conhecimento histórico no país:

> Eu sempre fui péssima aluna de História no ginásio. Depois, quando estava no colegial e na universidade, não tive acesso a outras informações sobre a Revolução de 1930 que não fossem alguns nomes e datas. Isso é uma coisa normal no Brasil — o desconhecimento da própria história. A gente conhece mais a história dos Estados Unidos, e gosta mais dela, do que da nossa própria história. Essa falha no ensino oferece um filão de ouro para o cinema e para o teatro. A história do Brasil está cheia de histórias apaixonantes e grandes roteiros.[420]

---

[418] XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. Op. Cit, pp. 105-106. No cinema, Renato Tapajós constitui, para Ridenti, um exemplo de artista engajado, "cuja trajetória confunde-se com a resistência à ditadura, o surgimento de novos movimentos sociais e a reorganização da sociedade civil brasileira a partir de meados dos anos 70". Um dos poucos a registrar cenas dos movimentos de 78 em São Paulo, torna-se conhecido por sua inserção como documentarista no centro dos principais acontecimentos que marcaram o processo de reorganização dos trabalhadores brasileiros. *Em nome da segurança nacional*, de 1986, tornou-se seu filme de maior repercussão internacional. Realizado por encomenda da Comissão de Justiça e Paz, que desejava registrar o Tribunal Tiradentes — o julgamento simulado da Lei de Segurança Nacional feito no Teatro Municipal de São Paulo —, deu margem para a abordagem da repressão desencadeada ao longo de todo o período anterior. Cf. RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., pp.341-343; 348.

[419] "Entrevista: Tizuka Yamasaki – o prazer de filmar". *Veja*, 5 out 1983.

[420] Ibid.

O encontro de Tizuka com a personagem principal de seu segundo longa-metragem, *Parahyba Mulher Macho*, teria ocorrido na cidade paranaense de Londrina, onde a diretora estava presente para o lançamento local de seu primeiro filme, *Gaijin*. Lá, ela conheceria o escritor paraibano José Joffily, que acabara de publicar um livro sobre a Revolução de 1930, intitulado *Revolta e Revolução*. Este fazia, então, referência a Anayde Beiriz — "professora primária de 25 anos, pele morena, cabelos ousadamente curtos para a época" — e seu trágico romance com João Dantas.[421] Em suas palavras,

> Quando fui lançar 'Gajin' em Londrina, conheci José Joffily, o pai do Joffily cineasta, meu grande amigo. Joffily filho me recomendou que procurasse o velho. Foi o que fiz. Ele me deu um livro sobre a história da Paraíba e recomendou: 'abra na página 26 e veja a história de Anayde Beiriz'. Li e fiquei muito interessada. Comecei a escrever o roteiro com o filho, e o velho Joffily me abastecia com artigos de jornal e rico acervo.[422]

Ao travar contato com a trajetória da personagem, Tizuka afirma ter ficado fascinada por Anayde e, principalmente, pela relação do casal articulada com uma sociedade agrária que vivia, então, os conflitos anteriores ao movimento em 1930. Segundo ela,

> era um assunto e um período histórico que eu desconhecia, portanto foi o suficiente para me motivar a estudar esse período, tentar saber o que aconteceu, enfim, ter uma visão dessa época que não fosse a dos historiadores oficiais.[423]

Tizuka relata que, como não conseguira o apoio do governo da Paraíba, fora buscá-lo em Pernambuco, onde obteve infraestrutura para as filmagens realizadas finalmente em Recife, Gravataí e Praia de Suape, locais estes que foram transformados nas paisagens paraibanas. Segundo a cineasta, acalentava o desejo de filmar uma produção sobre uma mulher, estimulada pelas questões postas, a partir de suas experiências profissionais, em relação à atuação feminina no cinema. É ela quem afirma:

> Creio que, inconscientemente, eu queria, também, realizar filme sobre uma mulher. Quando realizei 'Gaijin', não tinha consciência de que houvesse dificuldades extras para a mulher diretora de cinema. Afinal, venho de família que é um verdadeiro

[421] DUAS vezes macha. *Revista Veja*, 7 set 1983.
[422] Entrevista com Tizuka Yamasaki por ocasião do lançamento de *Gaijin 2 - Ama-me como sou*, filme de 2005. *Revista de Cinema*, sem referência. Centro de Informação e Documentação da Funarte – CEDOC/Funarte.
[423] Entrevista com Tizuka Yamasaki (mimeo.). Centro de Informação e Documentação da Funarte – CEDOC/Funarte.

> matriarcado. Só tem mulher forte. No lançamento do 'Gaijin', a imprensa me cercava querendo saber das condições de trabalho de uma mulher-cineasta no Brasil. Foi aí que comecei a prestar atenção no assunto.[424]

Questionada a respeito da posição fundamental assumida por Anayde na narrativa, Tizuka afirma que o motivo estaria relacionado à sua própria condição de mulher: "porque o assunto mulher tem muito a ver comigo".[425] Este começara a atrair sua atenção justamente após a realização de *Gaijin*, na medida em que a imprensa a indagava constantemente a respeito de sua situação de mulher e cineasta.[426] Podemos citar como exemplo o seguinte episódio: em Belém para a apresentação deste seu primeiro longa-metragem, Tizuka abordou a temática, afirmando que, a princípio, não veria diferenças importantes, uma vez que, em sua opinião, quando se está fazendo um filme, ou mesmo lutando por financiamento, o sexo desapareceria. Contudo, reconhece que a visão acerca de determinados aspectos, no caso de seu filme *Gaijin*, seria bastante "feminina", como por exemplo, em relação a certa opção pelo "sentimental". Para além de avaliarmos aqui a pertinência de tal dicotomia — o sentimento atribuído às mulheres, a razão aos homens — cabe ressaltar a presença da questão feminina entre suas preocupações, ou pelo menos, nas temáticas que cercam seus filmes.

Mais tarde, já no período em que divulgava *Parahyba Mulher Macho*, a percepção da cineasta em relação às condições encontradas pelas mulheres que optavam por uma carreira cinematográfica aparece imbuída de um teor mais crítico. Em entrevista à revista *Manchete*, Tizuka afirma ver na realização de um filme uma viagem psicanalítica do diretor, ou seja, quando se trata de uma produção autoral, "entra uma pessoa no começo e sai outra bem diferente no final. O que você pretendia já não é mais a mesma coisa".[427] A cineasta pretendia, com esta frase, reforçar o quanto *Parahyba* contribuíra para mudanças em sua própria percepção:

> No princípio, eu estava falando de uma mulher muito parecida comigo, de atitudes como as que eu tenho, ou seja, uma mulher que sai, vai trabalhar fora, defende seu livre direito de se expressar e fazer as coisas. Pensava que isto fosse uma coisa normal, ou pelo menos que pudesse ser encarada como normal. Com o resultado do filme, percebi que não é assim, na cabeça das pessoas. As atitudes agridem, incomodam, criam mal-estar. Para provar que é igual ao homem, uma mulher tem que ser muito melhor do que ele. Eu nunca tinha dado importância a isso, pensava que fosse conversa de feminista..[428]

---

[424] Ibid.
[425] ENTREVISTA – Tizuka Yamasaki – O prazer de filmar. *Veja*, 5 out 1983.
[426] Ibid.
[427] TIZUKA Yamasaki. A vitória do segundo filme. *Manchete*, 22 jun 1983.
[428] Ibid.

O filme teria despertado a cineasta para uma visão nova de um assunto antigo: a luta pela liberdade. Segundo ela, ao longo de sua vida, não teria tido uma formação especial, em relação à sua condição de mulher. Como neta de imigrantes japoneses, em sua casa nunca existira discussão sobre uma suposta fragilidade das mulheres. Em suas palavras,

> Todas tinham que ser fortes, sair para a vida, vencer para poder comer. Minha mãe ficou viúva muito cedo, com duas filhas que teve de mandar à luta, trabalhar. Ela não disse que o mundo era dos homens, mesmo porque, para nós, o homem nunca existiu como adversário no dia-a-dia. As mulheres tinham que buscar comida, resolver os problemas de uma família porque os homens morreram cedo, coisas assim.[429]

As raízes japonesas de Tizuka referiam-se a uma sociedade onde as mulheres seriam tradicionalmente criadas para servir o marido, acompanhá-los à distância e apenas educar seus filhos. Do Japão, saíram a mãe e o pai de Tizuka para se integrarem ao enorme contingente de mão-de-obra estrangeira emigrante para o Brasil. Mais tarde, após ficar viúva, a mãe da cineasta passou a sustentar com esforço a própria Tizuka e sua irmã, Yurika, contando com o trabalho como costureira, sempre recomendando às filhas que estudassem, tivessem uma formação e conquistassem um espaço profissional.[430]

Segundo a cineasta, a luta para conquistar este espaço seria "uma disputa de poder". Embora pudessem contar com menos restrições,

> [...] Na verdade o homem ainda não se acostumou a ver a mulher enfrentando situações de poder. Por isso, para se conseguir essa independência, sair vitoriosa nessa luta para libertação, é preciso antes de mais nada uma revolução cultural, uma conscientização.[431]

Segundo a cineasta, as situações discriminatórias contra as mulheres teriam diminuído, embora, na atividade cinematográfica, ainda se verificasse o predomínio masculino e certa dificuldade em se aceitar a presença feminina.

As preocupações de Tizuka Yamasaki nesse sentido não estão de todo ausentes da sociedade brasileira ao longo dos anos 70 e 80. Retornando à década anterior, no ano de 1975, instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) como Ano Internacional da Mulher,

---

[429] Ibid.
[430] Revista *Fatos e Fotos*, 4 fev 1985.
[431] TIZUKA fala do sucesso de seu filme. *Jornal de Minas*, 20 nov 1983.

Jean-Claude Bernardet entrevistou três cineastas para o periódico *Movimento*. Eunice Gutman, Rose Lacreta e Ana Carolina avaliavam, então, a situação geral das mulheres no cinema brasileiro, como profissionais e personagens.[432]

Para Gutman, seria possível às mulheres atuarem como profissionais de cinema no Brasil, enfrentando, contudo, uma série de barreiras. Preconceitos há muito tempo arraigados fariam com que se encarasse com naturalidade somente o trabalho masculino, para quem seria concebido como "normal" possuir um emprego para sustentar a família. No caso das mulheres, tais atividades seriam seguidas por certo número de desconfianças: "Se ela quer trabalhar, logo se imagina que está querendo brincar, ou está procurando marido", afirma a cineasta. Às mulheres era exigido que evidenciassem sua competência, o que não as impedia de ocuparem cargos subalternos nas equipes cinematográficas — haveria "muitas assistentes de direção. Mas há muito menos produtoras executivas". Para ela, em síntese, o cinema latino-americano revelava-se essencialmente masculino, produzindo filmes que retratariam as mulheres de modo preconceituoso e reproduziriam imagens grosseiras, como seria o caso das produções designadas como "pornochanchadas" no cinema brasileiro. Entretanto, Eunice Gutman vislumbrava melhores perspectivas, a partir da inserção recente de mulheres na produção executiva de filmes em longa-metragem e na realização de obras com personagens femininas fortes, o que poderia ser percebido em *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman, no qual homem e mulher eram colocados em pé de igualdade dentro do relacionamento.

Para Ana Carolina, por sua vez, não existiriam grandes diferenças no que se refere às possibilidades de um homem ou uma mulher atuarem na produção cinematográfica. Em suas palavras,

> A situação profissional da mulher no cinema brasileiro não é mais difícil do que a de um homem. É igual. Se a gente diz que é mais difícil, mais fica difícil. Se a gente mostrar o trabalho que sabe fazer, se a gente souber transar, mulher ou não, a gente faz. Do ponto de vista profissional é tão difícil para um homem como para mim. Talvez haja algo no meio cultural que delongue um pouco mais as ações femininas, mas no fundo é igual.

Na opinião da cineasta, a questão não se referia à existência ou não de espaço para as mulheres, mas sim ao fato de que a presença delas no cinema ainda estaria dando seus primeiros passos: "numa sala poderá haver trinta produtores discutindo; serão trinta homens". As críticas de Ana Carolina se dirigem, especialmente, para a maneira como as mulheres

[432] CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul 1975, nº 03, p. 23.

haviam sido representadas ao longo da história do cinema brasileiro. Em sua percepção, "psicologicamente, os diretores não entendem nada de mulher". Ela cita como exemplos filmes de Ruy Guerra, *Os deuses e os mortos*, de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*, *Os inconfidentes* e *Guerra conjugal*; e de Cacá Diegues, *Os herdeiros*, *A grande cidade* e *Joana francesa*, todos considerados por ela filmes feitos de homens para homens. Dessa forma, o cinema, em diversas situações, havia colocado as mulheres em posição secundária dentro da narrativa e, mesmo no que se referia a filmes que estavam sendo feitos naquele momento por mulheres, as personagens femininas permaneceriam inseridas em temáticas masculinas, uma vez que, segundo a opinião da cineasta, "os homens conseguem ir ao encontro do inconsciente deles. As mulheres ainda não".

Observações semelhantes são feitas por Rose Lacreta, que já havia desempenhado o papel de assistente de direção em *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, e em *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, de Antonio Calmon, além de ter atuado como atriz em *Vai trabalhar vagabundo* e *Os condenados*, e também realizado o curta-metragem *Ida e volta* e o longa *Encarnação*, ainda inacabado naquele momento. Rose anuncia na entrevista a realização do ciclo "A mulher no cinema brasileiro" na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em agosto daquele ano, evento no qual seriam discutidas as condições de trabalho das mulheres dentro do cinema brasileiro, além das representações feitas delas como personagens. Um dado interessante a se observar é a ênfase de Rose Lacreta ao dizer que "o feminismo não é o objetivo maior do ciclo", o que não condiz com o papel de tais debates no contexto de lutas por mudanças na inserção das mulheres na sociedade. Mais uma vez, fica patente a hesitação em reconhecer a aproximação entre as reivindicações dos movimentos feministas e essa iniciativa de se debater "o que as mulheres fizeram (ou puderam fazer) e o que delas foi feito no cinema brasileiro", a partir da exibição de filmes realizados por homens e mulheres".[433]

Na percepção de Sérgio Augusto, a visão que a cineasta trazia em relação ao feminismo continuaria carregada de uma deformadora simplificação que lhe teria sido imposta pelos homens interessados em esvaziar um movimento que, entre outros objetivos, pretendia justamente por em discussão e aprimorar as condições de trabalho das mulheres. No evento em questão, nomes como Ana Carolina e Rose Lacreta, citadas por Bernardet no artigo em *Movimento*, além de Lygia Pape, Leilane Assunção, Susana Moraes, Maria do Rosário e Mariza Leão, analisariam temas como as dificuldades para uma mulher chegar à direção ou à

[433] AUGUSTO, Sérgio. Filmar, verbo feminino. *Opinião*, 29 ago 1975, nº 147.

produção executiva de um filme, e os papéis desempenhados tradicionalmente por elas na atividade cinematográfica, como a assistência de direção e a continuidade — tarefa esta que se ajustaria perfeitamente, segundo a mentalidade comum, ao sexo feminino, considerado "muito observador". Além disso, havia a urgente questão de compreender como as mulheres haviam sido representadas pelo cinema ao longo de sua trajetória no Brasil. Estas seriam, segundo o autor, queixas bastante antigas, de modo que, para ele, o balanço a ser feito não seria dos mais animadores, assim como as perspectivas que podiam ser vislumbradas na ocasião, a partir do sucesso estrondoso das pornochanchadas.

Curiosamente, ressalta o autor, a história do cinema brasileiro atribui a uma mulher um de seus mais populares sucessos, *O Ébrio*, de Gilda de Abreu. Embora fosse, na época (anos 40) mais conhecida como a Sra. Vicente Celestino, fora a primeira mulher a se aventurar com êxito na atribulada e vista como "pouco feminina" tarefa de dirigir filmes. Seu sucesso abriu caminho para que a atriz e produtora Carmen Santos aceitasse o desafio feito por Adhemar Gonzaga, dirigindo em 1948, após dez filmes no currículo, a produção *Inconfidência Mineira*. Segundo Sérgio Augusto, no entanto, "as décadas seguintes só fizeram estratificar o absolutismo masculino, com as mulheres restritas à cozinha da produção cinematográfica".[434]

Percorrendo, ainda que brevemente, a história do cinema brasileiro, podemos avaliar a precisão dos comentários do autor. Verifica-se, de fato, a presença de importantes figuras femininas, contudo dispondo de uma atuação bastante restrita. Data de 1930 o primeiro filme dirigido por uma mulher aqui no Brasil, Cleo de Verberena, que atuou como produtora, diretora e atriz de *O mistério do dominó preto*. Em 1931, teve a direção de seu segundo projeto, *Canção do destino*, confiada a Plínio de Castro Ferraz, que não chegou a concluir o filme. Embora anunciada para o elenco de *Onde a terra acaba* (Octavio Gabus Mendes, 1933), não retornaria mais às telas.[435]

Fundamental é também Carmen Santos, mencionada por Sérgio Augusto no artigo acima referido, a qual inicia sua carreira cinematográfica como atriz aos 15 anos, em *Urutau* (1919). Em meados da década de 1930, funda sua própria empresa, a Brasil Vita Filmes, em um período de intensa preocupação em torno da modernização do parque cinematográfico brasileiro, momento este marcado pelo sucesso das produções sonoras norte-americanas. Em

---

[434] Ibid.
[435] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultural, 1989.

1948, é lançado o já citado *Inconfidência Mineira*, produzido e dirigido por Carmen, que também assumiu o principal papel feminino, como Bárbara Heliodora.

Gilda de Abreu, por sua vez, já atuava como cantora de operetas ao lado de Vicente Celestino, seu marido, quando estreou em *Bonequinha de seda*, produção da Cinédia em 1936. Ela, então, terminou por interferir decisivamente na filmagem de algumas sequências. Em 1946, o estúdio produziu *O Ébrio*, estrelado por Vicente Celestino, com direção de Gilda, também roteirista do filme. Posteriormente, em 1949, ela realizou *Um pinguinho de gente*, e em 1951, *Coração materno*. Tendo também escrito romances, peças para rádio e operetas, seu último filme foi uma homenagem ao marido, o curta-metragem *Canção de amor*, em 1977. Um de seus argumentos pode ser visto em *Mestiça, a escrava indomável* (1973), filme de Lenita Perroy, do qual Gilda é também corroteirista.

Os anos 50, marcados por um projeto de industrialização da produção cinematográfica, encabeçado pela Vera Cruz em São Paulo, abriram espaço para a profissionalização no ramo do cinema. É neste momento que muitas mulheres passaram a desempenhar funções técnicas como *script-girls*, montadoras, entre outras. Por outro lado, a vinda de técnicos estrangeiros para funções especializadas incluiu também mulheres, como as italianas Maria Basaglia e Carla Civelli, que desempenhavam funções variadas, inclusive na direção de filmes. Na ocasião em que chega ao Brasil, Maria Basaglia já possuía ampla experiência no teatro e no cinema na Itália, onde atuara como assistente de direção e roteirista, além de dirigir dois filmes. Aqui no Brasil, trabalharia com publicidade antes de assumir a direção de *Macumba na alta* e *O pão que o diabo amassou*, em 1958. Diante do reduzido sucesso alcançado pelas duas produções, passa a dedicar-se, junto com o marido, ao estúdio de som Odil Fono Brasil, até o retorno à Itália. Carla Civelli, por sua vez, chega ao Brasil em 1947, integrando-se rapidamente ao círculo de empresários e intelectuais que impulsionava o movimento artístico e cultural de São Paulo. Dirigiu a produção *É um caso de política* (1959), integrando ainda a equipe de montagem da companhia Vera Cruz e o departamento de corte da Cinematográfica Maristela. Produziu também o teleteatro que Cacilda Becker apresentava na TV Tupi e coordenou as equipes de dublagem do estúdio Cinecastro.

Ao longo da década seguinte, o cinema brasileiro adquire feições renovadas através da produção de teor crítico realizada pelos cineastas identificados com o Cinema Novo. Dentre os filmes do período, consta, segundo o *Quase Catálogo*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, apenas *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa, como o único filme

de longa-metragem dirigido por uma mulher neste período.[436] Zélia ocupara funções técnicas na Vera Cruz, e consta ainda que tenha sido co-montadora do filme *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962).

Os anos seguintes, por sua vez, serão marcados pelo início da carreira de muitas realizadoras dentro do cinema brasileiro, estimuladas pelo prestígio alcançado pela atividade cinematográfica, ao lado de diversas ações governamentais e da organização de clubes de cinema, revistas especializadas e festivais para amadores. Insere-se neste momento a obra de cineastas como Helena Solberg, que realiza em 1966 o curta-metragem *A entrevista,* o qual consistia em um questionamento dos valores burgueses presentes na educação das mulheres. Esta conjuntura foi também marcada pela criação de espaços institucionais de ensino de cinema como a Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade de Brasília (UnB) e Universidade de São Paulo (USP), locais que contribuíram para a aproximação das mulheres com a realização cinematográfica. É válido ressaltar que a própria formação cinematográfica de Tizuka Yamasaki, de caráter acadêmico, identifica-se com este quadro. A partir dos anos 70, muitos filmes com assinatura feminina foram originários nas escolas de Cinema.

Já em 1971, Ana Carolina, Suzana Amaral e Tânia Savietto, entre outras, também dirigiam curtas, e Tereza Trautman já assinava episódios de longas-metragens. Em 1973, Vanja Orico e Lenita Perroy dirigiam filmes também em longa-metragem, respectivamente *O segredo da rosa* e *Mestiça, a escrava indomável*. Também em 1973, é finalizado *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman, que trazia como temática a questão da liberação sexual feminina. Retido pela Censura, seria lançado somente em 1980 com o título de *Os homens e eu*. Personagens femininas também constituem o centro de longas como *Feminino plural*, de Vera de Figueiredo, e *Marcados para viver*, de Maria do Rosário, ambos realizados em 1976. Apenas Ana Carolina escapara a essa regra, filmando *Getúlio Vargas* (1974), documentário em longa-metragem feito a partir de cinejornais de época.

Uma série de filmes dirigidos por mulheres aparece, portanto, a partir deste momento, tratando, entre outros temas, das condições das mulheres na cultura e na sociedade, como *Leila sempre Diniz* (1975), co-dirigido por Mariza Leão, *Mulheres de cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães, e *Eat me*, de Lygia Pape. Na década de 1980, a disseminação do vídeo, o qual cria um novo espaço para as experiências com imagens, favorece um amplo campo de atuação para diversas realizadoras, cujos trabalhos são apresentados em mostras e festivais. É

[436] Ibid.

também deste período um aumento no número de eventos, como seminários, mostras, grupos de discussão, todos dedicados à reflexão sobre o cinema praticado por mulheres.

Cabe indagar aqui em que medida o filme de Tizuka Yamasaki agrega maiores questionamentos a esse quadro que, no decorrer da história do cinema brasileiro, ofereceu reduzido espaço para as mulheres. Representadas por muitas vezes em papéis secundários na narrativa, ou ainda obedecendo a valores e modelos tradicionais de comportamento, nas décadas que seguem elas adquirem maior importância e complexidade. Nesse sentido, passamos agora ao filme e à tentativa de compreender de que forma Anayde Beiriz, levada às telas através dos olhos de Tizuka, contribui para novas representações do feminino no cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que se mostra como resultado de discussões e mobilizações crescentes experimentadas pelas mulheres na sociedade brasileira.

3.2 "A TODOS QUE LUTAM PELO DIREITO DE ESCOLHER SEU PRÓPRIO CAMINHO"

Após *Gaijin*, *Parahyba Mulher Macho* seria o segundo longa-metragem da cineasta. Conforme relata, suas pretensões, naquele momento, envolviam um filme diferente do anterior, que a consagrara. Desejava, então, abordar outro período da história e um assunto que considerava especial: "o papel da mulher no momento em que ela começa a tentar sair de sua condição de dona-de-casa e mãe de família e passa a trabalhar fora, a expressar suas opiniões e suas ideias". Anayde Beiriz seria, segundo sua percepção, "uma pessoa avançada demais para sua época. Batalhou para se tornar um indivíduo, com profissão e ideias próprias. E sofreu por causa disso".[437] A personagem teria, assim, fornecido à cineasta o material de que necessitava para exercitar seu olhar sobre esse aspecto particular da sociedade brasileira.

Anayde poderia ser considerada, segundo o jornalista nesse artigo, uma mulher extremamente positiva. Questionada se este seria seu objetivo ao elaborar um retrato particular da personagem, Tizuka afirma que não desejava realizar um filme "feminista", na concepção comum e superficial de "luta dos sexos". Seu objetivo era falar sobre alguém que quis "ter o prazer de viver segundo seus próprios valores e não conforme aqueles impostos pela sociedade. Anayde Beiriz, porque quis ser livre, foi considerada uma prostituta, uma mulher sem caráter". Termina afirmando que, caso vivesse naquele momento, década de 1980, "não sofreria a repressão que a levou a se suicidar".[438]

[437] "PARAHYBA" estreia em Paris. *O Globo*, 27 mai 1983.
[438] Ibid.

Em 1980, logo após o lançamento de *Gaijin*, Tizuka assim define a trama daquele que seria seu próximo filme: seria "basicamente um filme de amor. Se hoje as pessoas estão se esquecendo do sentimento para só pensar em política, eu vou tentar fazer o contrário". Neste caso, o objetivo seria "fazer um filme que tem uma história política, determinada por um sentimento muito grande". A produção contaria a trajetória da "poetisa, feminista e mulher de personalidade forte, professora de pescadores adultos e que, contra todos os preconceitos, mantém um romance com João Dantas [...] sem serem casados, o que causa grandes escândalos". [439]

Tizuka afirma que, quando terminara as filmagens de seu primeiro longa, decidira não fazer mais filmes de época por algum tempo, em decorrência dos custos elevados e do trabalho envolvido na produção de um filme deste tipo. No entanto, em Londrina, no já mencionado encontro com o escritor José Joffily, esta decisão mudaria. Presenteando a cineasta com um exemplar de seu livro, ele afirmara que este conteria "um grande filme". Após ler algumas páginas, Tizuka diz que pudera ver as primeiras imagens se formando em sua mente. É ela que afirma: "quando chegou na metade do livro, eu já estava empolgadíssima e decidi que realmente faria esse filme. Mais um filme de época. A história era boa demais para que se perdesse". Assim, começara a escrever o roteiro, em parceria com José Joffily Filho.[440]

O que mais lhe chamara a atenção fora o fato de Anayde ser desconhecida: "o que me intrigava é como uma pessoa que estava envolvida com um assassinato tão importante na História do Brasil, ninguém sabia o nome dela".[441] Sabia-se da existência de uma amante de João Dantas, célebre assassino do governador da Paraíba, João Pessoa, mas pouca informação fora reunida a respeito dela. O conhecimento de Tizuka, na ocasião, limitava-se a uma citação presente em um dos capítulos do livro de José Joffily.

Nesse cenário, o interesse da diretora fora cada vez mais instigado pelos dados que conseguia obter à medida que as pesquisas para a produção do filme iam avançando. Tornava-se importante, a seu ver, descobrir "porque este personagem estava e está tão abafado". Para ela, não seria possível "rotular a sociedade de machista, mas essa sociedade em que a gente vive não está preparada para aceitar a mulher como cidadã que deveria ter os direitos de qualquer homem". Em suas palavras,

---

[439] PARAHYBA Mulher Macho: um caso de amor e morte na Revolução de 30. *Jornal da Tarde*, 25 set 1980.
[440] Ibid.
[441] Entrevista com Tizuka Yamasaki (mimeo). Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/Funarte.

> Quando o filme ficou pronto, mostrei para poucas pessoas, e comecei a perceber que Anayde incomodava. Comecei a pensar sobre isso: porque esse personagem incomodava, se ela era muito parecida comigo e com essas pessoas que vivem em 1983? Aí vi que de fato ela incomoda porque eu incomodo também.[442]

Distantes no tempo e no espaço, dois cenários se entrecruzam na fala da diretora: de um lado, os últimos momentos da década de 1920 na Paraíba, ocasião de agitações e conflitos políticos fundamentais para os rumos do país; de outro, as experiências vividas e observadas por Tizuka no decorrer de sua trajetória e na conjuntura em que realiza a produção.

Iniciamos a compreensão do filme pelos anos 20. Em breves palavras, a trama narrada tem lugar ao final desta década. Na Paraíba daqueles anos, o advogado João Dantas (Cláudio Marzo), aliado dos grupos contrarrevolucionários do Partido Republicano — este sustentado pelos coronéis da região — combatia a Aliança Liberal de João Pessoa (Walmor Chagas), a qual arrebatava parcela da juventude burguesa paraibana. É nesse cenário que o espectador conhece a amante do advogado, a poetisa e professora primária Anayde Beiriz, considerada ousada e disposta a quebrar os rígidos padrões impostos às mulheres naquele momento.[443]

A narrativa se inicia com pessoas ocupando as ruas da capital e dando vivas à Aliança Liberal e a João Pessoa. O cenário político paraibano ao final da Primeira República começa a se desenhar, configurando-se um clima de agitação e conflito. A cena sofre um corte para um espaço interior, onde vemos a polícia na tarefa de vasculhar uma residência, percorrendo seus vários cômodos, retirando objetos e livros das estantes e armários. Fotos e escritos são encontrados e se tornam motivo de riso entre os policiais, por conterem elementos "que fazem rubor até para mulher dama". Alguns são lidos em voz alta, transformando João Dantas, dono do sobrado revistado, em objeto de escárnio.

De volta ao cenário externo, vê-se novamente a multidão nas ruas. A saída dos policiais do sobrado é acompanhada por jornalistas, que questionam o delegado sobre a ação empreendida. Na delegacia, no plano seguinte, estão expostas as fotos íntimas de Anayde Beiriz e João Dantas. A câmera em *close* sobre as fotos acompanha o olhar das pessoas que, movidas pela curiosidade, se aproximam e observam as imagens.[444] Em seguida, a própria Anayde chega à delegacia: seu vestido vermelho destaca-se em meio à movimentação confusa das ruas (Figura 7). A voz *over* da personagem evidencia seus sentimentos diante da invasão

---

[442] Ibid.
[443] SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A.L. da Silva Neto, s/d.
[444] O roteiro do filme, localizado no Centro de Documentação e Informação da Funarte (CEDOC/Funarte), cita falas de pessoas que acompanhavam toda a confusão da descoberta dos papéis e fotografias. Seus comentários condenavam as atitudes e o comportamento do casal, faziam suposições sobre o mandante da invasão e comentavam a respeito da beleza de Anayde. [444] YAMASAKI, Tizuka & JOFILLY FILHO, José. Roteiro de *Parahyba Mulher Macho*, pp.11-12.

de sua privacidade e subjetividade que acabara de ocorrer: “Por que vocês estão fazendo isso com a gente? Qual é a nossa culpa? É porque amo João Dantas?”. Ouve-se uma voz *over:* “Não é ela que interessa”. A câmera se aproxima dos olhos de Anayde, lágrimas escorrem (Figura 8)

Figura 7

Figura 8

O primeiro contato do espectador com a protagonista ocorre nessas cenas iniciais. É interessante destacar aqui que roteiro e filme compõem imagens distintas da personagem nestes trechos. Enquanto no filme percebem-se claramente a força, mas também o sofrimento de Anayde, no roteiro temos uma mulher mais arisca, que demonstra inclusive raiva diante de toda a situação a que se vê exposta. Parte do texto exemplifica tais aspectos:

> Súbito, um silêncio total. Todos voltam-se para um mesmo lado, com olhar de espanto. Estão paralisados. Zoom fechando rápido em close de Anayde. Atrevida e linda. Está rubra carregando ódio de quem quer matar... Parada, encara a multidão com olhar desafiante. Avança em direção à câmera. Tem-se a impressão que o povo até se afastou um pouco para dar passagem àquela fera. Anayde, com vestido de cor encarnada, carrega uma sombrinha como se fosse arma de guerra. Avança decidida.[445]

A personagem, no filme, não perde a ousadia que lhe caracteriza, porém se torna desprovida da ira ressaltada pelo roteiro. A raiva é, então, substituída por uma altivez, uma firmeza que exterioriza seu caráter e a certeza de suas escolhas (Figura 7). O texto segue mencionando um ataque da multidão contra Anayde, estimulado por uma mulher que grita chamando-a de "prostituta depravada". Ela é, neste momento, cercada por um grupo de rapazes, cujas "mãos se aproximam rapidamente para o seu corpo. Alisando-a. Arranhando-a. Rasgando seu vestido. Anayde não tem condições de se defender. Nem adianta gritar".[446]

Retornando ao filme, a narrativa prossegue, voltando à infância de Anayde. Somos levados até a casa da então menina que, no quintal, se observa em um espelho, distraída, enquanto a mãe fala. Cria-se, nesta cena em particular, a imagem de uma mulher que valoriza sua aparência e tem consciência de sua beleza. A cena é cortada para o interior de uma igreja, onde Anayde realiza sua primeira comunhão. Ao mastigar a hóstia, é repreendida por um colega. Em novo corte, vemos a protagonista, já adolescente, vestida de normalista, em uma praia com um namorado. É ela quem toma a decisão de se entregar a ele.

Em nova cena, na sala de aula, a professora flagra Anayde ensaiando um beijo na própria mão enquanto escreve, alheia ao que se passava na aula. A professora lhe toma o caderno e começa a ler o poema em voz alta. Este prossegue na voz de Anayde, que continua declamando, apaixonadamente. Levanta-se e, na declamação, encena cada verso. Ao final, é repreendida pela professora.

---

[445] YAMASAKI, Tizuka & JOFILLY FILHO, José. Roteiro de *Parahyba Mulher Macho*, p. 13.
[446] Ibid.

A vida profissional de Anayde começa a ser desenhada na cena de sua formatura e na sequência posterior em que busca emprego na escola onde estudara: diplomada com louvor, ao conversar com a diretora descobre que não fora selecionada para o cargo de professora e que, ao contrário, outra moça já teria ocupado a vaga, mesmo tendo sido uma das piores alunas de sua classe. De forma questionadora, com uma postura que denota coragem e ousadia, afirma que sua família não teria prestígio para conseguir uma vaga para ela naquele colégio. A colocação ficara, portanto, com a moça que possuía menos recomendações que ela, porém era mais rica.

A postura assumida pela protagonista e suas atitudes, nesses poucos flashes de sua trajetória apresentados nos momentos iniciais do filme, desenham uma personalidade ousada, desafiadora diante de cada manifestação de autoridade a que se vê submetida: a mãe, a Igreja como instituição, a professora durante a aula, a diretora do colégio, ao se ver preterida no cargo desejado. Suas ações denotam uma personalidade que não se curva a qualquer padrão imposto e, nesse sentido, evidencia seus desejos e opiniões. No retrato elaborado no filme, percebe-se certa linha de pensamento conduzindo a narrativa, como anteriormente exposto pelas falas da própria diretora: Anayde seria uma mulher como as de sua geração, que enfrenta preconceitos e busca o direito de tomar suas decisões e expressar suas ideias. Desobediência, contestação, liberdade sexual, paixão, desafios às desigualdades sociais já são apresentados, nesses momentos iniciais do filme, como componentes fundamentais da personagem.

A postura desafiadora em relação a padrões é percebida em uma cena emblemática, envolvendo códigos ligados ao corpo e à aparência feminina. Em uma barbearia, podem ser vistos cliente e barbeiro em cena. Ouve-se um “bom dia”, em uma voz feminina *over*, que não seria condizente com aquele espaço. Anayde ocupa seu lugar na cadeira, em frente ao espelho: somente quando a câmera capta seu rosto refletido, percebemos tratar-se da personagem. Ao anúncio de que desejava cortar os cabelos, segue-se a expressão de espanto do profissional. Ela ainda completa: “à la garçonne”, insistindo, decidida. Diante da hesitação dele, ela pega a tesoura e corta uma longa mecha, pedindo que ele continuasse o serviço. Na porta, clientes e transeuntes observavam, curiosos, o que se passava.

A sequência, tal como narrada no roteiro, novamente reforça a postura contestadora da protagonista. De um “rico salão de barbearia, decorado com muitos espelhos e bem desenhadas cadeiras art nouveau”, com “barbeiros devidamente uniformizados”, passa-se, no filme, a uma barbearia simples, pequena, desprovida dos recursos anteriormente descritos. O

diálogo entre Anayde e o barbeiro surge marcado pela atitude decidida, quase impositiva, da protagonista:

> Anayde – Quero que corte o meu cabelo!
> O mais velho dos barbeiros, atônito, pega uma toalha e timidamente coloca nos ombros da freguesa.
> Anayde está segura do que quer.
> Anayde – À 'la garçonne'.
> Barbeiro – À 'la garçonne'?
> Olha para os amigos constrangido, como se pedisse confirmação do que ouviu.
> Anayde – Exatamente.
> Barbeiro – Como o cabelo das... das...
> Anayde – Sim. Como os cabelos das mulheres da vida...[447]

Naquele momento, em uma sociedade imbuída de forte machismo, Anayde rompia padrões e marcava sua personalidade livre de amarras ao optar por uma aparência associada tradicionalmente ao masculino, ou ainda às mulheres ditas "de vida fácil".[448] Os fotogramas a seguir (Figuras 9 e 10) representam a transformação que se opera na personagem.

Figura 9

[447] YAMASAKI, Tizuka & JOFILLY FILHO, José. Roteiro de *Parahyba Mulher Macho*, pp. 42-43.
[448] Não se pode deixar de lembrar, como exposto no capítulo referente ao filme Lição de amor, que as primeiras décadas do século XX assistiram a um fortalecimento do medo diante da identificação entre a "moça de família" e a "mulher da vida". Tratava-se, então, de um período marcado pela urbanização e o crescimento socioeconômico das cidades, o que abriu espaços profissionais novos para as mulheres. Frente a mudanças que significavam uma ameaça aos códigos de conduta cristalizados na sociedade, a figura da prostituta e o temor de identificação que despertava serviam como freios à ampliação das demandas das mulheres. Cf. RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.p.41-42.

Figura 10

Os dois planos, bem próximos ao rosto da personagem, representam a ousadia desta ao iniciar o corte dos cabelos diante da surpresa expressa pelo barbeiro e ao olhar-se no espelho após a tarefa realizada. As expressões de certeza e de satisfação esboçadas por Anayde sintetizam sua postura de romper antigos padrões (Figuras 9 e 10).

A narrativa cinematográfica prossegue, com a chegada de Dantas que, neste momento, já tivera um primeiro contato com Anayde — no que parecia um baile, ambos dançam e a voz *over* da protagonista narra o encontro do casal: “eu não sei como aconteceu... de repente dr. João Dantas me tomou nos braços e dançou comigo, dançou a noite toda”. Ele se aproxima e tenta pagar o serviço, ao que ela retruca: “não vejo por que o senhor pagar. Está querendo comprar minha independência, dr. João Dantas?”. O casal deixa a barbearia e a conversa continua na rua:

> Anayde: Trata-se de um tipo de educação. Meu pai sempre dizia “não aceite dinheiro de rico, é dinheiro perigoso. Nunca se sabe o que ele quer comprar”. E depois, dr. João Dantas, existem maneiras mais delicadas de ser gentil.
> João Dantas: Então eu vou lhe acompanhar até a sua casa.
> Anayde: O senhor vai arriscar sua imagem de conceituado advogado se for visto com uma mulher de cabelo curto. Adeus dr. João Dantas.

Se considerarmos a continuidade da cena no roteiro, percebemos um reforço da postura independente de Anayde. Esta encerra a conversa afirmando que, entre as maneiras

delicadas de mostrar gentileza para com uma dama, estaria "acompanhar uma moça indecente nestes cabelos de... (sorri) puta. Nova imagem, nova mulher! Futura alfabetizadora de pescadores de Cabedelo. Preconceito por preconceito, à guerra com todos eles!".[449] Nota-se, dessa forma, que as atitudes da personagem, na concepção original do roteiro, conferem a ela um posicionamento mais contundente, mais combativo diante dos modelos que lhes são impostos. No filme, a protagonista adquire mais suavidade no tratamento de tais padrões, embora não perca seu caráter questionador.

Seguindo a narrativa cinematográfica, em Cabedelo, comunidade de pescadores onde consegue trabalho como alfabetizadora, Anayde sofrerá as primeiras consequências da ruptura que promove dos padrões colocados às "moças de boa família". A cena na rua com Dantas é cortada para uma praia. Dois homens catam coco, um deles diz: "olha lá, Severino, uma mulher com cabelo de homem". É Anayde que se aproxima, captada à distância pela câmera, vestido e sombrinha vermelhos, contrastando com a paisagem. Os rapazes a cercam e ela é violentada. Permanece deitada na areia, encolhida e chorando, por alguns instantes. A cena é cortada para uma mudança de atitude da personagem: a câmera a focaliza de costas, no mar, enquanto se pode sentir, em sua voz *over*, sua força em levar adiante as escolhas que empreendera, independentemente dos resultados que pudessem trazer: "você não quis decidir seu próprio caminho? Vamos, Anayde Beiriz, Teus primeiros alunos te esperam".

A firmeza expressa em suas decisões também aparece em outra sequência. Acompanhada por Dantas, Anayde está em uma vila simples, onde, à mesa, se discutem os rumos políticos do país. Um cantador traduz em versos o clima político vivenciado:

> Palácios e ministérios
> Lançam na guerra os países
> E quando findam as crises
> Só crescem os cemitérios
> E os homens de rostos sérios
> Que tem o poder na mão
> Incendeiam a nação
> Em busca de mais poder
> Vão matar e vão morrer
> E no fim viver em vão

Anayde aplaude e, já de pé ao lado do cantador, procura se inserir na cantoria:

> Eu quero mostrar agora

[449] YAMASAKI, Tizuka & JOFILLY FILHO, José. Roteiro de *Parahyba Mulher Macho*, p. 44.

As voltas do meu ponteio
Eu sou raio, eu sou corisco
Tem horas que relampeio
Vou mostrar que sei cantar
E quero desafiar
Esse cantador tão feio

A protagonista, nesse momento, se envolvia em questões que não caberiam a uma mulher, segundo os padrões tradicionais. Enfatizando seu caráter livre de amarras, Anayde ousava falar de política:

Venho cantar com você
Só para fazer um teste
Se você é diferente
Dos políticos do Nordeste
Vivem falando do povo
Não dizem nada de novo
Nem fazem nada que preste.

Os versos seguintes do cantador denotam os sentimentos despertados ao ver Anayde assumir tal comportamento:

Você fica admirado
Vendo uma mulher cantar
Mas o mundo tá mudando
Eu já sei no que vai dar
A mulher vai ganhar nome
Vai ficar igual ao homem
E o diabo vai se "sortar"

Embora localizada no tempo histórico que fornece o pano de fundo para a trama, a fala do cantador nesse trecho poderia ser transposta a outros momentos, uma vez que expressa opiniões frequentes acerca dos riscos oferecidos por mudanças nos papéis atribuídos a mulheres e homens na sociedade. Da constatação de que o mundo estaria sofrendo transformações em termos de comportamento — que poderiam, inclusive, permitir que uma mulher cantasse e falasse de política, como fazia então Anayde —, passa-se a uma impressão negativa, que, aparentemente, inverteria a ordem natural. Um suposto "poder feminino" sobre o homem é lembrado pelo cantador, como forma de atestar que tais mudanças não seriam necessárias para que as mulheres assumissem posições de influência na sociedade.[450]

[450] É interessante lembrar que, por muito tempo, a palavra pública das mulheres sofreu restrições. Segundo Michelle Perrot, "[...] as mulheres falam, inicialmente entre elas, na sombra do gineceu ou da casa; mas também

Capaz de exercer domínio sobre o homem, a mulher se valeria de seu corpo para tal tarefa:

> Mas mulher tem o poder
> De fazer homem feliz
> Até mesmo os que comandam
> Os destinos do país
> Seja quem for o sujeito
> Ela pega e dá-lhe um jeito
> No balanço dos quadris

No entanto, os versos seguintes cantados por Anayde evidenciam certos limites em sua personalidade marcada pela liberdade pessoal: sua paixão por Dantas. Em retribuição ao amor dispensado por ele, ela abriria mão de sua força e liberdade. Embora ambos desafiassem o tipo de relacionamento esperado entre mulheres e homens na época — formalizado pelo casamento —, em muitos momentos ela assinala certa submissão ao amado, como nos versos que seguem:

> No meu corpo eu tenho a força
> Que tem em toda mulher
> E não fico intimidada
> Perto de um homem qualquer
> É somente o meu amado
> Por ser muito apaixonado
> Faz de mim o que quiser.

O desafio entre Anayde e o cantador, citado quase integralmente acima, esboça diversos elementos que contribuem para o retrato da personagem construído por Tizuka: a ousadia, ao se levantar e participar voluntariamente da cantoria, uma manifestação pública, na qual ela, pelos versos improvisados, "desafiaria" um homem; a temática política focalizada nos primeiros versos do cantador, com os quais ela necessariamente dialoga; as representações e os papéis associados a mulheres e homens naquele momento; e o amor entre Anayde e Dantas, elemento central na composição da personagem, uma vez que é através dele que ela tem narrada pela trama sua atuação naquela conjuntura política.

---

no mercado, no lavadouro, local de mexericos temido pelos homens que têm medo de suas confidências. O incessante murmúrio acompanha, na surdina, a vida cotidiana. Ele exerce múltiplas funções: de transmissão e de controle, de troca e de rumor. As mulheres contam, dizem — e maldizem — cantam e choram, suplicam e rezam, clamam e protestam, tagarelam e zombam, gritam e vociferam". A palavra das mulheres pertence à ordem do privado, do coletivo e do informal. PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p.317.

Embora o romance do casal desempenhe papel essencial na trama, alguns traços do posicionamento político da protagonista são expressos em determinadas passagens da narrativa. É válido lembrar que a Paraíba do contexto no qual a personagem vivia era marcada pelo poder pessoal dos coronéis, como Zé Pereira, proprietário de terras de Princesa, que oferecia resistência aos projetos da Aliança Liberal de João Pessoa, presidente do estado.[451]

Em determinada cena, tomamos contato com a face intelectual da protagonista. Escrevendo à máquina, lê em voz alta o que acabara de redigir: "Elevemos a mulher ao eleitorado. Ela é mais discreta que o homem, mais zelosa, mais desinteressada, em vez de a conservarmos nesta injusta minoridade". Ao interromper a redação, a expressão de Anayde é de reflexão, denotando, ao mesmo tempo, confiança e satisfação. Após a pausa, ela conclui: "convidêmo-la a colaborar com o homem na oficina da política. Que perigo pode vir daí?" Ao fundo, pode-se ver Dantas se aproximando. Quando chega perto da amada, diz: "se os homens soubessem o que estão perdendo com o liberalismo das mulheres...".

Ao perceber sua presença, ela levanta e o abraça. A conversa que se segue evidencia a discordância política entre os dois:

> Anayde - Que país é esse? Não há voto secreto nem voto feminino. E vocês, perrepistas, ficam aí apavorados porque surge um governo com novos ventos. Não se preocupem, o povo dessa terra vota nas pessoas, não nos partidos.
> Dantas – Anayde, você está linda!

Anayde se queixa, por Dantas não querer discutir política com ela. Ela diz que as tropas de João Pessoa estariam indo para Princesa para garantir as eleições. Dantas responde que de nada adiantará, porque Zé Pereira garante seu eleitorado em todo o sertão. Ela continua, questionadora:

> Anayde – Com voto de cabresto ou com métodos cangaceiros?

[451] Uma cena, em especial, deve ser destacada em relação aos métodos empregados por Zé Pereira. Ao receber em suas terras um grupo de romeiros que iam em direção a Juazeiro a fim de pedir bênçãos a Padre Cícero, o coronel lhes fornece cem mil réis, além de algumas provisões, como farinha e carne seca. Questionado pela esposa sobre o motivo que o levara a tal atitude, ele afirma que, no caminho até Juazeiro, os sertanejos iriam exaltá-lo em agradecimento ao favor dispensado, conquistando assim mais apoio político para o coronel. Em suas palavras, "isso é saber fazer política. Você já viu cabo eleitoral mais barato?". Nessa conjuntura, o coronelismo funcionava como elemento que costurava o sistema político do país. Nos municípios, os coronéis, exercendo seu poder privado, iniciavam uma rede de compromissos, valendo-se da violência e do clientelismo, de modo que esta rede tornava-se mais complexa à medida que se passava ao âmbito dos estados e, depois, ao governo federal. Cf. NEVES, Margarida de Sousa. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

> Dantas – O que você entende de política para ficar dizendo mentiras?

Close de perfil, os dois frente a frente, ela desafiadora.

> Anayde – Como? Tenho massa cinzenta, tanto quando você.
> Dantas – Pois fique sabendo que algumas famílias mandam no sertão há mais de século. Não é qualquer um que vai mudar muita coisa. [Anayde ri alto].
> Anayde – Posso não entender de política, e nem tenho brasões de família para defender, mas eu tenho opinião própria, e não preciso de coronel nenhum para me dizer o que eu tenho de fazer. [leva um tapa de Dantas]

Recebe um tapa de Dantas no rosto, ao que reage com vigor:

> Baitola! Moleque de recados do coronel Zé Pereira! Eu não te amo, ouviu? Eu não te amo...

Exteriorizada a raiva, a expressão de Anayde converte-se em desalento, tristeza diante dos conflitos com o amado. Em cena já ao final da narrativa, quando os confrontos políticos no estado assumem proporções mais dramáticas, novamente percebe-se o desacordo entre o casal. A seguir, o diálogo entre ambos:

> Anayde - Eu acho besteira você escrever bilhetes rancorosos para João Pessoa.
> Dantas: Não é bilhete rancoroso. É a resposta pela minha família insultada.
> Anayde - Como queira. Mas uma coisa você não pode negar, o homem é carismático. O povo vê nele um deus, um líder. Cada vez mais está aumentando o apoio político e popular. Os liberais estão fortes, João. Sua reação pode se voltar contra você.
> Dantas - A Aliança Liberal?
> Anayde - A Aliança Liberal, que está trazendo uma ação inovadora. Pelo menos eles acreditam nisso, né... João, partido é coisa do arco da velha.... perré, é estado emocional dos nossos avós, é romantismo. Esse compromisso que você carrega, isso não te traz felicidade, traz?
> Dantas - Anayde, eu não quero discutir isso com você. Voce, cobrinha, eu amo, mas procure entender, pela última vez, os problemas econômicos e políticos que estão vivendo a minha família e todos os sertanejos. É uma questão de honra, um compromisso de sangue!
> Anayde - Honra [num sussurro]... Que que é isso, João?
> Dantas - Essa nova administração que você falou está causando a ruína de uma rica região que é o celeiro da Paraíba.
> Anayde - Celeiro da Paraíba ou de Pernambuco? Aliás, de dois ou três pernambucanos.
> [ele se senta, ela se aproxima carinhosa]
> Anayde - Eu sou horrível, não é? Eu não quero que o mau humor se instale entre nós. Sou eu que estou sempre te provocando. Não sei porque... talvez porque não consigo compreender porque que eu te amo... eu te amo...
> Dantas - Anayde, peço-lhe, não deixe que essas coisas se misturem na nossa relação. Eu não posso impedi-las, são forças superiores a mim. Mas você é forte para impedir que elas nos destruam. Entendeu? Você precisa ajudar.

> Anayde - Ajudo, eu juro. Poderão até destruir a gente, mas eu não vou deixar que nada, nadinha, acabe com o amor que tenho por você.

Nas duas sequências citadas, temos a articulação entre o romance dos personagens e a conjuntura política da Paraíba, nos anos finais da década de 20. Trata-se de algo recorrente no decorrer da trama: os conflitos entre as forças políticas no estado não apenas fornece o pano de fundo para a história de Anayde e Dantas, como também inclui a participação de ambos nos eventos. À posição mais progressista de Anayde — defensora do voto feminino e de uma política que, efetivamente, permitisse o pleno exercício da cidadania — contrapõe-se o conservadorismo de Dantas, atrelado a uma ordem política na qual predominava a violência e o poder privado de alguns indivíduos.[452]

Retornando ao início da narrativa, percebe-se nitidamente a articulação estabelecida entre vida pública e privada. Nos letreiros que introduzem o filme, a conjuntura histórica à qual pertence a trama é explicada:

> Em 1930 o Brasil vivia um momento pré-revolucionário. O poder era motivo de discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais. A Parahyba também estava dividida. A política era disputada, de um lado, pelo "Presidente do Estado", João Pessoa, da Aliança Liberal e, de outro, pelo "Coronel" Zé Pereira, do Partido Republicano.

Anayde Beiriz viveria, então, suas experiências e seus desafios pessoais:

> Neste cenário, uma anônima cidadã, Anayde Beiriz, vivia uma outra revolução: queria amar, expor seu pensamento e ter o direito de escolher sua própria vida. Anayde não poderia imaginar o que o destino lhe reservava quando apaixonou-se pelo advogado João Dantas, amigo do coronel Zé Pereira e inimigo político de João Pessoa.

Em diversos momentos do filme, tais realidades surgem entrecruzadas, como na passagem, citada anteriormente, que envolve a invasão ao sobrado de João Dantas e que inicia a narrativa. Com a intenção declarada de obter provas que incriminassem o advogado, os policiais se deparam com registros não de sua vida pública, mas de experiências íntimas, pertencentes ao que se considera usualmente como "privado". E, justamente, são as

[452] É interessante citar aqui a cena em que Dantas vai até a casa de Zé Pereira e tece manobras políticas contra João Pessoa, diante da notícia de que este aceitara compor a chapa de oposição com Getúlio Vargas. O coronel, na ocasião, enfatiza que seus interesses econômicos e políticos seriam afetados com a vitória da Aliança Liberal. Mais tarde, vemos Dantas manda um homem que vivia em suas terras preparar uma tocaia quando Pessoa visitasse Princesa.

fotografias e os poemas encontrados que fornecem as bases para os ataques desferidos contra ambos: a Dantas, em sua atuação política e ato de assassinar seu inimigo João Pessoa, a Anayde por sua vivência livre dos padrões impostos pela sociedade. O privado assume, mais uma vez, as tonalidades do político, misturando-se, borrando os limites entre os dois espaços de experiência dos atores sociais.

Não se pode deixar de refletir, nesse sentido, acerca das próprias escolhas efetuadas pela cineasta no que se refere à montagem do filme. Pode-se citar como exemplo a sequência da posse de João Pessoa como presidente do estado, retratada nos trechos iniciais do filme. Em episódio situado, segundo a legenda, em 22 de outubro de 1928, Pessoa desfila em carro aberto pelas ruas da capital, sendo saudado pela população. Em voz *over*, seu discurso traça as diretrizes de seu projeto político.[453] Toda a sequência do percurso do presidente do estado, nas ruas e terminando no Palácio do Governo, é entrecruzada com cenas da intimidade de Anayde Beiriz e João Dantas. Nota-se que as duas sequências paralelas evidenciam as duas trajetórias que cortam o filme: os eventos políticos que marcaram a Paraíba naquele momento e as experiências de Anayde, que experimentava uma "revolução pessoal", retomando aqui expressão frequente nos textos e artigos escritos sobre o filme, e presente também na legenda, já citada, que introduz a narrativa.

À medida que a trama avança para o seu desfecho, torna-se mais evidente a articulação entre estes dois espaços. Os eventos finais são desencadeados pela atitude de Zé Pereira em decretar a independência de Princesa. O fato é relatado ao espectador dentro de uma cena de intimidade entre Dantas e Anayde. Após uma noite de amor, Anayde se lava em frente ao espelho, Dantas a observa enquanto escreve. Após perguntar ao amado o que ele fazia, se aproxima e o beija. Sentada em seu colo, escreve e declama em voz alta o texto. É um poema de amor para Dantas, carregado de sensualidade. Alguém bate na porta. Ele manda que ela se cubra, enquanto ele atende o visitante. Este trazia uma carta de Zé Pereira, a qual relatava que o coronel declarara a emancipação de Princesa e rompera com João Pessoa. Dantas avalia a situação política que ora se apresentava, enquanto Anayde prossegue com o poema. A câmera se aproxima dela, que permanece escrevendo, alheia, distante, apaixonada.

---

[453] "Não há democracia sem boa eleição. Não há boa eleição sem eleitor permanente. Meu governo não dará trégua aos ladrões, nem aos políticos profissionais. Respeitarei os chefes políticos, desde que não protejam cangaceiros e estejam em dia com o fisco. Acabou o tempo em que rico não pagava impostos. Quanto mais rico, mais imposto irá pagar. Com parentes, sem parentes ou contra parentes, defenderei os interesses do estado, sem olhar para trás. Edificarei uma Paraíba forte apoiada nas pilastras de uma administração segura e moderna". A cena, iniciada nas ruas, termina no interior do palácio do governo, com o presidente eleito traçando os novos rumos que defendia para o estado.

Essa cena é, então, cortada para as ruas da capital. Vêem-se manchetes de jornais expostas, a multidão tomando as ruas, os soldados que partem e são saudados pela população. Um homem inicia um discurso, denunciando as fraudes nas eleições e a declaração, proferida pelo coronel Zé Pereira, de emancipação do município de Princesa. Ao final, pede apoio para João Pessoa de modo inflamado, alegando a necessidade de se "construir uma Paraíba digna, sem cangaceiros e arruaceiros". Dantas, que chegava ao local, se aproxima e o agride. A cena evidencia ao espectador a tensão que marcava o momento político no estado e que parecia prestes a explodir.

De fato, os conflitos explodem nos momentos finais da narrativa. Após a cena de discussão entre Anayde e Dantas, na qual abordam os rumos políticos que se vislumbravam no estado, vemos João Pessoa em seu gabinete, lendo o artigo agressivo de Dantas no jornal. No sertão, as forças do governo entravam em confronto armado com os cangaceiros que davam suporte a Zé Pereira.

O ponto chave desses conflitos para a narrativa cinematográfica reside na sequência que iniciara o filme: a invasão da polícia ao sobrado de Dantas, exibida novamente em planos curtos. A aproximação de Anayde, com vestido vermelho que contrastava com o tumulto das ruas, é acompanhada pelos versos do cantador, nos quais ele expressa os elementos que compunham a conjuntura do estado:

> Pois são essas pessoas que hoje estão
> Conquistando a riqueza e o poder
> Mas sem nunca jamais compreender
> Os caminhos da história como são
> Eles nunca entenderam a lição
> De quem soube nadar contra a corrente
> De quem sempre arriscou um passo à frente
> E pisou sem ter medo do escuro
> Empurrou na ladeira do futuro
> A carroça pesada do presente

Sem nomear as pessoas que souberam, naquele momento, "nadar contra a corrente" e arriscar "um passo à frente" sem temer o escuro, a cantoria, pode-se presumir, faz forte referência à nossa protagonista. Contestadora em suas experiências subjetivas, acaba por ter seus caminhos cruzados com o cenário político conflituoso que se desenhava, como é narrado nas sequências seguintes.

João Dantas deixara a Paraíba e Anayde, sabendo dos resultados da invasão a seu sobrado, o procura em Recife, na casa de Augusto Caldas. Carrega consigo o jornal onde se

lia a notícia da ação policial. Esta, lida em voz alta pelo dono da casa quando a recebe, evidencia o moralismo presente na concepção dos contemporâneos:

> Escândalo no sobrado de João Dantas. No cofre do bacharel João Dantas a polícia achou notas redigidas pelo próprio punho do espião, com a narrativa de atos imorais pelo mesmo praticados. Tais notas não podem ser publicadas porque ofendem ao decoro comum, mas quem quiser vê-las, o pode fazer na polícia.

Embora buscassem por documentos que comprovassem o envolvimento do advogado com a oposição a João Pessoa, os policiais encontram material que expunha os aspectos mais íntimos do relacionamento de Dantas e Anayde. A cena anterior é cortada para a capa do jornal que, à medida que o plano se abre, está nas mãos de Dantas.

Corte para o interior de uma confeitaria: a legenda situa, didaticamente, dia e local do episódio que está por ser narrado — Recife, 26 de julho de 1930. O advogado entra no recinto portando um revólver. Aproxima-se e atira em João Pessoa. Anayde chega no momento preciso e presencia o assassinato e a captura do amado. A notícia alcança rapidamente a população, que reage com fúria, acompanhando o preso até a Casa de Detenção. Ao ser confrontado por seus atos, ele justifica sua ação: “ultrajado como eu fui em minha honra, só poderia desagravá-la como fiz”.

Deve-se ressaltar aqui que a forma como os acontecimentos são narrados no filme oferece uma versão específica para a morte de João Pessoa e, portanto, para o evento que desencadearia a Revolução em 1930. Embora envolvido nos conflitos políticos que marcavam o estado da Paraíba ao final dos anos 20, Dantas cometera o crime em nome de sua honra ferida pela ação dos policiais que desnudara sua intimidade. De ato político, passa-se à ideia de crime passional.

Retornando à narrativa, a reação da população à morte de Pessoa é percebida pela mobilização que acompanha o cortejo fúnebre do político. É interessante notar que, na versão do roteiro, observa-se uma reação mais inflamada e agressiva do povo em relação a João Dantas e, principalmente, Anayde Beiriz. As falas de algumas mulheres evidenciam os preconceitos em relação ao comportamento da protagonista: afirmam, por exemplo, que tudo seria culpa “daquela mulher. Daquelas indecências que ela escreveu. Bem que eu disse, isso vai dar desgraça!”. Um grupo de mulheres, segundo o texto “típicas donas de casa, protetoras da família”, assim qualificam Anayde: “prostituta assassina! Procurem aquela asquerosa,

desmoralizadora da família. Fogo pra ela também! Morte! Morte para Dantas e Anayde Beiriz! Pega! Moralizemos este estado antes que se corrompa definitivamente!”.[454]

No encontro final do casal, Dantas pede que ela lhe traga uma navalha na prisão. É um momento de despedida, de confirmação do amor dos dois. Ela afirma que tentara alcançá-lo, para salvar as vidas de ambos. Para ele, contudo, não havia solução, pois era necessário vingar a ofensa sofrida por sua família e a vitória da Aliança Liberal lhe parecia certa. O advogado não desejava entregar seu corpo aos inimigos políticos.

Anayde costura, então, uma navalha no interior de uma peça de roupa, a qual é recebida mais tarde por Dantas na prisão. Não há tempo para que ele mesmo concretize seu desejo: juntamente com Augusto Caldas, que se encontrava também preso, Dantas é morto pelos guardas em sua cela. Corte novamente para o cantador:

> Nos terremotos do drama
> Que abalavam o país
> Se enxerga a luz da chama
> De Anayde Beiriz
> Pois das lições do passado
> Fica um exemplo guardado
> Fica um rosto, fica um nome
> É algo que permanece
> Que a memória não esquece
> E o pó da terra não come

Os versos do cantador remeteriam, na verdade, ao tempo presente da produção cinematográfica: embora se integre à trama narrada, o personagem, nessas falas, evidencia o vínculo entre passado e presente que o filme busca estabelecer. De uma conjuntura política de conflitos e eventos que alterariam os rumos do país, emergiria uma personagem, um rosto, um nome, de quem existiam poucas lembranças, mas que se transformaria em exemplo, a ser mantido na memória.

O trecho final, que apresenta o destino da protagonista, ao mesmo tempo traz em si a construção de uma memória que pudesse atualizar o significado daquela mulher e de seus ideais e experiências. Em meio aos confrontos nas ruas, Anayde caminha lentamente, em primeiro plano. Carrega um pequeno frasco nas mãos. De início, traz no rosto uma expressão de desolação que, aos poucos, converte-se no frescor e na alegria que marcara sua trajetória tal como narrada no filme. Ela caminha entre os tiros disparados entre os inimigos políticos,

[454] YAMASAKI, Tizuka & JOFILLY FILHO, José. Roteiro de *Parahyba Mulher Macho*, p. 125.

pessoas correndo, fogo, corpos estendidos no chão, como se a personagem não fizesse parte daquele cenário de guerra civil.

A câmera congela em seu busto. Na legenda, pode-se ler: "Anayde Beiriz foi encontrada morta 16 dias depois no Asilo Bom Pastor em Recife, Pernambuco. 22 de outubro de 1930". Logo abaixo, está escrito: "a todos que lutam pelo direito de escolher o seu próprio caminho" — ao fundo, a canção *Paraíba mulher macho*, que já pudera ser ouvida em cena anterior. A letra reafirma a dimensão da força da protagonista, significado que, na trama, críticas e observações da diretora, cercam Anayde:

> Quando a lama virou pedra e mandacaru secou
> Quando arribação de sede bateu asas e vou
> Foi ai que eu vim me embora
> Carregando a minha dor
> Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina
> Paraiba masculina mulher macho sim senhor
> Paraiba masculina mulher macho sim senhor
>
> Eta pau pereira que em princesa já roncou
> Êta paraíba mulher macho sim senhor
> Êta pau pereira teu godó que não quebrou
> Hoje em mando um abraço pra ti pequenina
> Paraíba masculina mulher macho sim senhor

Na edição de 5 de outubro de 1983, a revista *Veja* afirma que, lançado havia cinco semanas em apenas 35% do mercado brasileiro, o filme já tinha atraído 420 mil espectadores às salas de cinema, o que deveria levá-lo, ao final do ano, ao segundo posto entre os filmes nacionais mais vistos naquele ano, com 1,6 milhões de espectadores, e suplantado apenas por *O cangaceiro trapalhão*. A produção já iniciara, naquela ocasião, uma promissora carreira no exterior — recebera o Grande Prêmio do Júri no 5º Festival de Biarritz de Cinema Ibérico e Latino-americano. A revista ainda assinala a importância de seu segundo filme para confirmar Tizuka Yamasaki como uma figura de primeira linha no cinema nacional, "capaz, como já demonstrara em *Gaijin*, de desfiar na tela uma narrativa ao mesmo tempo vigorosa, apaixonante e densa de significados".[455] Tivera êxito em realizar uma obra dedicada a questionar determinado aspecto da vida social, qual seja, a discriminação contra a mulher.

A imagem de Anayde como uma mulher ousada, ansiosa pela liberdade e desprovida de amarras — o que a faria enfrentar inúmeros desafios e episódios de discriminação — constitui presença recorrente nos comentários acerca da produção de Tizuka. Mesmo antes do

[455] DUAS vezes macha. *Veja*, 7 set 1983.

lançamento do filme, as expectativas expressas na imprensa já teciam uma representação da personagem como uma mulher "avançada" para sua época. O artigo de José Nêumane Pinto, publicado no *Jornal do Brasil* em 1981, é introduzido pela seguinte passagem:

> Imagine-se uma pequena, modorrenta e atrasada Capital do Nordeste brasileiro no final dos anos 20. E nesse clima nada estimulante às inovações, uma jovem e bela mulher que, conseguindo erguer-se bem acima do meio popular em que se originou, agride a fechada sociedade provinciana com ideias inaceitáveis sobre a família, poemas sensuais e um pacto com o noivo, pelo qual os dois jamais se casariam, porque entendem que "o casamento leva inevitavelmente ao tédio".[456]

A representação feita em torno da personagem reúne elementos que a configuram como uma mulher que preza, sobretudo, sua liberdade em um amplo sentido: deseja se manter livre das convenções sociais que preconizam a necessidade de que toda mulher constitua uma família e se dedique ao cuidado do lar, do marido e dos filhos; anseia por viver plenamente seus desejos como mulher e amante; luta cotidianamente, em suma, para exercer o direito de decidir seus caminhos.

Anos mais tarde, relembrando a produção de Tizuka, outro artigo reforça a memória que o filme construíra em relação à personagem:

> Anayde Beiriz aos poucos vai sendo colocada num pedestal a que nunca aspirou, mas que merece, o de Grande Dama Paraibana, de tanto que sua curta vida se reveste de importância hoje e é motivo de curiosidade e atenção das mulheres nordestinas.[457]

Pouco lembrada desde a conjuntura à qual pertencia, nas primeiras décadas do século XX, Anayde voltava a adquirir evidência a partir do olhar cinematográfico da diretora. Estamos, na época em que este artigo foi publicado, no final da década de 80: o que faria com que, cinco anos após o lançamento do filme, a personagem ainda despertasse observações em torno de sua postura? Trata-se de uma questão fundamental a ser colocada, em relação a uma mulher que, em resumo, era descrita como "uma humilde e sensual mulher que escandalizou o Estado com suas posições extremamente feministas, como diriam hoje, mas antes de tudo libertárias e autênticas".[458] Algumas pistas, sugeridas em momentos anteriores desta análise,

---

[456] PINTO, José Nêumane. Um drama de amor na Revolução de 30. Caderno B, *Jornal do Brasil*, 31 jan 1981, p. 11.
[457] GOMES, José Edson. A trajetória de uma grande mulher. *Última Hora*, 01 jul 1988.
[458] O BRASIL da mulher macho de Tizuka. *Jornal de Brasília*, 16 ago 1988.

tornam-se mais nítidas a partir dos comentários tecidos na imprensa: passado e presente se cruzam, quando esta personagem do início do século XX é levada às telas de cinema.

Retornamos, então, ao olhar da própria cineasta, tal como ela mesma afirma, em texto presente no material de divulgação do filme:

> Quando Gaijin conquistou as telas, eu fui reconhecida como cineasta de prestígio. Não era apenas mais um cineasta de destaque, mas eu representava uma mulher que conquistou um poder para opinar e se expressar ── fato que pouco a pouco vai deixando de ser raro neste país. Não resta dúvida que o resultado da repercussão de Gaijin me obrigou a fazer o próximo filme, uma realização sobre uma mulher especial: Anayde Beiriz, uma poetisa que viveu tentando fazer valorizar suas ideias e se impor como um indivíduo num espaço permitido apenas para o homem. Quero falar sobre o amadurecimento da mulher. Aquela que foi se conscientizando, abrindo caminhos, fazendo parte da produção do país, opinando como inteligência brasileira. A pessoa que adquiriu uma maioridade de quem, agora melhor do que nunca, pode se expressar através da criatividade acumulada nestes anos de inibição. A mulher que sabe ser a parte maior dos eleitores do Brasil. Aquela que pode dizer, com prazer, que atrás dela pode estar também um grande homem. Eis o filme da maneira que eu sinto.[459]

As palavras da diretora introduzem o material de divulgação do filme. Percebem-se nelas as concepções centrais que norteiam o olhar que dirige para a personagem histórica Anayde Beiriz: a percepção de uma mulher ousada, consciente da necessidade de expressar suas ideias e de viver plenamente os valores que prezava. Nesse sentido, depreende-se o que, provavelmente, era o objetivo da cineasta: desenhar a personalidade de Anayde concebendo-a como alguém que antecipara as demandas e os princípios veiculados pelos movimentos feministas em sua própria época, momento de realização do filme.

Tais aspectos não deixaram de ser mencionados em algumas críticas da imprensa. No final do artigo já mencionado, publicado no jornal *Última Hora*, o autor José Gomes assinala o desfecho da trajetória da personagem, relacionando-o com a postura que adotara em sua vida pública e privada:

> E essa mulher, pioneira da liberação feminina, culta e sensível, corajosa e amante, foi levada ao suicídio pela malta de estúpidos e preconceituosos, sendo sepultada como indigente no Recife, depois de perambular de pouso em pouso, de desabrigo em desabrigo, 'isolada pela opinião pública, desde a morte de João Pessoa, como se o tivesse assassinado', como assinala José Joffily. Na verdade, as elites nordestinas se vingavam menos do fato de Anayde estar ligada ao assassino de João Pessoa, político de projeção, do que pelos motivos de que não se dobrava a uma sociedade para a qual a simples exposição de braços nus e cabelos curtos era prova de

[459] O texto da cineasta aparece em dois documentos distintos, ambos destinados à divulgação do filme. Em essência, contêm elementos similares, com pequenas diferenças de redação. Textos de divulgação – Embrafilme. Centro de Divulgação e Informação Funarte (CEDOC/Funarte). Mimeo.

> perversão moral. E que ela seja lembrada hoje, ao lado de Leila Diniz ou Patrícia Galvão (Pagu), pelas mulheres de vanguarda não como um exemplo, de que ela não gostaria por certo, mas como símbolo.

Tomada como "pioneira" das demandas feministas, sofrera inúmeros preconceitos na sociedade de seu tempo, justamente por não se curvar ao que era imposto para as mulheres: esta é a conclusão a que chega o autor. Braços nus, cabelos curtos, um relacionamento marcado pela intimidade concebida apenas para o casamento, falas e escritos que denotavam intensa sensualidade: Anayde cruzava limites, o que, mais do que seus laços com os conflitos políticos da Paraíba, teria determinado o seu isolamento e o triste fim de sua vida. Nas rupturas que promove, a personagem histórica se aproximaria de outras "mulheres de vanguarda", como Patrícia Galvão e Leila Diniz.

No entanto, esta Anayde exaltada pelo articulista é a Anayde construída pelo olhar de quem elaborou o roteiro e realizou o filme posteriormente, ou seja, é o retrato de uma mulher dentro dos limites traçados pela percepção de José Joffily — autor do livro que embasara o roteiro —, de José Joffily Filho e Tizuka Yamasaki, responsáveis pela redação do roteiro. Retomada de um episódio da história paraibana, teve sua vida narrada em uma obra historiográfica e, posteriormente, foi tomada como protagonista pela cineasta: muitos foram os caminhos percorridos pela narrativa de sua vida, e múltiplas foram as formas que esta assumiu. No caso do filme aqui analisado, a Anayde construída por Tizuka é resultado de seu próprio olhar sobre a personagem histórica e se refere mais aos anos 80, tempo de sua realizadora do que à conjuntura na qual ela mesma se insere.

Resta-nos pensar, daqui em diante, de que forma a narrativa de Tizuka e a personagem que constrói se integram às lutas políticas e sociais de seu tempo. O que significa, em suma, trazer para o cinema uma personagem histórica vista como marginal dentro de uma História tradicional e evidenciar não apenas o que se poderia classificar como sua vida pública, mas também suas vivências íntimas e subjetivas? E ainda, tal perspectiva estaria imbuída de uma dimensão política?

3.3 MULHERES EM BUSCA DE NOVOS ESPAÇOS: ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA

Os esforços para levar às telas a trajetória de Anayde Beiriz uniram Tizuka Yamasaki e o pesquisador José Joffily, o qual já havia escrito uma obra em que a personagem era mencionada. A cineasta teria obtido, com a ajuda do escritor, apenas pedaços de memória dos

contemporâneos ou registros esparsos de época. Desqualificada como "a prostituta que era amante do assassino", sabia-se apenas que era filha de um tipógrafo. Conseguira circular pelos salões de certos notáveis da sociedade paraibana — como é representado em determinada sequência do filme, na qual declama um poema a Dantas — devido a suas ligações com os intelectuais da província, sendo ela mesma uma intelectual. Fazia poesias, nas quais revelava um traço particular de seu caráter insubmisso, com versos que se aproximavam das feições modernistas.[460]

Reabilitar a memória de uma personagem marginal e trazer à tona suas experiências, relegadas ao segundo plano da história oficial: estes seriam os objetivos fundamentais do projeto que a cineasta propunha desenvolver. "A história que está aí é a oficial. Estamos interessados em contar o outro lado da história", afirma a diretora, no início das pesquisas para a realização do filme. Este teria a intenção de mostrar ao público outra versão acerca da Revolução de 1930: "queremos mostrar a época e o conflito através de uma pessoa que participou de outra maneira" — palavras do roteirista José Joffily Filho. [461]

Segundo a diretora, quando iniciaram as pesquisas, perceberam que determinados fatos históricos deveriam ser respeitados e mantidos na narrativa: a recusa de João Pessoa em apoiar a candidatura de Júlio Prestes, a composição da chapa com Getúlio Vargas, candidatando-se à vice-presidência, e seu assassinato por Dantas em 26 de julho de 1930. Contudo, Tizuka reafirma que, da vida de Anayde, dispunham de poucas informações. Os depoimentos colhidos durante a viagem de ambos pelo interior do estado eram, inclusive, ainda "muito apaixonados, mesmo já decorridos 50 anos daqueles acontecimentos".[462] Os familiares de Anayde teriam mostrado uma maneira de falar mantendo-se na defensiva, segundo a cineasta,

> porque a personagem foi muito perseguida na época, tendo feito um pacto de morte com o seu amado, suicidando-se, como ele, no mesmo dia que soube de seu gesto, na Casa de Detenção do Recife, em setembro de 1930.[463]

A partir do trabalho que desenvolveram, a cineasta e o escritor teriam chegado a várias deduções sobre a vida da personagem, sobrepondo aos dados reunidos suas próprias impressões. É Tizuka quem explica:

---

[460] DUAS vezes macha. *Veja*, 7 set 1983.
[461] TIZUKA pesquisa para filmar na Paraíba. *Folha de São Paulo Ilustrada*, 26 fev 1982.
[462] Ibid.
[463] Ibid.

> Então, fantasiamos. Tentei compor um personagem sobre o que imagino que tenha sido Anayde. A relação do casal desencadeou um escândalo de tal forma na Paraíba, que as pessoas que um dia tiveram relação de amizade com Anayde passaram a ignorá-la. Negam o conhecimento. Ela deixou de ser apenas a amante de João Dantas e passou a ser a prostituta amante do assassino de João Pessoa, que virou herói. O filme se preocupa em falar sobre pessoas e não sobre heróis e anti-heróis. Anayde pessoa era uma pessoa que falava em voto feminino, em voto secreto.[464]

Nem por isso, segundo a cineasta, o filme poderia ser considerado uma completa ficção: "tínhamos muitos dados históricos, é verdade, dados reais, mas da vida de Anayde tínhamos o mínimo, não só porque ela era uma mulher pobre, sem grande importância na época e pelo fato de que havia a nítida intenção de se sepultar a memória dessa mulher [...]".[465] Não poderia ser considerada uma trama ficcional simplesmente "porque Anayde existiu, apenas em consequência dos poucos dados, fantasiamos e compus o personagem dentro daquilo que imaginei ter sido Anayde".[466] Nas palavras de Tizuka:

> Eu não tenho obrigação de ser fiel coisa nenhuma, o que eu tenho é que ser real, real para mim, e dentro de minha ótica, de minha ideologia, deve-se ter sobretudo liberdade de expressão, por isso quero que o público veja o filme em cima da visão dessa mulher e não em cima da fidelidade, da realidade da história em si, pois quem a está contando é uma mulher. [467]

Tizuka teria, portanto, construído uma Anayde possível, a partir dos fragmentos de sua trajetória que encontrara, e muito de suas próprias percepções havia sido incorporado a estes pedaços de lembranças. Tais recordações se referiam, sobretudo, a um olhar seletivo a partir do presente, mas que guardava como referência também a época em que a personagem vivera e o sentido de suas experiências naquele contexto. Passa a ser nossa tarefa, agora, refletir sobre o cruzamento entre estes dois tempos, na representação da libertária e ousada Anayde, "uma pessoa que defendia os direitos da mulher", "poetisa e muito bonita, lutava pelo que chamamos hoje feminismo, embora vivendo com João Dantas, um tradicional e radical machista da Paraíba". [468]

Libertária, ousada, intelectual, consciente dos direitos que as mulheres deveriam possuir na sociedade: esta seria a Anayde de *Parahyba Mulher Macho*. Alcançar seu

---

[464] Entrevista de Tizuka Yamasaki presente no material de divulgação do filme *Parahyba Mulher Macho*. Centro de Documentação e Informação da Funarte - CEDOC/Funarte (mimeo).
[465] TIZUKA fala do sucesso de seu filme. *Jornal de Minas*, 20 nov 1983.
[466] Ibid.
[467] Ibid.
[468] Ibid.

significado no filme, na conjuntura e no quadro do cinema brasileiro no momento de seu lançamento exige que comecemos pela Anayde histórica e as condições enfrentadas pelas mulheres de sua época.

No início do século XX, viajantes estrangeiros destacavam a modernização ocorrida nas principais cidades brasileiras. Observavam, ainda, a presença de inúmeras mulheres das classes abastadas nas avenidas recém-abertas: mesmo sem a companhia masculina, faziam compras, frequentavam cinemas e cafés, passeavam. O ingresso em escolas superiores tornava-se comum para tais mulheres, que, deste modo, assumiam carreiras profissionais.[469]

Em 1928, a *Revista Feminina* reunia padrões tradicionais de comportamento e também as transformações pelas quais passavam parcelas das mulheres nas primeiras décadas do século XX:

> Sozinha pela rua, com as mãos na direção de seu auto; sozinha no passeio e no dancing da moda. É a moça de hoje que já não precisa da mamãe vigilante, nem a senhora de companhia (...) Como os cabelos, como os vestidos, como o rosto, a moça de hoje já fixou o espírito, fê-lo mais livre (...) fê-lo apto e forte (...) Nas repartições públicas, no balcão, na fábrica ou nas grandes casas, ela sabe estar sozinha pela vida (...) Sozinha: para as mãos, já não faz falta o embrulhinho cúmplice e dissimulador. Já sabe o que fazer com as mãos, que são igualmente adestradas para empunhar a direção de um auto ou para mover-se sobre o teclado de uma máquina de escrever.[470]

O artigo mencionava significativas mudanças no comportamento feminino, as quais envolviam, principalmente, a presença recente de moças das camadas médias e altas, as chamadas "moças de boa família", que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade, e passavam a ser vistas com alarme pelas camadas mais conservadoras da sociedade.

Contudo, o quadro desenhado por tais observações não é capaz de alcançar toda a complexidade das experiências femininas nesse contexto. Se considerarmos as vivências das mulheres mais pobres, percebemos que estas se mantinham na constante luta pela sobrevivência, vivendo e trabalhando em precárias condições. Mesmo a aparente liberdade visualizada pelos viajantes nos passeios femininos pela Avenida Central não se estendia ao ambiente doméstico, onde as mulheres permaneciam submetidas às vontades de seus maridos, considerados legalmente os chefes da família.

---

[469] HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 183.

[470] *Revista Feminina*, mar 1928. Apud MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.368.

Em relação a este último aspecto, a historiadora June Hahner ressalta os dispositivos contidos no Código Civil Republicano de 1916, que limitavam o acesso das mulheres ao trabalho e à propriedade. A mulher casada, aos olhos da lei, seria uma incapacitada, nas palavras da autora, podendo assumir legalmente a liderança da família apenas na ausência do marido. Sem sua autorização, ela não poderia aceitar ou recursar uma herança, exercer uma profissão, atuar como guardiã legal, entrar em litígio exceto para proteger a propriedade comum da família. Sua esfera de atuação residiria no espaço doméstico: neste, a mulher estaria até autorizada a comprar os produtos necessários ao consumo da casa, embora sobre ela ainda existisse o controle masculino.[471]

Não se pode deixar de lado, nesse aspecto, a questão do poder, a qual fundaria as relações de gênero. Trata-se, aqui, não apenas de um poder, mas de diversos poderes multiplicados ao longo do corpo social. Para Michelle Perrot, "o poder não tem sua sede apenas no centro, no Estado: existe todo um sistema de micropoderes, de relações e de revezamento". Por outro lado, o exercício do poder ocorreria sob nuances variadas, não apenas por meio da repressão, mas também "pela regulamentação do ínfimo, pela organização dos espaços, pela mediação, pela persuasão, pela sedução, pelo consentimento".[472]

Nesse sentido, as mulheres nas primeiras décadas do século XX no Brasil enfrentavam um amplo conjunto de mudanças, mas também de restrições a sua atuação na sociedade. Submetidas a certos padrões atribuídos ao feminino, sua presença no que se convencionou designar como "espaço público" permanecia regida por perspectivas de longa duração que preconizavam lugares específicos para um e outro sexo. Assim, retomando o que foi precisamente expresso por Perrot, a propalada distinção entre o público e o privado, que também se mostrava nos modelos de feminilidade no Brasil naqueles anos, deve ser considerada em sua dimensão política, como "expressão e meio de uma vontade de divisão sexual dos papéis, das tarefas, dos espaços, produtora de um real remodelado sem cessar".[473]

Anayde Beiriz, nas experiências vividas na Paraíba dos anos 20, não se encontrava distante dos limites colocados ao feminino em outros cenários do país. José Joffily, em seu estudo histórico sobre a personagem, aborda alguns aspectos de sua trajetória: sua primeira comunhão em 1912; sua inabilidade em tocar piano; seu gosto pela natação e por bicicletas.

---

[471] HAHNER, June E. Op. Cit., p. 191.
[472] PERROT, Michelle. "Poder dos homens, força das mulheres? O exemplo do século 19". In *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 263.
[473] PERROT, Michelle. "Mulheres na cidade". In *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 261.

Ainda jovem, quando indagada "se queria 'casar ou ser freira' (opções da época...) respondia: 'quero ser médica'".[474]

É interessante notar que o autor evidencia, neste pequeno trecho, o espaço reduzido permitido às mulheres em sua atuação profissional. Apesar dos anseios em vencer tais limitações, Anayde seguiria uma carreira comum às mulheres das cidades, ao ingressar na escola normal e formar-se professora primária — oportunidade que se oferecia àquelas que não pertenciam às elites.[475] Obtivera o diploma do curso normal em maio de 1922, distinguindo-se como primeira da turma, embora tivesse somente dezessete anos. Logo se matriculou no curso de datilografia da Escola Remington, que acabara de ser inaugurado na Paraíba. Embora mostrasse talento, sua única chance de trabalho fora lecionar em Cabedelo, vila ainda desprovida de luz elétrica, na Escola de Pescadores da Colônia Z 2. Nesta, a ausência de professores constituía um problema recorrente, simplesmente em função do fato de que seus alunos eram adultos.[476] Representada na narrativa cinematográfica, esta passagem de sua vida simbolizava, na encenação, a primeira situação de preconceito social e de gênero que enfrentaria: a perda do cargo de professora na escola onde estudara para uma moça mais abastada e a violência sexual sofrida na chegada à comunidade.

Joffily ressalta que, inserida em uma sociedade com fortes componentes patriarcais, Anayde, de fato, não dispunha de opções diversificadas em termos de atuação profissional. Tratava-se, em suas palavras, de uma sociedade "intolerante e inimiga do acesso ao mercado de trabalho para a mulher não-proletária" — para esta, somente restariam as costuras, os bordados e outras prendas domésticas. Uma moça considerada "prendada" sempre conseguiria um bom casamento e, caso isso não fosse possível, restaria o magistério para crianças, de preferência meninas.[477]

Na sociedade na qual Anayde se inseria, as aulas primárias e os grupos escolares eram rigorosamente divididos entre os sexos, sendo esta separação igualmente obrigatória em festas, em igrejas e até no Jardim Público. Uma sociedade marcada por características como esta não poderia mesmo, segundo o autor, aceitar o "indecoroso namoro de João Dantas e

---

[474] JOFFILY, José. *Anayde. Paixão e morte na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, p. 19.
[475] HAHNER, June E. Op. Cit., p.195-197. A autora menciona a permanência da discriminação em relação a mulheres que exerciam alguma atividade profissional, o que, por outro lado, contribuía para estimular sua tomada de consciência acerca de seus direitos. É bastante representativa dessa observação a fala de Maria Lacerda de Moura, que afirma ser deplorável, na década de 20, ser "voz geral, que as mulheres não podem, não devem exercer as mesmas profissões masculinas, [porque] incompatíveis com a sua sensibilidade e até com o pudor. Criticam a mulher médica, advogada e escritora, a concorrente final".
[476] JOFFILY, José. Op. Cit., p. 19.
[477] Ibid., p.20.

Anayde Beiriz".[478] Aparentemente, segundo o autor, Dantas fora seu primeiro homem. Embora fosse esfuziante, vaidosa e escritora de letras românticas, Anayde tivera poucos e breves namoros: três são citados por suas amigas em entrevista ao autor, todos eles homens letrados. César de Oliveira Lima, seu contemporâneo, é quem explica: "Anayde não gostava de namorados, e sim de admiradores".[479]

O relacionamento com Dantas acabaria por isolar Anayde de outras moças, também cultas. Estas, solteiras e imaculadas, de acordo com os padrões de uma "moça de boa família", temiam os comentários comprometedores que tal companhia poderia desencadear. O isolamento experimentado pela personagem evidencia alguns dos paradoxos observados no cenário de transformações vivenciado pelas mulheres nas primeiras décadas do século XX. Anayde, como sujeito histórico, é resultado de tais condições, ao mesmo tempo em que mantém sua capacidade de escolher e agir sobre este contexto. Nesse sentido, ela é colocada frente aos esforços contrários às tentativas femininas de ampliar seus espaços.

Expressivas de tal realidade são as colocações de Marina Maluf e Maria Lúcia Mott. As transformações experimentadas no que se refere ao comportamento feminino tornam-se corriqueiras em pouco tempo, entretanto cobravam ainda certo preço pela ousadia que simbolizavam. Segundo artigo da *Revista Feminina*, citado pelas autoras, mostrava-se fundamental que as mulheres soubessem preservar um "ar modesto e uma atitude séria, que a todos imponha o devido respeito". E ainda, especialmente as casadas, que evitassem "sair à rua com um homem que não seja seu pai, o seu irmão ou o seu marido", uma vez que isto significaria expor-se à maledicência.[480]

Percebe-se, aqui, a importância em manter distantes as moças "de família" daquelas consideradas "perdidas", "mulheres da vida". Joffily também destaca as múltiplas formas que tal separação assumia:

> A bárbara discriminação começava, aliás, nas bilheterias dos cinemas que destinavam as três primeiras filas — bem separadas das demais cadeiras — para as "mundanas", logo identificadas pelo porteiro que as distinguia pelo uso do batom, característico de artistas e prostitutas. As que chegassem atrasadas ou se recusassem a ficar junto da tela não tinham ingresso. Barradas e humilhadas voltavam para a "zona".[481]

[478] Ibid., p. 22
[479] Ibid., p. 24.
[480] *Revista Feminina*, mar 1917. Apud MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Op. Cit., p. 368-369.
[481] JOFFILY, José. Op. Cit., p. 25.

De forma similar, também o cigarro constituía "privilégio" destas mulheres: "uma senhora honrada nunca poderia fumar, 'salvo trancada no banheiro', na sarcástica opinião de Anayde Beiriz". Era necessário "proteger" as moças de família contra o pecado cometido pelas "outras" — uma quadrinha muito repetida afirmava: "A mulher e a galinha / não se deixa passear / a galinha o bicho come / a mulher dá o que falar".[482]

No quadro de mudanças observadas nos papéis femininos, o reforço de tais dicotomias tradicionais funcionava no sentido de frear quaisquer iniciativas. Reivindicando igualdade de instrução entre homens e mulheres, falas femininas destacavam a existência de muitas que permaneciam fechadas em seus lares, submetidas aos desígnios dos maridos e financeiramente atreladas a eles.[483] Múltiplos esforços são, então, feitos para disciplinar as ações que significassem ameaças a tal ordem familiar, elegendo como os responsáveis por sua corrosão a quebra de costumes, as inovações nas rotinas das mulheres e, principalmente, as modificações nas relações de gênero. Um forte discurso ideológico foi, assim, traçado para delimitar os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres:

> "A mulher é, em tudo, o contrário do homem", foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao "recôndito do lar" e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la no papel de "rainha do lar", sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa.[484]

A limitação do horizonte feminino ao "recôndito do lar" baseava-se na já mencionada separação entre as esferas pública e privada. Com base na concepção de uma natureza feminina, a qual dotaria as mulheres das características biológicas necessárias às tarefas do ambiente doméstico, configura-se um discurso bastante conhecido e amplamente divulgado, segundo o qual o lugar apropriado para a mulher seria o lar, onde assumiria as funções de casar, gerar filhos para a pátria e educar os futuros cidadãos. Assim, não existiria realização possível para as mulheres no espaço público.

Representações variadas pesavam sobre as mulheres naquele momento: àquelas que buscavam sair desses papéis e espaços a elas atribuídos pairava o fantasma da "mulher pública", a prostituta. Anayde enfrentaria tais preconceitos, ao assumir um romance fora do

---

[482] Ibid., p. 25.
[483] MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Op. Cit., p. 370. As autoras citam a fala da escritora Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos). "Nós queremos a liberdade [...] ou pelo menos a sua igualdade com o homem, o nosso déspota, o nosso tirano": esta é a resposta dada por sua personagem. (*Revista Feminina*, abr. 1921).
[484] Ibid., p. 373.

casamento, ao adotar códigos de aparência e atividades que não corresponderiam ao modelo de feminilidade pregado socialmente. Ela teria sido, segundo Joffily, uma das primeiras a sair desacompanhada, a usar cabelos curtos, "à la garçonne", e a abandonar as saias longas — todos estes elementos que caracterizavam a subordinação feminina: a presença no espaço público, a aparência física e o vestuário.

A atuação pública de Anayde Beiriz relaciona-se ao prestígio de que desfrutava entre jornalistas e intelectuais de periódicos como o *Correio da Manhã, O Norte* e o *Diário da Paraíba*. Era ainda a única mulher a frequentar as tertúlias na casa do médico José Maciel, juntamente com Raul de Góes, Eudes Barros, Orris Barbosa, Severino Aires, Perilo de Oliveira, Higino Brito. Segundo o autor, este último afirma que Anayde, em seus versos influenciados pela Semana de Arte Moderna, "libertou-se corajosamente dos tabus e preconceitos chocando o soçaite falsamente burguês". Tal depoimento é reforçado pela própria Anayde, quando questionada sobre "o que mais ataca seus nervos?" ela escreveu: "a presunção descabida e intolerável de certos literatos de água doce".[485]

Como outras mulheres de sua época, Anayde aventurava-se pelas letras. A renovação cultural proposta pela Semana de Arte Moderna de 1922 teria sido incorporada por ela em um poema que, quando declamado em uma reunião de intelectuais paraibanos, despertou forte impacto tanto pela sua forma, quanto por seu conteúdo, marcado por contundente denúncia das imposições a que eram submetidas as mulheres naquele momento:

> Nasci
> Nasceu
> Cresceu
> Namorou
> Noivou
> Casou
> Noite nupcial
> As telhas viram tudo

[485] JOFFILY, José. Op. Cit., pp.27-28. Na Paraíba, em sintonia com o movimento cultural e literário do Rio de Janeiro, promoviam-se reuniões de natureza lítero-musical em diferentes casas. Em crônica publicada em 1925, Amarylio de Albuquerque mencionava como declamadoras Anayde Beiriz, Adamantina Neves, Amelinha Teorga e Odete Gaudêncio, enquanto os jovens intelectuais recitavam em verso e prosa. Tomando como exemplo as cenas do filme de Tizuka, poderíamos lembrar a cena em que declama apaixonadamente o seguinte poema para João Dantas, em meio ao que parece ser uma dessas reuniões: "Não, eu não hei de chorar. Tu me conheces bem pouco. Dizes que procurarás me esquecer. Desafio-te que o consigas. As marcas das minhas carícias não foram feitas para desaparecer facilmente. Mil outros lábios que se incrustarem na sua boca não arrancarão de lá a lembrança da minha. Apraz-te que eu guarde os meus beijos? Guardá-los-ei, por enquanto. Advirto-te, porém, que beijos são como vinhos raros: quanto mais velhos, melhor embriagam. E tu, te fizeste para mim muito mais desejado porque eu tenho que te arrancar do domínio de outra mulher. Tens medo do meu amor. Meu amor é impulsivo, é torturante, é estranho, é infernal. Ouve com tudo o que te digo: has de experimentá-lo ainda uma vez. Então veremos quem de nós dois chorará". Enquanto ela fala, Dantas se aproxima lentamente e, no final, a beija.

Se as moças fossem telhas não se casariam...[486]

A presença no espaço público suscita questionamentos mais conservadores também em função das escolhas feitas por Anayde em relação à sua imagem. Não podemos esquecer a sequência em que a personagem entra em uma barbearia — reduto masculino, segundo as convenções — e, para surpresa dos fregueses que ali se encontram, solicita um corte "à la garçonne". Os cabelos curtos de Anayde despertam preconceitos e ações de violência, mas simbolizam precisamente a liberdade almejada por muitas mulheres naqueles anos. É válido destacar que representações de gênero também orientam os comprimentos dos cabelos, conforme analisa Michelle Perrot. A própria natureza ditaria os códigos em relação à aparência, para ambos os sexos: cabelos longos são considerados, com frequência, signo da efeminação e, ao contrário, o crânio raspado é tomado como afirmação de virilidade.[487]

As primeiras mulheres a adotar os cabelos curtos teriam sido as estudantes russas por volta dos anos 1870 e 1880, que ingressam nas faculdades de medicina para cuidar da saúde do povo. À medida que o feminismo ganha força, a partir do início do século, toma como bandeira a libertação do corpo. A guerra acelera tal movimento, quando mulheres optam pela nova moda em função das comodidades dos trabalhos que executavam — eram enfermeiras, motoristas de ambulância, condutoras de bonde, operárias nas fábricas de munição. Ao final do conflito, o novo corte se generaliza, afirmando tendências como a juventude, a modernidade, a vontade de se emancipar em relação a diversos padrões de comportamento. Nas palavras da historiadora, "os espartilhos caem em desuso, as saias ficam mais curtas, assim como os cabelos".[488]

A aparência feminina sintetizava, assim, as transformações pelas quais elas passavam nas primeiras décadas do século: se, anteriormente, a moda privilegiava penteados rebuscados, com ondulações conseguidas por meios artificiais, duas décadas depois a maneira como as mulheres utilizavam seus cabelos indicava novas imagens. Esculpia-se, então, a silhueta da mulher considerada moderna, com cabelos mais curtos e aparência mais suave. Em 1924, a *Revista Feminina* indagava se esta moda não configuraria "um sintoma da emancipação do belo sexo", sendo possível identificar, através do corte dos cabelos, "a escultora, a literata, a estudante, a datilógrafa, a *sportswoman*".[489]

---

[486] Apud HOLLANDA, Célia Musilli. Tentativa de reconhecimento (Prefácio). In JOFFILY, José. Op. Cit., p.12.
[487] PERROT, Michelle. *A minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, p.52.
[488] Ibid., p.59-60.
[489] CABELOS curtos. *Revista Feminina*, 1924. Apud MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Op. Cit., p. 370.

Tratava-se, em suma, de um cenário de importantes mudanças para as mulheres. Ao mesmo tempo em que ansiavam por ampliar seus espaços de atuação, estendendo-a ao âmbito público, sofriam os resultados dos esforços em fortalecer os antigos padrões. Anayde Beiriz, como personagem histórica, viveu e atuou neste contexto: defendeu novos valores, vivenciou novas formas de relacionamento, ganhou respeito como intelectual, e sofreu preconceitos em função disso. Poderia ser considerada, nesse sentido, uma feminista?

É fato analisado por historiadores que, nesses anos, de forma similar à Europa e aos Estados Unidos, a chamada "questão feminina" tornou-se importante tema de discussão. Na segunda década do século XX, percebe-se um rápido avanço das ações feministas no Brasil, especialmente frente às notícias relativas à conquista do direito de voto para as mulheres em alguns países, após a Primeira Guerra Mundial. Tal cenário incentivou a ampliação dos debates em torno das restrições postas à atuação feminina na sociedade, inclusive com a criação de organizações oficiais em prol dos direitos das mulheres no país. A ampliação do acesso feminino à educação, bem como ao mercado de trabalho, no caso daquelas que habitavam as cidades, favoreceu a criação de tais associações, as quais, gradativamente, significaram a abertura de novos canais de expressão e de uma nova arena política para as mulheres.[490]

É neste contexto que se inaugura um movimento sufragista no país, assunto do qual Anayde não se manteve excluída. Segundo relata José Joffily, embora se mostrasse avessa a qualquer atuação partidária, Anayde compartilhava das demandas em prol dos direitos políticos para as mulheres. Exemplo da defesa desses ideais pela poetisa se encontra na passagem de sua vida também encenada no filme de Tizuka, o momento em que redige um artigo para ser publicado na imprensa. De acordo com o autor, Anayde contestava, com seus escritos naquele momento, o ponto de vista de Humberto de Campos, membro da Academia Brasileira de Letras, para quem o voto deveria ser permitido apenas àquelas que pagassem imposto de renda. Em seu texto, ela citaria Machado de Assis, ao afirmar:

---

[490] HAHNER, June E. Op. Cit., pp.250/267. Segundo Rachel Soihet, datam desse momento importantes manifestações feministas em prol de direitos políticos, qual seja, o voto. A partir das ambigüidades presentes na Constituição de 1891, no tocante ao voto, a advogada Myrthes de Campos, primeira mulher aceita na Ordem dos Advogados, requer seu alistamento eleitoral, sob o argumento de que a Constituição não negaria este direito às mulheres. Apesar de ter seu requerimento indeferido, Myrthes prossegue na luta por este direito. Contudo, a professora Leolinda Daltro foi a primeira a reivindicar o voto de modo organizado, requerendo de forma similar seu alistamento, o que foi igualmente negado, e fundando em 1910, o Partido Republicano Feminino. É neste ambiente que a cientista e advogada Bertha Lutz e suas companheiras empreendem importantes mobilizações em prol de mudanças no estatuto político das mulheres, bem como no que se refere à sua educação e ao trabalho feminino. Organizam-se em associações, fazendo pronunciamentos públicos, utilizando-se da imprensa e buscando o apoio de lideranças, constituindo grupos de pressão para garantir o apoio de parlamentares de outras autoridades. Cf. SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006, pp. 19-28.

> Elevemos a mulher ao eleitorado; é mais discreta que o homem, mais zelosa, mais desinteressada. Em vez de a conservarmos nesta injusta minoridade, convidemo-la a colaborar com o homem na oficina da política. Que perigo pode vir daí?[491]

Como citado anteriormente, esta passagem fora representada na narrativa cinematográfica, de modo que simbolizaria também traços do feminismo atribuído à personagem. Como produção cultural, o filme *Parahyba Mulher Macho* parte, portanto, de um olhar seletivo, componente fundamental de todo processo de construção de memória, o que constitui, na verdade, o cerne do exercício cinematográfico feito ao se levar às telas a biografia de Anayde Beiriz. Nesse sentido, é válido considerar as colocações de Pierre Bourdieu em relação às narrativas autobiográficas, mas que também se mostram precisas neste caso: "sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância", estabelecendo relações "entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário".[492] Assim, a trajetória de Anayde Beiriz, tal como relatada na produção de Tizuka, segue as diretrizes postas pelo olhar da diretora, ou seja, a percepção das semelhanças entre a personagem e as mulheres da época de concepção do filme.

Não se trata aqui — é importante lembrar — de estabelecer uma relação direta entre contexto e produção cinematográfica, como se esta fosse um mero reflexo do primeiro, ou seja, como se o cineasta simplesmente se apropriasse do que era discutido e vivenciado em sua época e transpusesse tudo para as telas. De fato, o cinema como produção artística e cultural possui uma articulação clara com as questões concernentes ao seu próprio tempo — afinal, como produto das reflexões e ações de homens e mulheres que se dedicam ao fazer cinematográfico, traz aspectos do que estes e estas observaram e experimentaram. Contudo, tal dimensão não esgota as possibilidades e, principalmente, a complexidade do filme em relação à conjuntura histórica na qual se insere. É fundamental pensar, além disso, que aquele que direciona seu olhar para a sociedade de sua época, selecionando, recortando, delimitando aquilo que julga válido tornar-se objeto de uma representação artística, o faz imbuído dos valores daquele momento e, muitas vezes, como ressaltamos aqui em relação aos outros cineastas e filmes já discutidos, acaba também por transformar sua produção em agente dentro

[491] JOFFILY, José. Op. Cit., p.42.
[492] BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 184.

desse contexto. No caso específico das representações do feminino na produção cinematográfica, não se pode deixar de considerar o papel inclusive político que algumas personagens desempenharam naquele momento, ao trazer para o olhar do espectador valores e concepções que se encontravam no cerne de movimentos sociais.

Representar nas telas a trajetória de Anayde Beiriz adquiria, assim, maior significado no contexto em que o filme fora concebido, afinal eram os anos em que os movimentos feministas, tendo ganhado nova evidência na década de 1970, caminhavam para uma ampliação de seus questionamentos. Em jornais e revistas, podem-se obter exemplos claros que evidenciam a amplitude das discussões e demandas desde a década anterior.

Nos Estados Unidos — centro fundamental de emergência desta nova vaga feminista — comícios, passeatas, greves de sexo e outras manifestações públicas eram realizadas, especialmente, em grandes cidades. Em 1970, mulheres sob a liderança de Betty Friedan reuniram-se diante da prefeitura de Nova York para mobilização. Protestos eram realizados contra ícones da concepção de feminilidade que lhes era imposta: em Washington, objetos como soutiens, calças-ligas e rolos de amassar pastéis eram atirados em cestas de papéis e, na Filadélfia, cosméticos, tomados como símbolo da exploração feminina, foram pendurados em um manequim repleto de correntes. Em Pittsburgh, quatro jovens teriam lançado ovos na janela de uma estação de rádio que se recusava a aceitar mulheres como locutoras, enquanto na Pensilvânia, jornalistas vestiram roupas de cor roxa para atrair atenção nos protestos.[493] Na França, um grupo de mulheres, dentre as quais se incluíam artistas de cinema e escritoras como Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Marina Vlady, Françoise Fabian, Agnes Varda, Nadine Trintignant, Simone de Beauvoir e Françoise Sagan, divulgou um manifesto publicado pela revista *Nouvel Observateur* no qual apelavam ao governo para que liberasse o uso de anticoncepcionais e a prática do aborto no país.[494]

Os exemplos pontuais citados acima, aparentemente dispersos, conferem dimensão concreta às reivindicações das mulheres, as quais se inserem em um período marcado por múltiplos movimentos de protesto e de mobilização política: as décadas de 1960 e 1970. Nos Estados Unidos, onde as mulheres estiveram envolvidas inicialmente nos movimentos pacifistas e pelos direitos civis, o ponto inicial dos esforços de sua conscientização reside na publicação de *A mística feminina*, livro de Betty Friedan, em 1963. O grupo feminista de maior repercussão naquele país era a National Organization of Women (Organização

[493] DE REPENTE, as portas se abrem. *Correio da Manhã*, 14 abril 1971, Caderno anexo, p. 3.
[494] FRANCESAS fazem manifesto a favor da pílula e do aborto. *Jornal do Brasil*, 06 abril 1971, 1º caderno, p. 11.

Nacional de Mulheres), fundado em 1966 e cuja figura central era exatamente Betty Friedan. Em 1971, o jornal *Correio da Manhã* mencionava a existência de cerca de 50 grupos em Nova York, 35 em São Francisco, 30 em Chicago, 25 em Houston, e outros em várias cidades. Com propósitos e ideais variados e envolvendo mulheres de diferentes classes e condições sociais, seus programas incluíam desde a circulação livre de anticoncepcionais e uma série de conquistas imediatas na economia e no direito, até, em casos mais extremos, uma ruptura completa com os homens.[495]

Não se pode negar que as mulheres, de um modo geral, se tornaram uma importante força política nesse período, mostrando-se conscientes de sua feminilidade e de seus próprios interesses e, também, concebendo de maneira distinta os papéis que deveriam desempenhar na sociedade. Iniciando-se nos Estados Unidos e difundindo-se rapidamente, os movimentos feministas, no reflorescimento experimentado a partir da década de 60, teria como pano de fundo a entrada de mulheres casadas no mercado de trabalho, ao lado da expansão da educação superior. [496]

Em países como os Estados Unidos, os feminismos abriram espaço para o desejo de autoafirmação por parte das mulheres, além de mudanças na estrutura da família tradicional e nas regras de comportamento social e pessoal. Estas últimas incluíam o aumento no número de divórcios, a redução do casamento formal e do desejo de filhos — ao que se vinculam as demandas pelo controle de natalidade e pela liberação do aborto —, o aumento no número de pessoas vivendo sozinhas e de famílias chefiadas por mulheres, além das transformações nos padrões de comportamento sexual, possibilitando maior liberdade para as experiências femininas, em especial.

Os feminismos constituem, sobretudo, um fenômeno histórico, englobando conjuntos variados de teorias e práticas centradas na constituição e na legitimação dos interesses das

---

[495] DE REPENTE, as portas se abrem. *Correio da Manhã*, 14 abril 1971, Caderno anexo, p. 3.

[496] Hobsbawm relativiza tais movimentos, ao analisar o caso específico norte-americano, constatando que as ideias defendidas pelas pioneiras norte-americanas continham uma forte perspectiva classista, pois sua defesa da igualdade entre homens e mulheres pressupunha que não existissem diferenças sociais, por exemplo, significativas entre ambos. Sua preocupação com a questão de como conciliar uma carreira profissional com o casamento e a maternidade não era algo presente na realidade de todas as mulheres, especialmente as mais pobres. Entre estas, o trabalho fora do lar era motivado pela urgência em aumentar o orçamento doméstico, uma vez que, no período pós-1945, o trabalho infantil se reduzia e, por outro lado, os pais se viam diante da necessidade de proporcionar uma educação aos filhos que lhes abrisse novas oportunidades, o que significava um encargo a mais. Por outro lado, a busca por autonomia e liberdade em relação ao marido se encontrava presente na entrada das mulheres de classe média no mercado de trabalho: significava deixar de ser vista e de se ver apenas como esposa e mãe, uma simples extensão do marido, dos filhos e das atividades domésticas, embora, é válido ressaltar, com o tempo, o trabalho desta mulher fora do lar também passasse a constituir uma maneira de ampliar o orçamento familiar. Cf. HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

mulheres.[497] Entre as décadas de 1960 e 1980, um de seus traços fundamentais consistia em um movimento oscilatório entre a afirmação da diferença sexual como princípio existencial básico e político, e a negação de sua importância como causa legítima e explicação da desigualdade. A partir de tal premissa, as feministas contemporâneas empreenderam, de acordo com a autora, um esforço de construção e desconstrução da própria feminilidade e, nas discussões sobre a natureza dos sexos e as relações entre eles, e também na distinção entre sexo e gênero, dotaram a feminilidade de profundidade e possibilidade históricas.

Dentro do conjunto de feminismos ocidentais contemporâneos, concepções bastante variadas sobre os direitos e as identidades das mulheres coexistiram e frequentemente se rivalizaram. Em suas fases iniciais, um duplo movimento entre a afirmação de uma certeza, ligada ao sexo como critério de diferenciação política e, por outro lado, a reiteração da dúvida, relacionada ao questionamento constante da diferenciação sexual, implicou a procura por elementos que unificassem a condição das mulheres. Explicar a natureza das características comuns a elas significou romper as distinções tradicionais que demarcavam o domínio do individual/privado em relação ao político/público. Nesse sentido, a expressão "o individual é político" serviu para evidenciar que as feministas não mais aceitavam que questões como as prerrogativas dos maridos no casamento ou a violência sexual ficassem confinadas à esfera da moralidade individual. Trata-se, aqui, da percepção mencionada anteriormente de que tais relações, tradicionalmente associadas ao que seria uma realidade individual e privada, estariam impregnadas de um sentido político, uma vez que eram atravessadas por múltiplas e, por vezes, sutis, relações de poder. [498]

Nos esforços para delimitar o que seria o feminismo, muitas foram as discussões em torno de sua definição como movimento exclusivo às mulheres e, deve-se acrescentar, nem todas as feministas adotaram uma perspectiva separatista. Na visão de Ergas, tal oscilação — ou "práxis da separação e da distinção" como afirma — constituiu um passo importante na concepção das mulheres como sujeitos sociais específicos, que vivenciavam experiências particulares e diferenciadas em relação aos homens. Nessa perspectiva, foram fundamentais os grupos de reflexão voltados para a tomada de consciência por parte das mulheres, os símbolos e a linguagem política que caracterizavam e particularizavam suas lutas, os esforços de solidariedade que envolveram, por exemplo, o atendimento a mulheres vítimas de violência — enfim, uma série de aspectos que deram forma a uma "questão da mulher" que

[497] ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996, p.586.
[498] VARIKAS, Eleni. "O Pessoal é Político": desventuras de uma promessa subversiva". *Tempo*, Rio de Janeiro: Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80, p. 67.

assumiu significativa evidência no período. Somente mais tarde as feministas tomariam como ponto central de discussão as diferenças entre elas, em termos de classe, etnia, geração, além das experiências particulares vividas em seus países.[499]

No Brasil dos anos 60, de modo semelhante, começa a se delinear uma preocupação em se avaliar a situação das mulheres na sociedade e nas relações entre os gêneros. [500] É, no entanto, a partir da década seguinte, em especial, que tais questões referentes às mulheres assumem maior vulto, com a criação de jornais, grupos de discussão e organizações voltadas para as demandas em torno dos direitos das mulheres em todo o país. Um episódio importante residiu na visita da líder feminista norte-americana Betty Friedan ao Brasil em 1971. Nas entrevistas e debates dos quais participou na imprensa, Friedan ressaltava a necessidade de se combater o princípio de que o ideal de feminilidade residiria na mulher exclusivamente dedicada às tarefas domésticas e ao cuidado do marido e das crianças, presa a um "confortável campo de concentração". [501] Por outro lado, sua contestação também se estendia à associação das mulheres com a imagem de símbolo sexual — a figura feminina utilizada como objeto pela publicidade para divulgar produtos e intensificar as vendas ou, ainda, a concepção da própria mulher como mercadoria, expostas em revistas como a americana Playboy. [502]

Considerando o panorama social no Brasil em relação às mulheres, Anette Goldberg constata neste momento a difusão de uma nova imagem da mulher entre os setores das camadas médias urbanas: a mulher "liberada", casada ou não, preocupada com o corpo, a aparência física e a vida sexual, modelo este expresso por determinadas publicações, como a revista *Nova*, cujo primeiro número foi lançado em 1973. [503]

Sonia Alvarez destaca que o modelo de desenvolvimento empreendido pelo regime militar exerceu significativo impacto na vida das mulheres de classe média — as quais predominavam no seio dos movimentos feministas —, a partir da expansão do emprego no setor estatal e da educação técnica e profissional universitária, pelo menos nos anos iniciais do

---

[499] ERGAS, Yasmine. Op. Cit.

[500] Como expressão de tais inquietações, destacam-se as análises de Rose Marie Muraro, com o livro *A Mulher na Construção do Mundo Futuro* (1967), além de *A Mulher na Sociedade de Classe: Mito e Realidade* (1969), de Heleieth Safiotti, e a coluna redigida por Carmem da Silva na revista *Cláudia*, "A Arte de Ser Mulher", já a partir de 1963. Nessa coluna, a jornalista e psicóloga respondia a cartas de leitoras que relatavam suas insatisfações com a vida sexual e afetiva. Carmem as incentivava a enfrentar desafios, a romper relações fracassadas, a procurar um trabalho remunerado e a não mais permanecer no papel de serviçal do marido e dos filhos. Cf. TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A Revolução das Mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992, p.32.

[501] BETTY Friedan e a "Mística Feminina". *Folha de São Paulo*, 15 abril 1971, Folha Ilustrada, p. 35

[502] BETTY Friedan está aqui, e o homem corre perigo. *Diário da Noite*, 16 abril 1971, Edição Matutina, 1º Caderno, p. 10.

[503] GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1987. (Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais – Sociologia).

regime. [504] Um dado adicional, segundo a autora, se refere às mudanças observadas na estrutura ocupacional de emprego das mulheres, a partir do crescimento da participação feminina nas funções administrativas e nas profissões de maior prestígio, como engenharia, arquitetura, medicina, odontologia, economia, direito e magistério superior. Em 1980, o número de mulheres que ingressaram nas universidades brasileiras teria sido praticamente equivalente ao número de homens. Tais cenários profissionais e universitários, nos anos 60 amplamente dominados por homens, mostraram-se fundamentais para a futura articulação entre as feministas, levadas "a questionar sua própria condição de 'homens inferiores' dentro daqueles espaços, a ver a desigualdade de gênero como um problema *político*". [505]

Para Goldberg, esse processo de libertação sexual e profissionalização das mulheres se daria, neste momento, dentro de uma perspectiva individualista, direcionada para o êxito pessoal. Não haveria, aparentemente, motivos para se questionar as relações entre os gêneros ou para uma identificação com outras mulheres que propiciasse uma mobilização coletiva. O mesmo se verificava nos espaços de radicalização, como a esquerda armada e o desbunde, os quais, desde a década anterior, haviam se transformado em opções para muitas mulheres que tentavam romper os padrões estabelecidos. [506] Sem que tivessem uma proposta feminista deliberada, as militantes que se engajavam nestes grupos acabavam por negar os padrões tradicionais de feminilidade "ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, 'comportando-se como homens', pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento". [507]

Nas organizações da esquerda armada, muitas das jovens "transgressoras" dos anos 60, que almejavam a possibilidade de agirem socialmente como sujeitos, se viram relegadas à posição de coadjuvantes. Muitas percebiam a assimetria existente entre os sexos e a discriminação a que, por vários momentos, eram submetidas. Entretanto, prevalecia frequentemente o silêncio e o consentimento. Algo semelhante ocorreria no universo da liberação individual representado pelo desbunde, onde poucas mulheres foram "produtoras de cultura", dentro da esfera da poesia marginal, das artes plásticas e do rock na primeira metade dos anos 1970.[508]

---

[504] ALVAREZ, Sonia E. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. In STEPAN, Alfred. (org.) *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 326.
[505] Ibid., p.327, grifo no original.
[506] GOLDBERG, Anette. op. cit.
[507] SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto 2004, p.37.
[508] GOLDBERG, Anette. op. cit.

As experiências vivenciadas no exílio por muitas brasileiras que atuaram na militância política — mulheres cuja saída do país, em muitos casos, se deu em função de seus companheiros — mostrou-se fundamental para o contato pessoal com questões associadas à situação das mulheres em sociedade e no espaço da intimidade. Sentimentos de perda de identidade e de renúncia, além do próprio contato com sua condição específica de mulheres, constituíram parte de um processo bastante individualizado, vivido como um momento de crise pessoal ou "crise de geração" em vários casos, e as tentativas de resolução dessa crise foram também pessoais. Contudo, algumas mulheres se sensibilizaram pelos movimentos de liberação que proliferavam em muitos países onde foram viver e se aproximaram, formando grupos e associações, como o Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris, que surge em 1972, ou o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, de 1975, ou ainda se dedicando a divulgar tais ideias no Brasil, através do envio de cartas e artigos aos jornais da imprensa alternativa, da difusão de documentos e publicações e, no caso daquelas que se dedicavam à carreira acadêmica, da promoção do tema "mulher" como objeto de estudos. [509]

O ano de 1975, declarado pela ONU como Ano Internacional da Mulher, surge como um campo de possibilidades que se abria, após tempos de restrições impostas pelo regime militar. Foi neste ano que algumas mulheres, sensibilizadas pela questão da anistia, fundaram em São Paulo, a partir da iniciativa de Therezinha Zerbini, esposa de um general cassado em 1964, o Movimento Feminino pela Anistia, que contava com núcleos em vários estados. No Rio de Janeiro, alguns grupos de mulheres que se reuniam informalmente decidiram se unir com o objetivo de elaborar um evento feminista no Brasil, sob os auspícios da ONU, sendo este inserido no Ano Internacional da Mulher. Assim é concebida a "Semana de Pesquisas sobre o Papel e o Comportamento da Mulher", encontro realizado entre os dias 30 de junho e 6 de julho de 1975, sob o patrocínio da ONU e da Associação Brasileira de Imprensa. O temor em relação à repressão era constante: todos os participantes mostravam-se cautelosos, para não se exceder e ultrapassar os limites da "questão da mulher", uma vez que não se podia criticar o regime instituído.

Como um desdobramento da iniciativa de organização da Semana de Pesquisas, surge o Centro da Mulher Brasileira no Rio de Janeiro, assim como outros grupos são formados em outros estados — dentre estes, destaca-se a criação dos jornais *Brasil Mulher* (1975-1980), fundado no Paraná e transferido posteriormente para São Paulo e *Nós Mulheres* (1976-1978), fundado em São Paulo. Tais periódicos abordaram, ao longo de seus artigos e editoriais, tanto

[509] Sobre o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, cf. especialmente o capítulo IV do trabalho de Anette Goldberg, já citado.

questões específicas referentes à situação das mulheres, como por exemplo, a violência, as condições de trabalho e a sexualidade, quanto demandas que simbolizavam a oposição ao regime militar, como as lutas pela anistia e pelas liberdades democráticas. [510]

A interface com lutas sociais gerais e mobilizações de resistência ao regime deram, nesse sentido, tonalidades particulares a determinadas tendências dos feminismos brasileiros. Embora influenciados pelas experiências europeias e norte-americanas, os momentos iniciais do movimento no Brasil dos anos 70 foram marcados de forma significativa pela contestação à ordem política instaurada em 1964.[511] O tom predominante era o de uma política de alianças (não sem inúmeras tensões) envolvendo o feminismo, os grupos de esquerda e a Igreja Católica, importante foco de oposição ao regime. Questões como aborto, sexualidade e planejamento familiar permaneciam, nesse primeiro momento, no âmbito das discussões nos chamados "grupos de reflexão".

Tendo em vista os debates travados durante o seminário, a chamada "questão da mulher", em voga de modo recorrente nos anos seguintes, envolvia temas como a situação jurídica da mulher no país, sua inserção no mercado de trabalho, as relações entre a educação e os papéis sexuais, seus aspectos psicológicos, a imagem das mulheres nas artes e nos meios de comunicação, além de questões vinculadas ao corpo feminino. [512] Em reportagem ao jornal *Movimento* abordando os eventos e debates que marcaram o Dia Internacional da Mulher em 1976, Leila Linhares, advogada, cientista política e participante do Centro da Mulher Brasileira, no Rio de Janeiro, resume, do ponto de vista social, o que se designava então como "questão da mulher":

> Culturalmente, quando pensamos na palavra mulher, duas imagens surgem: a mãe, pura, generosa, alimentando-nos, cuidando da casa. A mãe de avental tão divulgada nos livros infantis. A essa imagem de pureza se opõe a segunda: a mulher prostituta, vendedora de seu corpo, destruidora de lares, etc. Pensamos com estereótipos ideologicamente informados por uma cultura dominante e essencialmente masculina e que, ironicamente, como mães e educadoras, reproduzimos a cada geração. Não pensamos na mulher concreta, real, nos seus problemas que, inseridos em problemas sociais mais amplos, têm especificidade que não podemos negar.[513]

Como as afirmações de Leila expressam, luta-se contra determinadas representações que, perpassando o conjunto das relações sociais, pessoais e políticas, manipulam e deformam a

---

[510] LEITE, Rosalina de Santa Cruz. *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*: origens da imprensa feminista brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1), jan-jun/2003. pp. 234-241.
[511] SARTI, Cynthia Andersen. Op. cit., p.36.
[512] MUNERATO, Elice. A brasileira, esta desconhecida. *Opinião*, 27 jun 1975, nº 138.
[513] O DIA Internacional da Mulher, *Movimento*, 15 março 1976, nº 37.

imagem que se transmite culturalmente acerca da mulher, contribuindo para sua permanente visão como ser inferior e incapaz, restrito a determinados e simplificados papéis. Diante dessa constatação, ela continua:

> Queremos constituições e leis que rejeitem toda discriminação sexual e afirmem a igualdade de direitos da mulher em todos os campos econômico, social, familiar, jurídico e político; [...] queremos a mudança de consciência de homens e mulheres no sentido de que desapareçam entre eles os preconceitos transmitidos ao longo dos séculos, de geração em geração [...]; queremos falar e ser ouvidas em pé de igualdade com os homens, queremos creches e escolas para nossos filhos e que a maternidade não se torne mais um aprisionamento das potencialidades de qualquer mulher que deseje ser mãe, queremos igualdade de condições no mercado de trabalho [...], queremos assumir nossa capacidade física e intelectual, queremos sair da clausura que nos impuseram, queremos nos desalienar, queremos o fim da colonização.[514]

Não se tratava de propor uma "luta dos sexos", mas de "[...] algo que pretende impor um novo conceito de vida, mais justo, mais igualitário".[515] As mulheres não desejavam mais ser "objetos de cama e mesa", buscavam romper com a dependência que o casamento significava, com o destino que impunha a maternidade, com as cobranças e a exploração que pesava sobre seu corpo, com a sua inexistência enquanto sujeito social.[516]

É válido ressaltar aqui que Tizuka Yamasaki, ao ingressar na Escola de Arquitetura da UnB no início dos anos 70, vivenciara o desdobramento de tais transformações. Suas impressões, evidenciadas em entrevistas no período de lançamento de *Parahyba*, traziam questionamentos acerca da situação das mulheres na sociedade de seu tempo. Questionada se as mulheres ainda seriam discriminadas, ela afirma que restariam dificuldades em relação a sua participação na sociedade, tanto profissional quanto intelectualmente. Em suas palavras,

> Não existe coisa pior que ter de decidir tudo sozinho. E não é à toa que os homens sofrem tantos infartos. Há muita responsabilidade em cima deles. No entanto, a chegada dessa nova mulher está permitindo até que o homem chore. Chorar e ser franco são direitos naturais do homem e da mulher. Só que ao homem foi ensinado ser durão. Diziam que 'chorar é coisa de mulher'. Um horror! Chorar é bom, faz bem.

A fala da cineasta evoca representações tradicionais acerca de ambos os gêneros: ao homem, caberia a responsabilidade e a força, enquanto à mulher, a sensibilidade. A instituição do casamento é outro ponto discutido pela cineasta, especialmente por ser ele o responsável

---

[514] Ibid.
[515] MUNERATO, Elice. A brasileira, esta desconhecida. *Opinião*, 27 jun 1975, nº 138.
[516] STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 26ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

por delimitar papéis e esferas de atuação, preconizando o lar como espaço feminino por excelência.

Na opinião de Tizuka, sua rejeição ao casamento seria justificada pelo anonimato a que submetia a mulher: “Só o fato de a mulher ter de carregar o nome do marido achava e acho uma violência muito grande. Eu sempre quis ter um nome próprio”. Suas ambições não incluiriam permanecer em Atibaia, criando filhos e cuidando da casa. Assim, com o apoio da família, ela partira para Brasília, onde iniciara um curso de cinema no Instituto Central de Arte, na UnB.[517]

Ela relata, ainda, que a própria carreira que escolhera envolvia sacrifícios em sua vida pessoal: “Sabia que não poderia ter uma vida normal, pessoal, durante muito tempo. Era necessário que fizesse pelo menos o primeiro filme”. Antes disso, não seria possível, em sua opinião, cuidar da vida pessoal, ter um namorado ou um marido, ou mesmo filhos. Suas palavras traduzem melhor estes sentimentos:

> É duro fazer o primeiro filme, pois é preciso levantar dinheiro pra isso. E com namorado, marido, filhos... não dava. Pra quem tem currículo é difícil, agora imagina pra quem não tem. Bom, lutei muito. Mas é evidente que eu tive namorado, que tive relações muito apaixonadas, que amei, mas toda vez que essa relação chegava perto da estabilização, tipo casamento, eu saía de lado. A minha vida estava completamente voltada para o meu primeiro filme. Até que eu queria casar, ter um marido, uma família normal, como todo mundo. Eu quis isso, antes de Gaijin. Eu queria, inclusive, um filho. E queria muito há muito tempo. [...] De repente eu estava chegando na idade-limite pra ter filhos e pra fazer o primeiro filme. Pra mim era muito importante fazer Gaijin antes dos 30. O filho também. Bom, aí fiquei grávida antes de fazer Gaijin. Pensei, pensei durante dois meses e decidi que não ia dar pé ter filho naquela ocasião.[518]

Frente a tal dilema, a cineasta optaria pela realização cinematográfica: decide abortar seu primeiro filho. Ela afirma:

> Pensei: ou eu tenho o filho e ele vai concorrer com o meu filme, ou eu vou sacrificar o filho e fazer primeiro o filme e depois ter o meu filho sem concorrência. Eu abortei esse filho sem dor nenhuma, com muita paciência. Acho que foi uma das coisas mais bem decididas da minha vida. Tirei porque não queria as duas coisas ao mesmo tempo. São duas coisas muito fortes. Fiz Gaijin e depois tive o filho.[519]

Suas percepções acerca de uma questão levantada pelas feministas naqueles anos acompanhavam os ideais defendidos pelo movimento. Tizuka mostra-se favorável à

[517] COM a câmera apontada para o... mundo. *Folha de São Paulo*, Suplemento Mulher, 25 set 1983.
[518] Ibid.
[519] Ibid.

legalização da prática do aborto, afirmando que isto levaria à extinção das clínicas especializadas e de procedimentos que colocavam em risco a vida das mulheres.

Verifica-se que as ideias defendidas pela cineasta em relação à posição feminina na sociedade ganham vulto a partir da realização de *Parahyba Mulher Macho*, conforme já foi ressaltado aqui. Digna de nota é sua participação no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, órgão do governo federal criado em 1985. Nesse momento, questionada sobre a contribuição que poderia dar ao conselho como cineasta, ela afirma que o cinema, assim como qualquer meio audiovisual, constituía um meio de expressão bastante forte naqueles tempos, de instauração de uma Nova República. O cinema seria um veículo de democratização da informação, possibilitando a representação de questões e memórias abafadas nos anos do regime militar. Especialmente em relação ao tema "mulher", a diretora via possibilidades de utilizar sua experiência para levantar novas problemáticas e discussões.

O feminismo inseriu-se em sua fala ao responder se a atividade cinematográfica fora capaz de produzir alguma transformação pessoal. Tizuka afirma já ter sido antifeminista em outra ocasião, e assim explica seu antigo posicionamento:

> Fazendo uma análise, eu vestia uma "armadura masculina" para poder cavar um espaço onde pudesse atuar como uma cidadã que quer ter o direito a uma profissão. Houve um momento em que o conceito feminista que eu manifestava era, na realidade, um ponto de vista deste "conceito masculino" que eu carregava na cabeça para poder enfrentar esta sociedade. Mas a partir de um outro momento meus filmes me forçaram, à medida que foram conquistando uma determinada plateia, a ver e constatar diversas injustiças sociais, que provocaram uma tomada de consciência.[520]

A fala da cineasta evidencia percepções recorrentes acerca dos movimentos feministas naquele momento. Muitas mulheres optavam por não se identificarem como feministas, especialmente em função das representações por muitas vezes irônicas que pairavam sobre tais lutas. Estas foram, em diversas ocasiões, rotuladas de modo pejorativo, sendo as feministas retratadas como mulheres frustradas, lésbicas, feias, que dariam início a uma batalha contra os homens. Tais caracterizações, frequentemente expressas em tom de zombaria, forneceram armas para deslegitimar o movimento e suas reivindicações.[521] Para sintetizar seu posicionamento, Tizuka afirma que sua identificação como feminista dependeria do significado assumido pelo conceito, uma vez que este já teria sido bastante deturpado e

[520] TIZUKA de olho na tela do Conselho. *Jornal de Brasília*, 15 set 1985.
[521] SOIHET, Rachel. Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p.308.

descaracterizado. Entretanto, termina por afirmar que "se ser feminista é uma atitude de quem brigue, lute para que não haja discriminação de qualquer espécie", então ela poderia se considerar uma feminista. [522]

Retornando a Tizuka e sua representação de Anayde, vale ressaltar novamente o quanto a personagem foi vista em sua dimensão libertária, ousada, inclusive com algumas reportagens destacando a sensualidade que marca sua construção dramática. Na verdade, como afirma crítica publicada na Revista *Veja*, Anayde remeteria menos a uma jovem rebelde e insubmissa dos anos 20, e mais ao próprio tempo vivido pela diretora, cuja atuação no cinema brasileiro significaria, por si só, um esforço em romper limites colocados às mulheres, como abordamos de início.[523] Com este último aspecto da caracterização da personagem, a sensualidade, chegamos ao final dos elementos que a representam como uma figura construída a partir do presente, ou seja, apropriada das décadas iniciais do século XX como uma precursora de mudanças que apenas se difundiriam posteriormente, na época vivida pela cineasta.

Uma das transformações mais contundentes nesses anos, em relação às mulheres, refere-se exatamente ao corpo e à sexualidade. Ao deslocar para o espaço público questões tradicionalmente vistas como específicas da intimidade, os feminismos trouxeram à tona inquietações ligadas ao prazer, à autonomia em relação a seu próprio corpo e à violência. Se considerarmos a personagem em questão, a sexualidade assume papel essencial em sua representação, a começar pelo relacionamento que estabelece com João Dantas, não legitimado pelos laços do matrimônio, conforme exigiam as convenções sociais. Anayde ousava vivenciar uma intimidade apenas aceita dentro do casamento. Dessa forma, naqueles anos eram classificadas como ilícitas quaisquer relações entre homens e mulheres que ocorressem fora de tal compromisso, vistas como expressão de um "amor degenerado, espectro de amor, imitação de amor" e, portanto, objeto de uma intervenção necessária.[524]

Anayde, nesse sentido, desafiava os padrões rígidos de sua época ao experimentar uma liberdade defendida intensamente apenas em anos posteriores, quando o corpo feminino ingressava na pauta de reivindicações dos movimentos feministas. Nesse momento, tais lutas apresentavam como significado fundamental uma tentativa de arrancar a sexualidade feminina da esfera de dominação masculina, pondo fim à tradicional realidade em que a sexualidade da mulher era vivenciada de forma culpada e oculta, quando, em contrapartida, o prazer no

[522] TIZUKA de olho na tela do Conselho. *Jornal de Brasília*, 15 set 1985.
[523] DUAS vezes macha. Revista *Veja*, 7 set 1983.
[524] MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Op. Cit., p. 387.

relacionamento era privilégio do homem, que agia movido apenas por seus desejos e necessidades. [525] A mulher sexualmente ativa e exigente era confundida com a prostituta; ao contrário, a mulher de casa deveria ser santa, ou melhor, assexuada. O desejo feminino, em suma, não existia nessa perspectiva e, caso existisse, deveria ser reprimido. Os anos 60 surgem, assim, como um marco na liberação e na libertação em diversos campos. A partir das lutas e debates travados então, a mulher passa a ser considerada alguém com desejos. Nas palavras de Michelle Perrot,

> "Nosso corpo, nós mesmas": direitos do corpo, conhecimento do corpo, livre disposição do corpo na procriação e na relação amorosa. O silêncio vencido. Uma forma de revolução em suma. Em muitos aspectos: nós vivemos uma revolução.[526]

Anayde experimentava, assim, este tipo de liberdade, no olhar lançado por Tizuka sobre sua trajetória. Em relação à liberdade experimentada pela personagem em relação ao seu próprio corpo, muitos foram os comentários e as críticas sofridas pela diretora, a começar pela própria família de Anayde. Helena Beiriz moveu um processo contra Tizuka, acusando-a de haver difamado a memória de sua irmã, transformando-a em algo próximo a uma prostituta. Reivindicava ainda cerca de quinze por cento da renda obtida pelo filme, a título de indenização por danos morais. Em seu depoimento ao juiz Walter Sarmento, da 1ª Vara Cível de João Pessoa, onde estava sendo processada, a cineasta afirmou que seu filme, ao contrário, dignificaria a imagem de Anayde na sociedade paraibana, "por quem foi marginalizada", além de rever sua postura, "deturpada pela história oficial brasileira", e de elevá-la à condição de heroína nacional, "numa época em que a mulher clama por justiça social para a sua condição feminina".[527]

Os conflitos pela memória de Anayde são explicados pela cineasta por meio de interpretações dissonantes sobre suas vivências: haveria uma confusão entre duas "Anaydes", "a libertária e a libertina". Para a diretora, as críticas que sofrera haviam sido de cunho moral, e não cinematográfico, novamente simplificando a caracterização da personagem: para ela, Anayde seria a libertária, porém continuaria "sendo prostituta para uns e libertária, ou revolucionária, para outros". A família da poetisa não teria gostado do filme, a seu ver, porque este não construíra sua imagem como desejavam. Segundo a diretora, seus familiares até

---

[525] TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A revolução das mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992, pp.71-72.
[526] PERROT, Michelle Os silêncios do corpo da mulher. In MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel. *O Corpo Feminino em Debate.* São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 26.
[527] TIZUKA está em apuros. *Correio Braziliense*, 10 ago 1985.

ansiavam por iniciativas que retirassem a personagem do esquecimento, "mas não com a imagem do que ela foi, e sim com a imagem desejada pela família". Para Tizuka, Anayde seria uma heroína, enquanto para sua família, ainda seria "uma desgraçada".[528]

As disputas em torno das várias faces de Anayde Beiriz permitem colocar questões fundamentais acerca da construção de uma memória da personagem, aspecto este mencionado de forma breve anteriormente. Tizuka Yamasaki, ao recuperar de décadas passadas uma figura considerada, a seu ver, marginal dentro de uma história oficial, lança sobre ela um olhar presente, orientado por suas percepções em relação ao seu próprio tempo. A Anayde construída pela cineasta refere-se, como já foi dito, às mulheres dos anos 70 e 80, período e transformações vivenciados pela própria diretora. Não se trata, evidentemente, de estabelecer uma correspondência mecânica entre esses dois tempos, ou de visualizar exclusivamente a biografia de Tizuka traduzida no comportamento e nas experiências atribuídas à personagem. Trata-se, ao contrário, de compreender a operação de encenar nas telas a biografia de Anayde como um esforço de construção de uma memória, tomada aqui em seus aspectos sociais.

Nesse sentido, deve-se compreender a memória como "presença do passado", no sentido básico do termo. Esta "[...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido um contexto familiar, social, nacional".[529] Ao colocar a questão nestes parâmetros, Rousso fornece subsídios para pensar a inserção social da memória elaborada em torno de Anayde: esta não se configura como uma memória puramente individual, ou mesmo pessoal da cineasta ou das pessoas que conviveram com a poetisa, mas sim como uma representação moldada a partir das questões postas pelo presente.

Deve-se, dessa forma, afastar a concepção bastante recorrente que define a memória como algo pronto, acabado, rígido, cuja produção teve seu início e seu fim no passado, e que deve ser resgatada neste passado, sob o risco de desaparecer.[530] Quando decide retirar Anayde "das sombras", por assim dizer, Tizuka considera estar justamente resgatando a trajetória de uma personagem em vistas de cair no esquecimento, e apenas menciona superficialmente a consciência de estar elaborando uma dentre outras representações possíveis de Anayde. Ao longo do processo de realização do filme, enfrenta memórias múltiplas em relação à poetisa, as quais se estendem do silenciamento à sua caracterização como prostituta e amante de João

[528] ENTREVISTA: Tizuka Yamasaki – O prazer de filmar. Revista *Veja*, 5 out 1983.
[529] ROUSSO, Henri. A memória não é mais o que era. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, P. 94.
[530] MENESES, Ulpiano B. De. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 34. São Paulo, IEB-SP, 1992.

Dantas — as dificuldades em encontrar registros e o processo sofrido pela cineasta constituiriam expressões dessas "batalhas de memória". É fundamental ressaltar que a memória, assim, consiste em um espaço de disputas, mesmo que pretenda se apresentar como homogênea ou desprovida de conflitos.[531]

A memória é também caracterizada pela seletividade, ou seja, os elementos reunidos nela são resultado de uma seleção, o que implica considerar que, na verdade, a lembrança não equivale aos fatos passados. Nem todos os acontecimentos são registrados, apenas aqueles vistos como válido para serem lembrados. Tal processo de seleção gera, por conseguinte, silenciamentos e esquecimentos, os "não-ditos" na definição de Pollak, lembranças reprimidas de forma consciente ou elementos esquecidos de maneira inconsciente, pensamentos que o indivíduo confessa para si mesmo, mas não acredita poder transmitir aos outros, seja por medo de não encontrar uma escuta, de ser punido ou de se expor a um mal-entendido. [532]

As questões levantadas acima em relação à memória evidenciam a complexidade da operação desenvolvida em *Parahyba Mulher Macho*. Ao iniciar a pesquisa sobre a trajetória de Anayde Beiriz, Tizuka se propõe a realizar um trabalho próximo a uma investigação histórica: reabilitar a história de uma personagem excluída das narrativas oficiais, objetivos similares aos dos historiadores que, nos últimos tempos, voltaram novamente seus olhos para as biografias. Na base de tais iniciativas, estaria "o desejo de estender o campo da história, de trazer para o primeiro plano os excluídos da memória", a partir do olhar direcionado ao "cotidiano" e a "subjetividades outras".[533]

"Pode-se escrever a vida de um indivíduo?": tal questão é posta por Giovanni Levi em relação aos estudos biográficos, e tem como objetivo evidenciar as dificuldades enfrentadas

---

[531] Tal perspectiva se torna evidente a partir da análise de Pollak em torno do que define como "memórias subterrâneas". Dentro de uma mesma sociedade seria possível encontrar uma enorme diversidade de memórias coletivas que nem sempre se integram à memória nacional, nem sempre se identificando com esta memória fruto de um processo de enquadramento. As ditas "memórias subterrâneas" referem-se a culturas minoritárias e dominadas que se contrapõem à memória dita oficial, sobrevivendo como forma de resistência à dominação e sendo transmitidas através de gerações na expectativa de, em algum momento, poderem se expressar. Sua análise reforça a percepção da memória como algo dinâmico, enredado no tecido social e, portanto, objeto de ação dos diversos sujeitos históricos. Cf. POLLAK, Michael, Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

[532] Ibid.

[533] LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In REVEL, Jacques. *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 225. Ainda abordando os estudos históricos, é válido ressaltar que, na historiografia praticada anteriormente, acreditava-se que as classes populares apenas poderiam ser apreendidas em termos quantitativos, mantidas assim no anonimato. Compreendidos em relação às esferas econômica e social, figuras como o camponês e o operário passam, nas novas perspectivas, a ser vistas em suas experiências cotidianas e subjetivas. Nesse sentido, abre-se espaço para uma análise dos destinos individuais, às vidas de homens e mulheres comuns, para além dos desígnios das forças produtivas e dos meios culturais.

por aqueles que se debruçam sobre histórias de vida.[534] Para Bourdieu, a história de vida seria "uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico". Falar de histórias de vida significa, ao menos, pressupor que a vida é uma história, e que se refere ao "conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história". O senso comum, dessa forma, descreveria

> a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...], seus ardis, até mesmo suas emboscadas (...), ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um cursus, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional ("a mobilidade"), que tem um começo ("uma estreia na vida"), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade ("ele fará seu caminho" significa ele terá êxito, fará uma bela carreira), um fim da história. [535]

A trajetória de Anayde encenada no filme de Tizuka Yamasaki segue, basicamente, tais diretrizes: um deslocamento linear, que se inicia em sua infância e adolescência, quando já demonstra seu posicionamento particular frente ao modelo de feminilidade da época, passando em seguida para sua carreira profissional e o romance com João Dantas, o qual compõe o eixo da narrativa. Vemos, assim, a percepção de sua vida como um todo, um conjunto coerente e orientado em determinado sentido: seriam, basicamente, os pensamentos incluídos nos "já", "desde então", "desde pequeno", expressões comumente empregadas nas biografias comuns. Trata-se de organizar a vida como uma história, a qual transcorre segundo uma ordem cronológica e também lógica, ou seja, possui "um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo".[536] Baseia-se, assim, em uma percepção que toma a trajetória de um indivíduo a partir de "modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas".[537]

É válido ressaltar que as percepções de Bourdieu em relação às biografias, embora se apliquem à forma como Tizuka constrói o relato da trajetória de Anayde, não esgotam as modalidades dos estudos biográficos. Muitos desafios são enfrentados pelos historiadores nesse sentido, ao se aventurarem pela narrativa de histórias de vida. Sabina Loriga alerta para alguns deles, mencionando, por exemplo, a linearidade atribuída às histórias de vida, quando

---

[534] LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.169.
[535] BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. p.183.
[536] Ibid., p. 184.
[537] LEVI, Giovanni. Op. Cit., p.169.

os indivíduos, ao contrário, mostram-se muito mais complexos. Nesse sentido, a autora defende a perspectiva de uma "biografia coral", a qual "deveria empenhar-se em exprimir a multiplicidade da experiência reivindicada por Virgínia Woolf quando caçoava do hábito dos biógrafos de 'explicar seis ou sete 'eus', quando uma pessoa pode possuir milhares deles".[538] O que a autora aborda refere-se a um importante aspecto a ser observado nos relatos biográficos: o risco em se simplificar as experiências de um indivíduo. Pode-se considerar que Tizuka faz isso, de certo modo, ao tomar Anayde como modelo e antecessora do feminismo de seu próprio tempo, como se, com suas atitudes e seus ideais, antecipasse demandas que se tornariam caras ao movimento em sua segunda onda.

Outra questão que deve ser ressaltada remete à articulação do personagem ao seu contexto. Segundo Loriga, ao contrário da biografia — "gênero literário serenamente baseado na unicidade de uma existência" — a abordagem biográfica pela história deve "manter como horizonte o contexto, ou seja, deve buscar apreender os atos sociais entremeados às experiências pessoais". Caso contrário, acaba por cair no que ela designa "paradoxo do sanduíche", retomando a expressão do historiador Charles Firth, modelo este composto por "um pouco de contexto, um pouco de existência individual e outra camada de contexto": o tempo histórico torna-se apenas um pano de fundo, descolado das interferências feitas pelo indivíduo biografado.[539]

Evidentemente, embora inicie seu projeto com iniciativas similares às de historiadores profissionais — um problema inicial, a busca por documentos, a elaboração de sua análise, que se concretiza com a produção do filme —, Tizuka não é uma historiadora, nem pretende se assumir como tal. É uma cineasta e, assim sendo, seu meio de expressão é a narrativa cinematográfica, a qual, como já abordamos neste trabalho, apresenta suas particularidades e sutilezas. Contudo, não podemos deixar de considerar que o discurso histórico não se restringe à produção histórica profissional, mas inclui também outras modalidades narrativas, que comporiam "a mentalidade histórica de uma época", com manuais escolares, romances históricos, monumentos, assim como meios de expressão como o cinema.[540]

A partir de tal perspectiva, o cinema alcança maior complexidade em sua articulação com a história. São diversas as análises que o tomam como fonte para a compreensão de comportamentos, visões de mundo, valores, identidades e ideologias de uma determinada

[538] LORIGA, Sabina. Op. Cit., p.245.
[539] Ibid., pp.247-248.
[540] LE GOFF, Jacques. História. In *História e Memória*, Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003, pp.48-49.

sociedade ou de um momento histórico específico.[541] No entanto, como buscamos perceber através da produção de Tizuka, os filmes não constituem apenas documentos a serem empregados na análise de questões exteriores a eles, mas também podem e devem ser investigados na leitura que fazem sobre o passado, mantendo, contudo, seu referencial no presente. É o tempo presente de sua produção que fornece as questões que orientam o olhar sobre o passado.

Parahyba Mulher Macho é um filme histórico em todos esses sentidos: é documento para o estudo da inserção das mulheres no cinema brasileiro, assim como constrói uma memória acerca de uma personagem histórica e também dos eventos dos quais esta participou. A Anayde Beiriz resultante do trabalho de construção de memória empreendido pela diretora é, dessa forma, tomada como símbolo de demandas e questionamentos postos não nos anos 20 — época em que viveu —, mas principalmente vivenciados no momento de concepção desta memória. É a partir de muitas questões observadas, ou mesmo experimentadas, pela cineasta em relação às mulheres de seu tempo que ela dirige seu olhar para esta "heroína" da Paraíba da Primeira República, tirada da invisibilidade através do olhar de sua câmera.

As transgressões cometidas por Anayde, ao optar por uma aparência não condizente com as moças "de boa família", ao iniciar um relacionamento ardente com Dantas fora do casamento, ao escrever artigos, textos e poemas, enfim, ao buscar romper a tão propalada dicotomia entre público e privado que orientava as relações de gênero, a tornariam uma precursora dos movimentos dos anos 60 e 70, e das transformações vivenciadas pelas mulheres neste período. E ainda, caso consideremos o posicionamento político que expressa em suas discussões com Dantas — contrária ao poder privado e à violência dos coronéis — a liberdade que almeja ganha alcances mais amplos, passando a remeter também à liberdade e à democracia que eram esperadas no Brasil pós-regime militar.[542] Como personagem cinematográfica, contribuía para ampliar o conjunto de representações mais complexas do feminino no cinema ao longo daqueles anos, empreendimento no qual Tizuka foi agente fundamental.

---

[541] KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 14.

[542] É importante destacar, em relação a este posicionamento político, que o caráter progressista de Anayde constitui um elemento da personagem apenas no filme. Segundo José Joffily, seus esforços de ruptura teriam como alvo privilegiado o conjunto de preconceitos de seu tempo, tudo fazendo crer que "suas letras não se sentiam atraídas para problemas que questionassem as estruturas do Poder", inclusive tornando-se perrepista em solidariedade a Dantas. JOFFILY, José. Op. Cit., p.37.

4 UMA MULHER E SUAS NUANCES: A PAGU DE NORMA BENGELL

> Por que vocês não lêem Tarzan? Principiariam sabendo que existe uma coisa chamada aventura, descoberta, audácia. (*Eternamente Pagu*, 1988)

> Não quero etiquetas, não quero nada; o que existe é o ser humano, e existe a sexualidade dele, a vida dele e pronto. Agora, o que eu quero é não morrer muda. Eu quero viver num mundo em que não haja a discriminação. (Norma Bengell)[543]

Avançando um pouco na década de 80 — e nos anos 20 e 30, se considerarmos o intervalo de tempo no qual se passa a trama do próximo filme —, chegamos a Patrícia Galvão, a poetisa e musa do Modernismo representada nas telas pela atriz e diretora Norma Bengell em 1988.[544] "Aventura", "descoberta" e "audácia", palavras presentes na epígrafe deste capítulo, compõem ideias presentes no retrato de Pagu construído por Bengell, e encontram paralelo em Anayde Beiriz, a intelectual paraibana cujas experiências e representações constituíram o foco do capítulo anterior. Nesta, a palavra "liberdade" e as concepções em torno dela compunham o eixo da imagem elaborada por Tizuka Yamasaki.

Novamente, aqui, o cinema é tomado em sua dimensão de espaço fundamental de representação da história ao longo do século XX, cabendo agora indagar os significados atribuídos a Pagu nesta produção de final dos anos 80, momento em que o país experimentava uma nova conjuntura democrática. Trazer à tona as trajetórias de mulheres brasileiras singulares constituía, então, o objetivo central de Norma Bengell ao buscar uma personagem feminina para ser levada às telas do cinema. Em entrevista ao jornal *Opinião*, em ocasião de seu retorno ao Brasil após uma temporada na Europa, ela discorria sobre seus planos de participação na cena artística brasileira. O interesse em produzir um filme tendo como protagonista a figura de Maria Bonita, companheira do cangaceiro Lampião, é citado em uma das perguntas, ao que Norma responde ressaltando a importância de sua participação nas mobilizações feministas durante o período em que se encontrava na Europa. Segundo ela, a ideia de levar ao cinema uma personagem feminina de destaque teria surgido a partir desta

---

[543] NORMA Bengell (apaixonada, furiosa, terna, indignada): "Eu não quero morrer muda". *Lampião da Esquina*, julho 1978.

[544] *Eternamente Pagu*. Direção: Norma Bengell / Roteiro: Márcia de Almeida, Geraldo Carneiro e Norma Bengell / Produção: Flai Comunicações, Embrafilme e Sky Light Cinema Foto Arte / Fotografia: Antonio Luiz Mendes Soares / Elenco: Carla Camuratti, Nina de Pádua, Antonio Fagundes, Esther Góes, Octávio Augusto / 100 minutos, 1987.

participação. “Lá o movimento feminista é muito forte, as mulheres trabalham mesmo. Então, como atriz eu imaginava o que poderia fazer pela mulher. O que dentro da minha cultura eu poderia fazer sobre a mulher?”[545] Deixado de lado o projeto sobre Maria Bonita posteriormente, Bengell opta por Patrícia Galvão, a Pagu, seguindo seu interesse em “procurar dar destaque à vida das grandes mulheres brasileiras”.[546]

Retomando a percepção de que o cinema sempre fala de seu próprio tempo, a análise aqui é norteada pela ideia de que o filme é sempre representação, e que esta tem como pontos de partida e de chegada o seu próprio tempo de produção, ou seja, o olhar dirigido ao passado traduz inquietações, valores e temáticas concernentes ao presente de sua concepção. Tal constatação confere à personagem Pagu, representada sob o olhar de Norma, significados históricos em relação às vivências de mulheres contemporâneas e também da própria diretora.

Tendo em vista as questões expostas até aqui, iniciamos este capítulo com uma avaliação da trajetória de Norma Bengell, ressaltando-se as vivências que a tornaram célebre ao longo de diversos momentos e movimentos na história do cinema brasileiro no decorrer do século XX. Em seguida, direcionamos o foco para o filme *Eternamente Pagu*, buscando compreender uma das possíveis “Pagus” que este permite entrever: aquela que é fruto do olhar específico da diretora. Analisa-se neste trecho a narrativa fílmica produzida por Norma Bengell, através da qual se delineia a imagem de uma mulher transgressora e ousada dentro dos padrões postos ao feminino naquele momento, bem como das margens oferecidas para sua atuação política. Passando à “Pagu histórica”, se podemos chamá-la desta forma, estão em foco alguns aspectos biográficos de Patrícia Galvão, destacando suas diferentes experiências como sujeito histórico, dentre as quais sua inserção como intelectual e escritora, sua militância política, sua condição como prisioneira política do Estado Novo, suas vivências como esposa, mãe e mulher. É nos anos 30 que se assiste a uma efetiva intervenção das mulheres no espaço público não somente através de sua inserção na classe trabalhadora da indústria e do comércio, mas também por meio da ação política organizada. Pagu constituiria, nesse sentido, uma dessas mulheres.

Por fim, a análise passa à abordagem dos movimentos feministas que adquirem expressão no Brasil a partir dos anos 1970 e se consolidam na década seguinte, destacando seus múltiplos pontos de reivindicação. Nesse sentido, a análise de *Eternamente Pag*u completa o quadro que visa à compreensão de como a busca, no passado, por personalidades

---

[545] MEU tempo agora é aqui - Entrevista de Norma Bengell a Macksen Luiz. *Opinião*, nº 126, 4 abril 1975, p.20.

[546] PAGU na visão de Norma Bengell. *O Globo*, 06 jan 1986.

femininas fortes e a ênfase em dimensões como liberdade e transgressão na construção de suas imagens como personagens de ficção assumem um significado particular no contexto de consolidação e institucionalização das demandas feministas, nos momentos iniciais da Nova República. Assim, a dimensão política das questões privadas é evidenciada, no cinema e na conjuntura política do país.

4.1 ATRIZ E DIRETORA, UMA MULHER NO CINEMA BRASILEIRO

Falar sobre Norma Bengell significa abordar a trajetória de uma atriz que percorreu diferentes momentos do cinema brasileiro ao longo do século passado: de vedete nos espetáculos de Carlos Machado, passando por grandes e distintos cineastas como Ruy Guerra e Walter Hugo Khouri, até alcançar a posição de diretora de cinema. Significa ainda tratar de caminhos que incluíram polêmicas e perseguições de cunho político e moral, além de um engajamento particular nas questões envolvendo as mulheres. Uma artista cujas declarações na imprensa, sempre pautadas por comentários explosivos e, por vezes, de autopromoção, ressaltavam sua postura libertária, em constante busca por uma liberação individual e despida de preconceitos, como expressa na fala citada anteriormente na epígrafe deste capítulo.

A infância de Norma foi vivida em Copacabana, onde, ainda pequena, em 1936, chamou a atenção do ator e diretor Raul Roulien. Ao vê-la passeando no carrinho de bebê pelo bairro, pediu permissão à sua mãe para filmá-la. O pai da futura atriz possuía nacionalidade alemã e trabalhava como afinador de pianos; sua mãe, Maria da Glória, provinha de família abastada, tendo sido deserdada após o casamento. Em 1945, com a separação de seus pais, ela foi levada para morar com os avós paternos. Inserida em um internato de freiras alemãs, o Colégio Nossa Senhora da Piedade, não permaneceu lá por muito tempo, sendo convidada a se retirar em função de atos de indisciplina. Retornando a Copacabana, ingressou no Colégio Andrews; contudo abandonaria os estudos em 1948, passando a trabalhar por algum tempo como comerciária.[547]

A atividade artística não constituía um objetivo de vida para Norma, como ela mesma afirma. Acalentava o desejo de ser alguém, embora não pensasse em conquistar a fama. Vivia, então, em torno de um mundo cinematográfico liderado pelos filmes da Metro. No entanto, conforme relata, “quando fui trabalhar era para ganhar dinheiro. Quase um grito contra a

[547] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, pp. 55-56.

miséria. Ou você faz revolução ou ganha dinheiro. A miséria é chato".[548] Apesar disso, seu interesse pela atuação não estava de todo adormecido: ainda criança, conta que assistia aos filmes e, ao chegar à sua casa, começava a imitar as atrizes. Naquele momento, seguir a carreira cinematográfica não estava ainda entre suas ambições, as quais se resumiam a casamento e filhos.[549]

Apenas no começo da década de 50, Norma daria seus primeiros passos na carreira artística. Após participar de um desfile da Festa das Rosas, no Copacabana Palace, pede emprego a Mena Fiala, tornando-se manequim da famosa Casa Canadá, "a Yves Saint Laurent da época", em sua definição.[550] Norma tinha ainda cerca de dezessete anos, 1,70 m de altura, e desfilava em festas da "sociedade", ganhando, em um dos seus primeiros desfiles, o segundo lugar e o título de princesa. Naquele momento, as passarelas, afirma, simbolizavam um grande palco para sua atuação e foi exatamente este o caminho que a levaria ao teatro. Ela conta, em uma de suas entrevistas:

> Num desses desfiles fui convidada para fazer parte de um show musical que iria estrear no Copacabana Palace, 'Fantasia e fantasias'. O show foi proibido pelo Juizado de Menores antes da estreia, e todas as participantes, inclusive eu, tiveram que se emancipar. [551]

O ano era 1954, e o show, de Caribé da Rocha: Norma despertara atenção por sua beleza, e obtivera um papel pequeno, segundo ela, "era apenas uma menina que dançava, muito bonita e graciosa". [552] É interessante perceber que, em sua fala anos depois, ao relembrar sua carreira, a atriz vê nas circunstâncias que cercaram a produção do show um de seus primeiros atos de rebeldia. É ela mesma quem conta que, diante da exigência de emancipação por parte do Juizado de Menores, seu pai ficara possesso, recusando-se a emancipá-la. Ela continua: "[...] então eu arranjei uma certidão falsa — a rebeldia começou aí".[553] Daquele momento em diante, Norma nunca mais deixou os palcos.

Em seguida, a agora artista foi trabalhar com Carlos Machado, nas boates Casablanca e Night and Day, com temporadas em Montevidéu e Buenos Aires. Inicialmente, ela era a última da fila, mas se tornou vedete rapidamente, ao substituir uma atriz que adoecera. A

[548] ETERNA Norma, sempre mudando. *Jornal do Brasil*, 18 mai 1979.
[549] NORMA é uma atriz emocional. *Correio da Manhã*, 12 jan 1971.
[550] KAPLAN, Sheila. Norma Bengell – Para comemorar, dois papéis: Isadora (no teatro) e Pagu (no cinema). *O Globo*, 21 fev 1984.
[551] NORMA Bengell relembra uma carreira de 30 anos. *O Estado de São Paulo*, 1 abr 1984.
[552] Ibid.
[553] KAPLAN, Sheila. Norma Bengell – Para comemorar, dois papéis: Isadora (no teatro) e Pagu (no cinema). *O Globo*, 21 fev 1984..

própria Norma relata: “Lá também comecei sem nenhum destaque, ficava na última fila. E por essas coisas que só o destino pode explicar — essa predestinação dos deuses —, vi-me de repente, substituindo a principal artista do espetáculo”. [554] Esta deixara a carreira para se casar, e Norma acabou convidada pelo próprio Carlos Machado para ocupar seu lugar e assumir sua posição de vedete de sucesso. Foi em 1958, quando ela se apresentava na Night and Day no Hotel Serrador, que Stanislaw Ponte Preta criou a expressão “Norminha, meu Bengell”: neste momento, Norma já se tornara a principal vedete dos espetáculos de Carlos Machado, firmando-se como cantora e show-woman e permanecendo nos musicais até 1959.

Pouco depois, Norma seria convidada para trabalhar no filme *O homem do Sputnik*, produção da Atlântida dirigida por Carlos Manga e estrelada por Oscarito, na qual interpretava a personagem BB, inspirada na musa Brigitte Bardot. O convite para estrelar esta produção, segundo ela, surgira em consequência de um concurso para atriz que ela havia feito em 1954, promovido pela revista *Cinelândia*.[555] Apesar de não ter obtido o primeiro lugar, o teste acabou por lhe abrir portas.[556] Em meados dos anos 80, Norma se recordava com carinho, e também uma dose de bom humor, do diretor e daquela que tinha sido sua primeira atuação no cinema:

> O Manga era um diretor mais comercial, mais ligado ao teatro de revista. Eu era a “mulher fatal”, fazia uma sátira da Brigitte Bardot: pintei a boca bem grande, o cabelo de louro, cantava uma música com sotaque francês. Para imitar a Brigitte, eu imitei o Manga, ele queria ser ela, fazia aqueles biquinhos, e eu fazia como ele.[557]

No mesmo ano, gravou o disco “Oh, Norma”, com Aluísio de Oliveira. A música, cuja presença atravessaria a carreira da atriz, apareceu em sua vida no momento em que a bossa

---

[554] NORMA Bengell relembra uma carreira de 30 anos. *O Estado de São Paulo*, 1 abr 1984.
[555] A revista *Cinelândia*, lançada em maio de 1952, foi o veículo que melhor contribuiu para a criação das “estrelas” da Atlântida, especialmente a partir do sucesso crescente dos filmes do estúdio, o qual se devia, em grande parte, ao sistema de distribuição e exibição. Gradativamente, os brasileiros passaram a se identificar com os atores e as atrizes que viam nas telas do cinema, e mais tarde nas páginas da revista, onde representavam determinados tipos que também encarnavam nos filmes: o galã, a mocinha, o herói. Cf. VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In RAMOS, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990, pp. 161-162.
[556] NORMA Bengell relembra uma carreira de 30 anos. *O Estado de São Paulo*, 1 abr 1984.
[557] NORMA Benguel: um ciclo nos 25 anos de cinema. *O Globo*, 19 set 1984. Segundo João Luiz Vieira, dentre os filmes de Carlos Manga, este seria o que melhor sintetiza o tom irreverente das comédias cariocas do final dos anos 50. Tomando como ponto de partida o lançamento do satélite soviético que tanto atraía as atenções naquele momento, a trama narra o incidente no qual este cai justamente no galinheiro do sr. Anastácio e de sua esposa, nos arredores de Campo Grande, zona rural do Rio de Janeiro. Logo em seguida, russos, norte-americanos e franceses chegam ao local para resgatar o satélite, tornando-se alvos do corrosivo humor da paródia. Norma encarnava um dos símbolos representativos dos franceses: a paródia do ícone cinematográfico Brigitte Bardot. Destaca-se a sequência em que ela canta para uma plateia no Copacabana Palace, da qual faz parte “um Oscarito embasbacado pela sedutora BB”. VIEIRA, João Luiz. Op. Cit., pp.173-174.

nova começava a aparecer nas faculdades. Em uma delas, Norma cantou "Menina feia", de Carlos Lyra. Quando a Odeon pôs seu rosto na capa de um disco sem autorização, Norma acabou fazendo um teste como cantora, uma maneira de compensar a falha da gravadora. Assim, gravou seu primeiro LP, "Oh, Norma", no qual cantava "Ôba-lá-lá", a melhor interpretação da canção, na opinião de João Gilberto.[558]

A partir da produção da Atlântida, sua carreira cinematográfica se intensificou, e ela participou de *Conceição*, de Hélio Souto, e *Mulheres e milhões*, de Jorge Heli, ao lado de Jece Valadão, sendo dublada por Natália Thimberg. Participou ainda de programas na TV RIO, com Daniel Filho. Em 1960, apresentou-se como cantora nos Estados Unidos, fazendo também sua estreia no teatro dramático, na peça "Procura-se uma rosa". [559]

A atuação que a consagraria definitivamente viria com *Os cafajestes*, de Ruy Guerra (1962), cuja trama narrava a história de dois "cafajestes" da Zona Sul carioca que levam duas moças para uma praia deserta com o intuito de tirarem fotos com as quais fariam chantagem com seus amantes ou parentes. Nesta produção, Norma protagonizaria a primeira cena de nu frontal na história do cinema brasileiro: trata-se de um plano-sequência que se tornaria famoso, no qual a atriz, na praia, após tirar toda a roupa, é rodeada de carro pelos dois protagonistas, que tiravam fotos suas. [560] A atriz afirma que, de início, a cena em que apareceria nua a teria feito recusar o convite para atuar no filme. Contudo, acabara por aceitar aquele que seria seu papel de destaque na história do cinema brasileiro: "Fiz então *Os cafajestes*, que mostra o comportamento errado do homem e da mulher. Quando depois vi a cena, disse a Ruy que poderia conservá-la. Hoje, ela é antológica".[561]

Algumas dificuldades teriam cercado esta primeira exposição total de seu corpo nas telas, como ela relata:

> Ele propôs, eu topei, e vivi uma verdadeira guerra com a câmera, o Ruy avisava que a câmera ia para o sexo eu tapava, aí ele focalizava o seio, eu tapava. Ali, no meio da filmagem, eu ficava imaginando que há poucos anos estava no Encantado, no colégio Nossa Senhora da Piedade tomando banho de camisolão — uma espécie de casa de correção onde meus pais me colocaram porque tinham se separado. Aí eu raciocinava: eles que fossem para a casa de correção, ora. E continuava as filmagens.[562]

---

[558] NORMA Benguel: em qualquer país, sempre uma atriz brasileira. *Jornal do Brasil*, 16 jul 1975.
[559] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, pp. 55-56.
[560] RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In RAMOS, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Art/SEC – SP, 1990, p. 338.
[561] NORMA Benguel: em qualquer país, sempre uma atriz brasileira. *Jornal do Brasil*, 16 jul 1975.
[562] COURI, Norma. Norma Bengell agora será Pagu. *Folha de São Paulo*, 31 dez 1984.

A naturalidade, e também certa dimensão política, com que encarou sua nudez nas telas do cinema acabou por torná-la alvo de perseguição por parte de setores conservadores da sociedade brasileira, sofrendo ataques da Igreja Católica e das mulheres atuantes na organização Tradição, Família e Propriedade (TFP). [563] Em 1962, por exemplo, fora convidada a participar de um show de Bossa Nova na PUC-RJ, sendo impedida de cantar pelos próprios padres, por haver se declarado favorável à pílula anticoncepcional.[564] Em um relato, anos depois, quando relembrava as passagens marcantes de sua carreira, Norma evidencia a intensidade das críticas que sofrera:

> Problemas eu já enfrentava desde os oito anos, quando visitava minha avó na Zona Norte do Rio vestindo calças compridas e me chamavam de 'mulher-homem'. Bom, durante as filmagens, todo mundo me protegia, a equipe não me olhava, me tapava para ninguém ver. Foi só ali a proteção. Lá fora quase fui linchada por populares em São Paulo, acabei alvo predileto das mulheres da Tradição, Família e Propriedade, e, até das coleguinhas. A Tereza Rachel declarou uma vez que eu tinha feito sucesso por causa da nudez. Veja só: anos antes havia imitado a Brigitte Bardot numa chanchada da Atlântida mostrando as pernas — que eram, e são, lindas. E depois, ela não sabia que eu sou rebelde desde menina.[565]

Também em 1962, Norma recebeu o convite do diretor Anselmo Duarte para atuar em *O pagador de promessas*, no papel da prostituta Marli. O filme ganharia a Palma de Ouro no Festival de Cannes, no mesmo ano, alçando a atriz ao posto de estrela internacional. Este e o filme de Ruy Guerra foram os responsáveis por inúmeros prêmios de cinema concedidos à atriz, que assim avalia a importância deste momento para sua carreira: "Sou um fruto dos anos 60, quando comecei a dar os primeiros passos definitivos".[566] É também nesta década que

[563] Segundo Fernão Ramos, o filme de Ruy Guerra apresentaria algumas singularidades que poderiam explicar a polêmica que gerou. Ao retratar o universo burguês decadente — o que também era feito por outras produções do Cinema Novo —, não o fazia através de uma contraposição ao universo popular, de modo que daí extraísse alguma lição carregada de sentimentalismo. Pelo contrário, era pautado por certo amoralismo, ao mostrar de forma crua as práticas desta burguesia, o que chocara a sociedade da época. O filme passa por diversas interdições antes de sua exibição final. Liberado pela censura e contando já com dez dias de exibição, recebe uma ordem de interdição por parte do então chefe de polícia da Guanabara. Após conflitos entre o produtor Jece Valadão e o diretor Ruy Guerra, o filme consegue retornar aos cinemas com uma liminar, contudo logo cassada pelo presidente do Tribunal de Justiça. Um ato público na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) pela liberdade de expressão acaba por originar uma comissão de 21 membros, entre eles nomes do Cinema Novo e a própria Norma. O filme, por fim, é liberado para maiores de 21 anos, batendo recordes de público e bilheteria. Cf. RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.335.

[564] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.). Op. Cit.

[565] COURI, Norma. Norma Bengell agora será Pagu. *Folha de São Paulo*, 31 dez 1984.

[566] Norma Bengell relembra uma carreira de 30 anos. *O Estado de São Paulo*, 1 abr 1984.

Norma integra o elenco de um dos filmes fundamentais do cinema brasileiro: *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri (1964), com Odete Lara, Mário Benvenuti e Gabriele Tinti.[567]

Até 1970, Norma permaneceria dividida entre a carreira no Brasil e as atuações no exterior. De Cannes, após a premiação de *O pagador de promessas*, Norma seguiu para a Itália, onde conheceu o produtor Dino di Laurentis. Nessa carreira internacional, ela contracenaria com Alberto Sordi, Jean-Louis Trintignant, Renato Salvatore, Catherine Deneuve, Enrico Maria Salerno, Samy Frey e outros. Atuou em diversos filmes na Itália, como *O mafioso*, *La costanza dela ragione*, *Vigarice à italiana*.

Mais uma vez fora do Brasil, teve uma experiência em Hollywood, participando da série para a televisão, *The cat*. Norma fez ainda *Antes, o verão*, contracenando com Jardel Filho, além da peça de teatro "Cordélia Brasil", de Antônio Bivar. Nesse mesmo ano, foi sequestrada pelo DOI-Codi, o que lhe trouxe a decisão de se exilar em Paris.[568] A conjuntura política enfrentada pelo país após a decretação do Ato Institucional nº 5 interferiu diretamente na alternativa encontrada por Norma, que sofreu na pele seus efeitos. Sobre o período que passara no exílio, ela afirma, em entrevista posterior, que este não fora exatamente voluntário, e assim justifica sua opinião, com uma dose de ironia ao final:

> Quando seus amigos são torturados ou mortos, sua peça ("No começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez", de Antonio Bivar) é censurada, você é sequestrada durante dias, bem, aí não é tão voluntário assim. Fui aprisionada pela Polícia Federal que me achava comunista como toda a classe teatral, e ainda por cima me tachavam de janguista. Eu era janguista mesmo, mas a fama é de que eu havia sido amante dele. Nunca fui. Pena, teria sido primeira dama por algumas horas.[569]

Norma saíra, então, do Brasil disposta a não retornar, diante da sensação de ser ameaçada pelo sistema. Sequestrada, presa no DOI-Codi, no Rio de Janeiro, tendo sua casa invadida por agentes da Polícia Federal, ela confessa que o "cerco estava se fechando" e que diante disso, não teve alternativa:

---

[567] Na década em que predominava o Cinema Novo no quadro do cinema brasileiro, Khouri desenvolvera uma obra profundamente pessoal, com a marca do *autor* e caracterizada por temáticas intimistas. *Noite vazia*, segundo Fernão Ramos um de seus filmes mais bem acabados, traz em sua trama as experiências de dois amigos na noite paulistana, onde encontram duas garotas de programa, levando-as em seguida para o apartamento de um deles. No decorrer da madrugada, fica patente a sensação de vazio, a futilidade e a angústia que atravessam todos os personagens. RAMOS, Fernão. Op. Cit. , p.366.

[568] RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.). Op. Cit.

[569] COURI, Norma. Norma Bengell agora será Pagu. *Folha de São Paulo*, 31 dez 1984.

> A barra estava pesada demais e fiquei com medo de 'desaparecer', como aconteceu com muitos de meus amigos. Fui para Paris e até me adaptar enfrentei situações muito difíceis. Mas valeu a pena. Cresci mais e tive oportunidade de realizar grandes trabalhos.[570]

Algumas atuações, em especial, marcariam sua passagem pela França: o papel de protagonista no filme *Une Vieille Maitresse,* com Jean Sorel, uma aparição como "primeira atriz" no Théâtre National Populaire, na peça de Marivaux, enfim, trabalhos que incluíam nomes como Patrice Chereau e Nadine Trintignant. [571] Seu primeiro trabalho na França fora a peça "Os convalescentes", de José Vicente, apresentada de abril a junho de 1972, com direção de Gilda Grillo e cenário de Marcos Flaksman. Em seguida, participara de um filme feito para a televisão francesa, o qual, nas palavras da atriz, narrava a história

> [...] de uma pintora que vive só, numa ilha, satisfeita em sua solidão, junto da natureza. Um dia conhece um homem que quer ficar com ela, embora saiba que vai ficar perdido no mundo da mulher. Então eles vivem juntos uma semana, felicíssimos. E depois ele vai embora, ela se despede sorrindo. Uma mulher complicada mesmo.[572]

Segundo a atriz, o filme fora exibido na televisão francesa em junho de 1973, alcançando 23 milhões de espectadores. Após certo intervalo nas atuações, Norma fez, na Alemanha, um programa de TV baseado no livro "Quarto de despejo", de Carolina Maria de Jesus. Em uma adaptação para um programa de meia hora, ela interpretara uma favelada, falando em português, porém sendo dublada. Em seguida, recebera o convite para, em Portugal, participar de "Cemitério de automóveis", dirigido por Victor Garcia, em agosto de 1973. A proposta de trabalho no Théâtre National Populaire, em Paris, veio quando Norma estava em Lisboa. Assim ela relata o primeiro contato com o diretor Patrice Chereau:

> Patrice Chereau me conheceu na rua, numa noite em que tinha ido ver "O casamento do pequeno burguês", levado pelo grupo brasileiro Pão e Circo. Eu estava com o Sami Frey, o Chereau tinha lido uma entrevista sobre teatro que eu dera para o *Nouvel Observateur*. [...] Eu adorava o trabalho dele, tinha visto todos os seus espetáculos. (...) Bem, aí eu estou em Portugal e ele me telefona oferecendo o papel em "La dispute", de Marivaux. Eu disse: não entendo por que você está me convidando para fazer um clássico francês. E ele me respondeu que justamente era um clássico todo adaptado: a princesa do Marivaux era adaptada para os anos 40, toda de branco, cabelo vermelho, assim como a Rita Hayworth. O príncipe era o Humphrey Bogart. [573]

---

[570] NORMA Bengell relembra uma carreira de 30 anos". *O Estado de São Paulo*, 1 abr 1984.
[571] NORMA Bengell é esperada no Rio amanhã. *O Globo*, 25 jan 1975.
[572] NORMA Benguell: a personalidade assumida da atriz e da mulher. *Jornal do Brasil*, 27 mar 1975.
[573] Ibid.

Norma acabaria encenando toda a carreira do espetáculo, desde Paris, de outubro de 1973 a março de 1974. Na entrevista ao *Jornal do Brasil*, em seu retorno ao país, a atriz contava que o espetáculo, no total, chegava a duas horas e meia. Narrava a história de quatro crianças que viviam presas em um lugar até completarem dezenove anos, momento no qual são colocados para conhecer o mundo e acabam por fazer inúmeras descobertas, acerca do corpo, da beleza, de si mesmos. Segundo ela, aí surgem a vaidade, o poder, a destruição. Norma integrava a Corte, que, enquanto as crianças se deterioravam, observava do alto. [574]

Durante esta temporada em Paris, Norma Bengell travou contato com a técnica do videocassete, a qual usaria, tempos depois, para reencenar uma atuação sua nos palcos brasileiros. É ela quem relata tal descoberta:

> Delphine Seyrig um dia me emprestou o aparelho dela e começamos a fazer exercícios em casa. De repente tivemos uma ideia: me filmar, o que eu penso, o que eu faço, meu comportamento não como Norma Bengell e sim como uma mulher que por acaso é atriz, uma mulher como qualquer outra. Acabou ficando uma espécie de documentário sobre certo período de minha vida, que termina com minha chegada e meu reencontro com o Brasil. O cassete é um negócio muito rico, livre, tão de verdade. Com o dinheiro do Trebouta fui aos EUA e comprei um aparelho para mim. Agora, tenho um documentário de três horas e meia sobre esse meu quotidiano, além de outros pequenos filmes que fiz — uma entrevista que Jane Fonda deu na França, aqui no Brasil um filme com uma criança. [575]

As observações de Norma ao longo da entrevista permitem entrever as novas experiências que vivenciava tanto artística quanto pessoalmente. Contatos com diretores e atores, oportunidade de atuar nos palcos e na TV franceses, possibilidade de interagir com movimentos e formas de engajamento que acabariam por influenciar sua trajetória posterior, no retorno para seu país.[576]

---

[574] Ibid. Em seguida, a atriz participaria de um filme com Nadine Trintignant, *Defense de Savoir*, com Jean-Louis Trintignant e Juliet Berto, partindo logo em viagem de férias. Em Nova York, realizou um documentário sobre a cidade, em super-8. Seu trabalho seguinte seria com Jacques Trebouta, *Une vieille maitresse*, baseado numa obra de Barbey d'Aurevilly, para a TV. Norma interpretou "uma espanhola trágica, louca, engraçada, romântica, um papel incrível, que emigra para a França e se apaixona por um cara da Corte", na definição da própria atriz. Ela ainda conta que Trebouta acabou sofrendo com sua "rebeldia reprimida" desde a atuação com Chereau no TNP. Sentindo-se mais segura, a atriz começaria "a reivindicar uma participação maior para estabelecer um equilíbrio entre as ordens do diretor e a criatividade do ator".

[575] Ibid.

[576] O exílio brasileiro, durante o regime militar, atingiu em grande parte a classe média escolarizada, cuja politização se associa com os movimentos anteriores a 1964 ou ainda com a efervescência de 1968. Compreendido como um fenômeno coletivo e, ao mesmo tempo, pessoal, não raro o exílio conhece a articulação entre essas duas dimensões. A opção de Norma pelo exílio na Europa se dá nos anos mais repressivos do regime militar, uma "segunda vaga", na expressão de Denise Rollemberg. Segundo a historiadora, ao longo dos anos 70, nas experiências e nos ideais de muitos exilados, a ideia de transformação se amplia, "incorporando valores até

A atriz decidiria, por fim, retornar ao Brasil, inclusive rejeitando uma proposta de Jacques Rivette para atuar em *A dama da noite*. Naquele momento, o que interessava a ela era voltar ao país. Norma se via como "uma atriz brasileira que só por acaso fez parte de sua carreira lá fora", tendo inclusive sua trajetória cinematográfica entremeada por atuações dentro e fora do país: trabalhara na Itália, de onde retornara em 1966; em 1971, nova saída, desta vez para a França, motivada, como se mencionou aqui, pela conjuntura política brasileira. [577] A fala da atriz, em entrevistas dadas após seu retorno ao Brasil, denota sua admiração pela produção cultural brasileira naqueles anos:

> Sinto muita saudade de meu país e de minha gente. Tenho acompanhado do exterior os filmes brasileiros — filmes do Nelson Pereira dos Santos, do Jabor, do Paulo César Saraceni —, e sinto todos eles como prova de uma extrema vitalidade de nossa cultura. Quanto ao teatro, vi em Paris a montagem de "O Casamento do Pequeno Burguês", pelo grupo "Pão e circo", que, aliás, fez um grande sucesso entre os franceses, e tive a mesma sensação: nossa cultura está viva. Tudo isso, mais a saudade dos amigos, de minha família, do Rio, onde nasci, me fez voltar.[578]

Motivada por tal admiração, e também pelas experiências vividas no exterior, Norma trazia consigo propostas de intervenção no cenário cultural do país. Retornando ao Brasil em 1975, decretado Ano Internacional da Mulher pela ONU, como foi abordado no capítulo anterior, a atriz discorreu, em várias entrevistas, sobre seu desejo de filmar a vida de Maria Bonita, companheira de Lampião. Assim ela justificava seus objetivos:

> A ideia nasceu na França, ao reparar que quase não há mais papéis para mulher. Isso me interessava como mulher, como feminista, particularmente como atriz que é a minha forma de atuação nisso tudo. No cinema a mulher vem sempre montada atrás num burro, ou está lá só para dar uns beijinhos e sofrer. Então comecei a pensar assim na vida de algumas mulheres, Anita Garibaldi, a Marquesa dos Santos, aí veio Maria Bonita e o amor dela por Lampião. Quero dirigir cinema, não agora, mas vou fazer isso. A Maria Bonita que eu vejo é uma mulher que ri, alegre de estar no cangaço, de estar com aquele homem, naquela situação. [579]

Apesar de haver travado contato com o movimento feminista em seu exílio na Europa, Norma recusava qualquer rótulo inicialmente:

---

então pouco visados ou desprezados pelas esquerdas", dentre os quais se incluem as questões de gênero e aquelas ligadas à sexualidade. As falas da atriz após seu retorno, em 1975, denotam mudanças neste sentido: a partir dos contatos feitos no exterior, seu olhar sobre a realidade social do país se ampliara, trazendo para sua militância no âmbito individual a chamada "questão da mulher". ROLLEMBERG, Denise. Memórias no exílio, memórias do exílio. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *As Esquerdas no Brasil – Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.205.

[577] NORMA Benguell: a personalidade assumida da atriz e da mulher. *Jornal do Brasil*, 27 mar 1975.

[578] NORMA Bengell é esperada no Rio amanhã. *O Globo*, 25 jan 1975.

[579] Ibid.

> A única coisa do feminismo que pode pintar é a realização de filmes ou peças que divulguem a vida de mulheres célebres. Todo mundo fala em Garibaldi, alguém já fez a vida de Anita, a mulher que unificou a Itália? E Maria Bonita, alguém já fez sua vida? Não, só se fala em Lampião.[580]

Embora não tivesse a intenção de se engajar diretamente em qualquer movimento organizado, a atriz não descartava uma atuação mais pessoal, dentro da atividade que exercia, o cinema. Ela assim justifica:

> Eu não sei de nada. Não vou chegar para uma mulher que tem os seus cinco filhos, sua casa, etc. e tal e jogar minha experiência para cortar a dela. Ela pode encontrar o seu movimento dentro do seu mundo. Sempre falei do que vivenciei, do que senti, e não pretendo entrar nesta de feminismo. A não ser que feminismo seja eu querer filmar a vida de Maria Bonita. [...][581]

O filme sobre Maria Bonita seria o primeiro de uma série de produções sobre mulheres, ideia que Norma vinha acalentando desde a temporada que passara na França. A decisão de tomar Maria Bonita como a primeira personagem vinha do fato de considerá-la uma "mulher num tempo em que todas eram espectros de mulheres, sem vontade própria". Sua intenção inicial era fazer o filme em 1975, decretado pela ONU como o Ano Internacional da Mulher, porém não conseguira: "quando o filme estiver pronto, colo um lembrete: este filme foi feito em homenagem ao Ano Internacional da Mulher. Faço questão".[582]

Alguns anos mais tarde, em 1978, em uma entrevista ao periódico *Lampião da Esquina*, Norma aponta a existência de alguma identificação entre ela e a personagem:

> Porque acho que me identifico com ela — não como guerrilheira, que eu não sou — como mulher. Ela largou o marido dela, o sapateiro lá, e foi pro cangaço, e pariu no cangaço, fez guerra, fugiu prenhe. O objetivo do meu filme é exatamente mostrar o cangaço do lado da mulher. Porque o cangaço é sempre mostrado do lado do homem. Depois eu me considero uma Maria Bonita, porque fui criada para casar, pra ter filhos, e em vez disso fui guerrear num sertão de pedra, de cimento armado.[583]

---

[580] NORMA Benguell volta e quer cantar, filmar pássaros e ser Maria Bonita. UH Revista. *Última Hora*, 1 fev 1975.
[581] Ibid.
[582] A VOLTA de Norma Benguel aos palcos. *Folha de São Paulo*, 9 jan 1976.
[583] NORMA Bengell (apaixonada, furiosa, terna, indignada): "Eu não quero morrer muda". *Lampião da Esquina*, julho 1978.

Retomando a ideia de seu feminismo partiria de experiências concretas, a atriz visualizava tal perspectiva na personagem que desejava levar às telas. Sua fala a seguir confirma este posicionamento. Indagada se a abordagem do seu filme seria feminista, ela afirma que sim, pois "o Lampião era um mito naquela época, como hoje o Tarcísio Meira é o mito de muita gente. Ele devia ser um mito para Maria Bonita. Só que ela se politizou. Tanto que quando ele estava cego, ela é quem atirava por ele. Quer dizer, ela era o braço armado dele".[584]

O que se observa até aqui, nos comentários de Norma sobre o desejo de filmar a história de Maria Bonita, encontra paralelos com questões levantadas no capítulo anterior. O ano de 1975, Ano Internacional da Mulher, representava, para os movimentos feministas, certa simbologia significativa. Embora tivessem emergido em uma segunda onda desde os anos 60, este ano vinha como, de certa forma, um reconhecimento de suas demandas. Este momento conhece, também, esforços de pensar a presença das mulheres em suas diferentes esferas de atuação na sociedade, como o próprio cinema. No capítulo anterior, ao abordarmos a trajetória e as atividades de Tizuka Yamasaki, tratávamos de uma cineasta que uniu experiências pessoais, como a questão da maternidade e do aborto, e um olhar sobre a inserção social das mulheres, através da personagem Anayde Beiriz. Retornando ao Brasil justamente em meados dos anos 70 — momento em que se inicia o processo de abertura política "lenta, gradual e segura" —, Norma não só traz o que observara nos movimentos europeus, mas também sua própria história no cinema brasileiro, além de suas opiniões pessoais, sempre atravessadas pela perspectiva libertária e transgressora. É, assim, dentro de tal quadro que ela tentava encontrar um espaço de atuação no cinema, uma atuação que, ao direcionar seu foco para as mulheres, não deixava de ser feminista, embora ela inicialmente rejeitasse o título.[585]

Filmar as experiências de Maria Bonita representava, assim, trazer para as telas a vida de alguém tradicionalmente relegado a uma posição secundária nos relatos sobre o cangaço. E, mais do que isso, ela simbolizaria um ideal de mulher forte: "Ela era uma guerreira. Muito alegre, morreu antes dos 30. Saiu novinha para o cangaço, teve uma filha no mato e deu a

[584] Ibid.

[585] Não se pode deixar de ressaltar, diante da hesitação inicial por parte de Norma em se declarar feminista, que, naquele contexto, feminismos e lutas mais amplas por uma redefinição das formas de inserção e das representações das mulheres constantemente se mesclavam, com fronteiras que nem sempre se mostravam nítidas. Ao lado de um feminismo organizado, como se destacou no capítulo anterior, podem ser observados diversos tipos de questionamento e engajamento em relação à chamada "questão da mulher". Poderíamos falar, portanto, de uma "consciência de gênero", no conceito definido por Michelle Perrot, que transcenderia os movimentos organizados. Cf. PERROT, Michelle. Sair. In *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p.279.

menina. Andava a pé, porque não tinha onde guardar o cavalo".[586] Contudo, apesar do entusiasmo demonstrado pela atriz, seus planos não se concretizariam, em decorrência das dificuldades de financiamento para sua produção. As pesquisas já haviam sido iniciadas: Norma já havia estado no local de morte de Maria Bonita e Lampião, de onde tirara fotografias, e também já havia montado o guarda-roupa para o filme. Mesmo assim, a ideia de filmar as trajetórias de personagens femininas importantes para o país não desaparecera por completo. Enquanto isso, Norma Bengell se dedicaria a diversas outras produções.

Nos palcos, uma de suas primeiras encenações após o retorno foi o papel de Madame Clecy, uma prostituta, em "Vestido de noiva", de Nelson Rodrigues, peça na qual estaria sob a direção de Ziembinsky. A experiência de Norma em teatro, a esta altura, não era pequena: além dos meses em que trabalhara no Théâtre National Populaire em Paris, também atuara em peças como "Procura-se uma rosa", "Cordélia Brasil", "Os convalescentes" e "A noite dos assassinos", algumas mencionadas anteriormente. [587]

No ano seguinte, 1977, Norma lançava o disco "Norma canta mulheres", reunindo os trabalhos de doze mulheres, de diferentes épocas e tendências. Havia letras compostas por: Chiquinha Gonzaga (Ó Abre Alas), Maysa (Resposta), Dolores Duran (A Noite do Meu Bem), Rosinha de Valença (Coisas da Vida), Marlui (Aprender a Nadar), Ivone de Lara (Tem de Pagar), Joyce (Quem sou eu), Rita Lee (O Futuro me Absolve), Sueli Costa (O Movimento da Vida), Glória Gadelha (Pra Quê?), Lule e Lucinha (Inteira), e da própria Norma (Em Nome do Amor). Assim a atriz e cantora justificava mais este trabalho associado à inserção das mulheres na sociedade:

> Aproveitando o convite da Philips para gravar um disco, tratei de realizar um amplo trabalho de pesquisa, juntamente com a compositora e violonista Rosinha de Valença, no sentido de um levantamento daquilo que as nossas compositoras e letristas haviam feito no campo da música popular. O objetivo final sempre foi mostrar o lado feminino da história, tão sufocado por um sem-número de cantores, compositores e intérpretes. O homem, no caso, sempre levava vantagem, ao ser mais divulgado, tornando-se mais valorizado — e respeitado — musicalmente. Mas o projeto chegou a resultados tão satisfatórios que, em pouco tempo, conseguimos reunir um número bem expressivo de músicas da melhor qualidade, feitas por mulheres. Assim, a escolha final reuniu, entre outros, o xaxado, o samba-canção, a marcha-rancho, onde as diferenças de ritmos foram em parte superadas, a fim de fornecer ao disco um certo clima de homogeneidade.[588]

[586] TIMIDEZ e medo: o balanço de oito meses de Norma Benguel no Brasil. *Jornal do Brasil*, 16 jan 1976.
[587] A VOLTA de Norma Benguel aos palcos. *Folha de São Paulo*, 9 jan 1976.
[588] UM disco só de mulheres, todinho cantado por Norma Bengell, será lançado em março. A fim de mostrar que nossas compositoras têm muito o que dizer (sem falar mal da vida alheia). *Gente Pop*, 17 fev 1977.

Mantendo o foco direcionado para a área artística, Norma buscava evidenciar o trabalho de mulheres na composição musical, espaço no qual os homens sempre ganhariam maior valorização e respeito profissional. Entretanto, ela negava, naquele momento, qualquer posicionamento feminista:

> E não me venham com papos sobre feminismo, pois não tem nada a ver. Em primeiro lugar porque não me considero feminista, nem tampouco líder de coisa alguma. Por outro lado, o feminismo ou qualquer outro desses movimentos que terminam por ismo, como o machismo, por exemplo, não estão com nada. Aqui no Brasil, muitos grupos formados com o objetivo inicial de esclarecer a mulher sobre os direitos que lhe dizem respeito junto à sociedade em que vive acabaram se confundindo, e recaindo em discussões estéreis acerca das diversas formas da sexualidade feminina. Que isto seja motivo para infindáveis debates em outros lugares, como na Europa e nos Estados Unidos, tudo bem. O problema é que, em países como o nosso, acabam se esquecendo de abordar outros problemas de maior importância, relacionados com o papel da mulher no modo de produção, e sua constante discriminação no campo profissional. E aí a coisa não avança. Assim, quem tentar estabelecer alguma ligação de movimentos daquela espécie com o meu trabalho atual, é sinal de que está sentindo, na certa, uma dor de cotovelo por não ter conseguido fazer algo no gênero. [589]

É importante destacar que a recusa do título de feminista, associado ao seu trabalho, não se devia a uma interpretação equivocada da atriz em relação ao feminismo. Em sua justificativa, ela, ao contrário, insere algumas críticas ao modo como os movimentos de mulheres se organizavam e selecionavam os temas que pautariam suas discussões e reivindicações. Para ela, teria ocorrido um deslocamento nas propostas de tais movimentos, os quais, em vez de se dedicarem a evidenciar os direitos negados às mulheres, como fora sua proposta inicial, teriam passado a debates que não tocariam em questões mais importantes.[590] Na visão de Norma, fundamental seria discutir o papel desempenhado pela mulher na sociedade, marcado por intensa discriminação, e, desta forma, sua iniciativa em evidenciar mulheres que se destacavam na área musical iria ao encontro de tal perspectiva. Para ela, não seria nenhum mistério que muitas mulheres teriam sensibilidade suficiente e habilidade para colocá-la no papel, sob a forma de letra de música. Contudo, muitas acabaram por ocultar tais

---

[589] Ibid.

[590] É importante fazer tal ressalva, pois era comum que mulheres recusassem o título de "feminista". Isso se devia, em grande parte, ao fato de que o feminismo foi, muitas vezes, um rótulo colocado de forma extremamente pejorativa, sendo as feministas representadas como mulheres frustradas, lésbicas, feias, que desejariam travar uma guerra contra a parcela masculina da sociedade. Eram caracterizações expressas frequentemente em tom de zombaria, o que contribuía para deslegitimar o movimento. Diante disso, muitas mulheres não apenas incorporaram tais rótulos, como não se assumiam como feministas, mesmo quando participavam de movimentos com teor claramente feminista ou mesmo pautavam suas atitudes por ideais favoráveis a uma posição igualitária das mulheres na sociedade. Cf. SOIHET, Rachel. Feminismo X antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima. (orgs.). *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p.308.

dons, preferindo permanecer no papel de dona-de-casa, cuidando da família. Norma ainda incluiu no disco uma composição sua, em parceria com Glória Gadelha,

> porque há algum tempo que procuro lutar pelo direito de escolher exatamente o que tenho vontade de fazer. E dentro disso está situada minha revolução individual, já que é a partir das minhas próprias mudanças que poderei dizer às outras pessoas aquilo que acho que devem modificar em si mesmas. [591]

Depreende-se, a partir deste comentário em especial, que para ela o engajamento político passaria pelas vivências pessoais. Seria a partir de suas experiências que ela poderia, portanto, dizer a outras mulheres o que poderiam transformar em suas próprias vivências. Não se pode deixar de considerar que, desde o início de sua carreira, Norma Bengell unira tais perspectivas, caso pensemos em sua atuação como vedete e na personagem que a tornou célebre no cinema brasileiro, no filme *Os cafajestes*.

No decorrer dos anos 70, Norma participaria de importantes produções cinematográficas, como *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra e Nelson Xavier, *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni, *A idade da Terra*, de Glauber Rocha, e *Mar de rosas*, de Ana Carolina. Neste último, mais uma personagem emblemática e símbolo de uma nova representação do feminino no cinema: Felicidade, cuja vida mostrava-se marcada por um grau profundo de insatisfação. A personagem questionava seu casamento, criticando a falta de espaço para que pudesse expressar suas dúvidas, mágoas e inquietações. Seu nome carregava uma forte ironia: embora tentasse representar o papel tradicional de uma esposa dedicada à família, era infeliz, o que motiva sua ação, nas sequências iniciais do filme, de tentar assassinar seu marido.[592]

Ao final da década, após ampla atividade no cinema brasileiro, Norma Bengell abordava explicitamente o termo "feminismo", inclusive ressaltando seu engajamento pessoal. Em 1978, uma reportagem do jornal *O Dia* afirmava que, muito antes do feminismo "virar moda", a atriz já brigava por ele. É ela quem enfatiza:

> Isso começou quando descobri que era um objeto [...]. As pessoas até me chamam de moralista quando falo dessas meninas posando nuas para as revistas dos executivos. Não sou moralista, mas acho que além de objeto elas são mal remuneradas. Tanto que fiz o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, mas *Os*

[591] UM só de mulheres, todinho cantado por Norma Bengell, será lançado em março. A fim de mostrar que nossas compositoras têm muito o que dizer (sem falar mal da vida alheia). *Gente Pop*, 17 fev 1977.
[592] Cf. ESTEVES, Flávia C. *"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).* Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense, 2007, pp. 103-104.

> *Cafajestes* era um filme politizado, que justamente denunciava a situação da mulher.[593]

Não seria contraditório, em sua percepção, que sua nudez no filme de Ruy Guerra não pudesse ser comparada àquela de outras moças que, em revistas ou filmes, eram veiculadas como objetos, e ainda "mal remuneradas". A liberdade com que concebia a exposição de seu corpo teria, no fundo, uma dimensão políticas, ao denunciar a situação de exploração e inferiorização a que as mulheres estariam submetidas.

Em entrevista ao jornal *Lampião da Esquina*, Norma relata, em 1978, uma experiência de discriminação que teria levado à sua saída da novela *Dancing' days*, da TV Globo. Ela, na ocasião, acusava o diretor Daniel Filho de sexismo:

> O executivo Daniel Filho jogou o poder sexista e falocrata pra cima de mim. Porque ele está habituado com pessoas que na frente bajulam, elogiam, e por trás picham. Eu falo na cara. Então ele usou o poder e o poder é sexista, você sabe. Ele disse, "ou ela ou eu", então eu dancei, porque ele é necessário à estrutura da casa, enquanto eu só sou necessária até certo ponto, porque sou atriz, rebelde e mulher.[594]

Segundo o entrevistador, a explicação de Daniel Filho fora a de que Norma comportara-se histericamente, uma acusação dirigida, comumente, a uma mulher, "quando se quer diminuí-la", nas palavras do jornalista. Norma completava, afirmando que, caso fosse uma mulher casada, provavelmente teria recebido um tratamento distinto. A fim de explicar o episódio envolvendo o diretor, Norma assinala que buscara a televisão por estar com vontade de retornar ao trabalho como atriz. Diante de ofertas pouco atraentes no teatro, ela havia telefonado para Daniel Filho, explicitando seu desejo de voltar às atividades. Feito o convite, ela diz que resolvera

> trabalhar com o maior amor, inclusive querendo renovar uma linguagem televisiva, dentro de um texto que me apresentavam o horário das oito, um texto altamente machista. Porque existe muito homem dizendo que sabe escrever pra mulher, mas é uma visão da mulher do ponto de vista do homem. Então às vezes escorrega no machismo. [595]

A atriz conta, ainda, ter feito um trabalho de análise do texto, criticando a personagem que lhe era oferecida: "fiz um trabalho sensacional, porque sou feminista, não ligada a nenhum partido, mas feminista". Decidira tomar o texto que representava a personagem como

---

[593] NORMA Bengell lança Zizi Possi. *O Dia*, 16 jul 1978.
[594] NORMA Bengell (apaixonada, furiosa, terna, indignada): "Eu não quero morrer muda". *Lampião da Esquina*, julho 1978.
[595] Ibid.

altamente reacionária e concebê-lo criticamente, "porque dentro da minha tese feminista a Iolanda [sua personagem] é uma mulher altamente reprimida pela escala de valores que possui. Ela casou com um homem vinte anos mais velho, então ela é o objeto total". Norma realizara, em sua visão, um trabalho político. No entanto, o conflito na novela surgira quando ela reclamara da posição que seu nome ocupava nos créditos da produção, pois, em sua percepção, merecia que fosse colocada como participação especial. A atriz afirmava, então, que acreditava ser este apenas um pretexto para que ela criasse uma discussão maior e fosse afastada da novela, diante das críticas que dirigia à linguagem televisiva e ao sistema como um todo, baseado em valores como "casa, família e propriedade". [596]

As percepções expressas por Norma Bengell ao longo desta e das demais entrevistas sinalizam a gestação do que poderíamos considerar como "consciência de gênero", no sentido de que, a partir de suas observações e experiências, ela produzira um olhar particular sobre problemas e questões que afligiam o segmento com o qual se identificava: as mulheres. Norma não deixa de perceber a diversidade existente neste grupo, como assinala em comentário já citado: pouco adiantaria que ela simplesmente discursasse sobre suas vivências como atriz para um grupo de mulheres que possuísse preocupações distintas das dela, dificuldades mais cotidianas, ligadas à família, ou mesmo ao trabalho. Contudo, pode-se vislumbrar, em suas declarações, certo olhar diferenciado, que associa suas experiências pessoais e a realidade de discriminação e busca por liberdade comum a muitas mulheres.

É o que se depreende de sua resposta à indagação de como se dera a gestação de sua consciência, na mesma entrevista ao jornal *Lampião da Esquina*:

> Pelo menos pra mim que nunca tive universidade, toda a minha teoria veio da minha prática. Eu nunca li Marx, Engels, essas coisas, então minha conscientização veio da minha prática como mulher. De tudo o que aprendi, de tudo o que vejo na rua, da minha vivência, das minhas relações... Eu acho que melhorei, já devo ter sido insuportável. Eu acho que já transei o meu lado passivo e o meu lado ativo e me encontrei como mulher. Eu sinto às vezes uma coisa aqui no meio do peito que quase pode ser chamado de meu "centro emocional", isso não aprendi com ninguém não; aprendi sozinha, à custa de muita palavra. Este centro emocional eu dirijo numa boa, e quando vou para lugares completamente diferentes da minha cultura, entro em contradição e começo a me autoflagelar. Eu já vi o outro lado da moeda. Por isso é que digo: não quero etiquetas, não quero nada; o que existe é o ser humano, e existe a sexualidade dele, a vida dele e pronto. Agora, o que eu quero é não morrer muda. Eu quero viver num mundo em que não haja a discriminação. [597]

[596] Ibid.
[597] Ibid.

Em 1979, Norma divulga a estreia de um novo show musical, intitulado “Norma é terna”. Ela mesma explicava que, como não encontrara textos para teatro que apreciasse, decidira cantar, partindo do princípio de que atuar e cantar eram habilidades próximas: “o cantor representa com um som atrás”.[598] O espetáculo tinha início com uma homenagem a Billie Holiday, que marcara a vida da atriz durante algum tempo. Norma não dera importância a questões como atualidade ou mercado na seleção do repertório, privilegiando uma dimensão afetiva e pessoal. Assim, Norma cantava, no show, canções como “Não chore mais”, versão de Gilberto Gil para a música de Bob Marley, além de composições de Luiz Melodia, Jorge Ben e o que ela mesma qualificava como poetas eternos — “Porque eu canto Dolores Duran, Marília Batista, Tareco; poetas eternos, que morreram mas não vão morrer nunca”.[599]

Em seu artigo, a jornalista Leda Nagle relata que, na ocasião do lançamento do disco “Norma canta mulheres” — sua incursão anterior no universo musical — a discussão sobre o feminino e o feminismo alcançara maior repercussão do que o próprio disco. A intenção da atriz era, naquele momento, realizar um trabalho relacionado com o movimento de emancipação da mulher, a qual, em suas palavras, “é minoria, como o negro e o índio”. Ela afirma: “Não existirá nenhum movimento social capaz de modificar coisa alguma sem promover a emancipação da mulher. Não acredito em nenhum poder de esquerda que possa assumir sem promover a emancipação da mulher”. [600] No espetáculo musical que estreava em 1979, anunciado no artigo de Leda Nagle, Norma não reunia apenas composições femininas, mas sim o que chamava “poetas eternos”, entre os quais estavam homens e mulheres. Não havia uma perspectiva de separação na seleção feita por ela, mas a visão de que ambos, compositores, compositoras, cantores e cantoras, eram iguais como artistas.

No início da década de 1980, o processo de abertura política constituía o cerne das discussões e das expectativas de muitos brasileiros, afinal o país acabava de assistir à revogação dos atos institucionais e à decretação da anistia em 1979. Esta última, feita sem negociação com a oposição apesar das manifestações em prol de uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, garantiu que não houvesse revanchismo, ao impedir que militares envolvidos na repressão fossem julgados ou condenados por tais atos praticados em nome do governo ou das Forças Armadas.[601] Ainda assim, estas duas medidas inaugurariam um período de transição

[598] ETERNA Norma, sempre mudando. *Jornal do Brasil*, 18 mai 1979.
[599] NAGLE, Leda. Na Lagoa, um show de ternura, no Opinião, o canto da ironia. *O Globo*, 18 mai 1979.
[600] Idem.
[601] SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política. In FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 269.

que se estenderia até 1988, ano de aprovação de uma nova Constituição para o país.[602] Ao longo desse processo, foi se reestabelecendo, lenta e gradativamente, as condições para o retorno do Estado de direito no país. Norma, naquele momento, afirmava acreditar na abertura, pois, se esta não existisse, ela mesma não estaria no Brasil, "os presos políticos não teriam saído, os exilados não teriam voltado". Contudo, estava claro para ela que um determinado grupo não estava satisfeito com o processo, dedicando-se a realizar atentados terroristas de direita.[603] Para ela, o retorno à democracia seria um projeto irreversível, uma vez que "o Brasil sempre foi um país democrático. Essa abertura nós temos que trabalhar para não fechar. Não acreditar na abertura é ser a favor da extrema direita que não quer a democracia".[604]

Norma iniciava a década de 1980 acalentando vários projetos. Uma reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, já no final do ano de 1980, elencava alguns deles. Anunciava, por exemplo, os planos da atriz para lançar dois livros, sendo um em prosa, intitulado "Coisas que eu vi-vi", o qual, segundo ela mesma afirma, não reuniria suas memórias: "Falo do que vi e vivi, por que só posso contar das coisas e pessoas que chegaram até mim. Falo das coisas em que acredito".[605] O outro livro vislumbrado conteria poemas, que não possuiriam um tema central, sendo datados de épocas diversas. Segundo a reportagem, a atriz, após vinte e sete anos de carreira, conservaria alguns mitos que cercavam sua figura, conhecida nacional e internacionalmente: "mulher forte, pessoa resistente, política presente, atriz carismática". Norma conservaria, ainda, muito da feminista atuante, frequentadora de congressos e mulher independente. Segundo ela, "se algumas mulheres conseguem ser hoje mais liberadas política e sexualmente, devem agradecer à luta das feministas".

Muitas e múltiplas eram as faces públicas da atriz, construídas e expressas ao longo dos anos de sua trajetória. No início da década de 1980, todas essas facetas se manifestavam em seus novos projetos. Com Glauber Rocha, o cineasta mais expressivo do movimento cinemanovista, ela filmava *A idade da Terra*, filme no qual aparecia por quinze minutos, mas que lhe rendera o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Veneza. No cinema, além

---

[602] REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 11.
[603] A atriz se referia a diversos atentados realizados pela oposição militar, de direita, com o objetivo de desestabilizar o processo de abertura. Este grupo era então motivado pela ameaça de que o controle do processo passasse para as mãos da oposição identificada com os anseios democráticos. Assim, vários atentados à bomba haviam ocorrido desde o final da década anterior, tendo como alvos indivíduos ligados à oposição, ou mesmo sedes de jornais e instituições, como a Associação Brasileira de Imprensa, onde uma bomba mata uma funcionária em agosto de 1980. Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Op. Cit., p. 269.
[604] NORMA Benguel: novelas geram violência. *O Dia*, 7 set 1980.
[605] CONFISSÕES da escritora Norma Bengell. *O Estado de São Paulo*, 29 nov 1980.

desta produção, Norma ainda terminava *Abrigo nuclear*, de Roberto Pires, e integrava também o elenco de *Abismo*, filme de Rogério Sganzerla, em cartaz naquele momento.

A reportagem ainda anunciava que a atriz acabara de ingressar no *métier* da direção cinematográfica, com *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, homenagem àquela que também era amiga pessoal da diretora. *Barco de Iansã*, outro curta-metragem, seria uma homenagem ao candomblé através da exibição de uma festa religiosa no Rio de Janeiro, e o mais recente, uma abordagem da vida jovem brasileira em suas várias faces, pois, segundo ela, "afirmar que esses três por cento de jovens de classe média são os jovens brasileiros é ignorar a realidade".[606] Maria da Penha, uma interna de um centro de triagem para menores abandonados, dava nome ao filme, o qual tentava mostrar a necessidade de construção de creches para o menor abandonado e a possibilidade de que a colaboração das famílias pudesse ajudar a solucionar o problema.[607]

O texto anunciava, por fim, um novo espetáculo que a atriz então escrevia em parceria com Flávio Rangel, a ser encenado no antigo Teatro Oficina, no Rio de Janeiro. Seria novamente uma homenagem, agora direcionada "às grandes mulheres do teatro e às grandes mulheres da vida". Norma iria cantar, dançar e atuar ao lado de outros três atores, realizando também o antigo sonho de retornar aos palcos como uma grande vedete, em determinada passagem do show. [608]

Entre projetos e produções concretizadas, a atriz e agora diretora mantinha vivo seu posicionamento político. Exemplo disso, em outro veículo, constitui a sua primeira participação em novelas, com a personagem Nena, em *Os imigrantes*, texto de Benedito Ruy Barbosa, exibida pela TV Bandeirantes. Assim ela define a personagem:

> Procurei um espaço para esta personagem, que é a infraestrutura de uma família. O espaço de Nena na casa é de observação, delicadeza, afeto, amargura, conformismo e às vezes de rebeldia, nos olhares. Procuro em Nena, esta mulher sofrida, a razão

---

[606] Ibid.

[607] *Maria Gladys, uma atriz brasileira*. Direção e roteiro de Norma Bengell / Produção: Yaô Espaço Novo Comunicações / Direção de produção: Raul Soares e Sônia Nercessian / Fotografia: Cléber Cruz / Som: Juarez Dagoberto / Montagem: Raul Soares e Ricardo Miranda / 35mm, cor, 10' / Rio de Janeiro, 1979; *Barco de Iansã*. Direção e roteiro de Norma Bengell / Produção: Art Total Espaço Novo Comunicações / Direção de produção: Sônia Nercessian e Raul Soares / Fotografia: André Farias / Som: Ismael Cordeiro / Montagem: Raul Soares / 35mm, cor, 10' / Rio de Janeiro, 1979; *Maria da Penha*. Direção e roteiro de Norma Bengell / Produção: Art Total Espaço Novo Comunicações / Direção de produção: Norma Bengell / Fotografia: John Howard Szerman / Som: informação não disponível / Montagem: Ricardo Miranda / 35mm, cor, 8' / Rio de Janeiro, 1980. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988).* Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura, 1989.

[608] CONFISSÕES da escritora Norma Bengell. *O Estado de São Paulo*, 29 nov 1980.

> para ela continuar ali. O marido ela não ama, mas gosta: quando ela está com ele na cama, o espaço que ocupa é mínimo.[609]

Norma, contudo, acreditava que, dentro da opressão que a personagem aparentava, ainda assim era uma mulher forte. "Ela observa, principalmente. Fala pouco e, quando fala, fala certo". A personagem conteria uma cumplicidade ligada aos oprimidos:

> ela vê que o destino da filha Izabel (Lúcia Veríssimo) é igual ao seu, mas projeta na filha todo o amor reprimido dentro dela e se confunde toda em sentimentos quando descobre que a filha conseguiu encontrar em um homem o amor e o prazer que ela nunca encontrou. Nena é o retrato de uma época que ainda não mudou. Existem muitas Nenas ainda hoje em busca de prazer, afeto, amor. Por isso tudo eu considero um personagem fascinante. [610]

A análise que Norma faz de sua personagem incorpora diversos elementos do que consideraríamos como relações de gênero. Tratava-se da relação que se estabelecia entre mãe e filha, distante da perspectiva mais tradicional da maternidade.[611] O próprio texto da reportagem se encerra articulando a atuação política de Norma e suas atividades como atriz:

> Norma Bengell é uma mulher profundamente consciente dos dramas do ser humano e principalmente das minorias, como as mulheres. Está envolvida na luta diária pelo espaço de vida a que todo ser humano tem direito e através de seu personagem na novela de Benedito Ruy Barbosa ela prossegue nessa luta fortalecida pelo poder enorme da televisão para levar ao público a mensagem de vida de uma mulher oprimida tentando ser feliz. [612]

A participação de Norma na novela alcançaria grande repercussão, surpreendendo inclusive o autor, Benedito Ruy Barbosa. Segundo ele, Norma teria enriquecido sobremaneira a personagem, que poderia ser caracterizada como uma austera esposa de um autoritário patriarca.[613] Norma encontrava semelhanças entre seus vários trabalhos ao afirmar que "o

---

[609] A FORTALEZA de Norma Bengell. *O Dia*, 25 mar 1981.
[610] Ibid.
[611] É interessante perceber que uma relação similar havia sido vivida por Norma no papel de Felicidade, em *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977). Neste, a personagem interpretada pela atriz exerce seu poder sobre a filha, Betinha, a quem persegue no decorrer de toda a trama. A maternidade era, então, apresentada sem suas nuances idílicas, mas como uma relação marcada por conflitos e contradições, nas quais se mesclam hostilidade, proteção, sacrifício, ciúme. Segundo Simone de Beauvoir, é entre mãe e filha que tais relações assumiriam formas mais exasperadas, na medida em que, na filha, a mãe procura o seu duplo, projetando nela "toda a ambiguidade de sua relação própria". Trata-se da manifestação de um poder microscópico que o homem experimentaria junto às mulheres, e estas teriam como foco privilegiado os filhos, em especial as filhas. Cf. BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – volume: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, p. 287.
[612] A FORTALEZA de Norma Bengell. *O Dia*, 25 mar 1981.
[613] LOPES, Maria da Glória. Norma Benguel e o desafio da Televisão. *O Estado de São Paulo*, 17 mai 1981.

importante é transformar, modificar. Eu acredito nessa modificação, nessa transformação. Senão, a Nena nem teria existido".[614]

As atividades de Norma Bengell se mostravam intensas nos primeiros anos da década, a julgar pelas informações contidas no pequeno artigo publicado na revista *Isto É*, em julho de 1982. O texto anunciava que, até o final deste ano, estariam em cartaz *Tensão no Rio*, de Gustavo Dahl, *Tabu*, de Júlio Bressane, e *Rio Babilônia*, de Neville D'Almeida, além da nova minissérie de Daniel Filho, *Parabéns pra você*, todos eles produções estreladas por Norma. [615] No caso das produções cinematográficas, haviam sido três filmes realizados em menos de seis meses, com personagens bastante distintos, como relata a atriz:

> O do Neville [...] é um filme sobre o Rio, os problemas sociais daqui, incluindo da favela à classe média e ao jet set. Faço a dona de um bordel, o que foi difícil, porque uma figura muito reacionária e diferente de mim. No do Julinho, apareço pouco, numa personagem oswaldiana, a dona de um bar, e o interessante é que contraceno com Caetano Veloso, que faz o Lamartine Babo. O do Gustavo Dahl é um filme político, e apareço como a mulher de um presidente latino-americano, um misto de Eva Perón e primeiras damas do Terceiro Mundo.[616]

Além disso, ela seria também a estrela da adaptação cinematográfica de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. Na narrativa que contava a saga de uma família entre 1500 e 1700, Norma interpretaria a matriarca Maria Joaquina. Ela afirma estar "fascinada". A personagem seria "uma espécie de Antônio das Mortes de saias", nas palavras da atriz.[617]

Neste mesmo ano, Norma retornaria aos palcos com o monólogo "A voz humana" ("La voix humaine"), de Jean Cocteau. Logo após a estreia nacional da peça, segundo relato do jornal *O Estado de São Paulo*, a atriz não conseguira conter as lágrimas. Fora aplaudida de pé pelo público que comparecera ao Teatro Guaíra em Curitiba, capital paranaense, para presenciar seu retorno aos palcos na interpretação de um texto que ela mesma traduzira e adaptara. Tratava-se, sem dúvida, na opinião do articulista, de um grande desafio para qualquer atriz, desafio este enfrentado anteriormente por Anna Magnani no cinema (1948) e Liv Ulmann na televisão americana (1981). A emoção também se explicava pela homenagem

---

[614] PINTO, José Nêumanne. Norma Benguel: de reprimida a repressiva ao ganhar o horário nobre. *Jornal do Brasil*, 22 jun 1981.
[615] NORMA multiplicada. *Isto É*, 21 jul 1982.
[616] ANGÉLICA, Joana. Norma Bengell – uma minissérie, cinco filmes, um livro e o projeto supremo: existir". *O Globo*, 1 set 1982.
[617] NORMA multiplicada. *Isto É*, 21 jul 1982. A atriz referia-se ao personagem de Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964), matador de cangaceiros contratado por um coronel e pela Igreja para os integrantes de um movimento místico liderado por um beato e um bando de cangaceiros. Ao poupar por duas vezes o casal protagonista, matando, contudo, os líderes a quem seguiam, o personagem representaria a crítica à passividade popular. Cf. RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.351.

ao amigo Glauber Rocha, que, apaixonado pelo texto de Cocteau, desejara montar a peça com ela. Contudo, em 1978, o cineasta abandonaria o projeto, ao iniciar "A idade da Terra", morrendo logo depois no Rio de Janeiro.[618]

O trabalho de Norma sobre o texto fora exaustivo, e não se limitava à interpretação: fizera inicialmente a tradução literal da peça, adaptando-a, aos poucos, aos dias de hoje. Em seguida, entregara a direção a Orlando Senna, diretor baiano amigo seu e de Glauber. O texto — "uma história que fala de paixão, de amor, de relações humanas", nas palavras da diretora — centrava-se em uma mulher que, desesperadamente, falava com o ex-marido pelo telefone, suplicando uma saída para a reconciliação. [619] Posteriormente, Norma gravaria em vídeo o texto de "A voz humana", um tipo de trabalho que já realizara no período em que estivera exilada na França.[620]

Uma nova personagem forte seria interpretada pela atriz na minissérie televisiva "Parabéns pra você", de Bráulio Pedroso, a ser exibida no ano seguinte pela TV Globo. Nesta produção, que se encontrava então em fase final de filmagem, Norma encarnaria uma mulher semelhante à cantora Maysa, que morrera cinco anos antes em um acidente de automóvel na ponte Rio-Niterói. Mara, sua personagem, também era de origem rica e viu-se, com vinte anos de idade, ascender de cantora amadora para o estrelato na música popular do país. Como a célebre cantora brasileira, Mara também acabaria por se tornar alcoólatra, rompendo seu casamento e falecendo, misteriosamente, em um acidente de carro.[621]

No ano da estreia na TV, o jornal *O Globo* abordava o lançamento da minissérie com uma entrevista da atriz, na qual ela falava sobre Mara, ressaltando que, de certo modo, se identificara com a personagem. E mais, tratava-se de uma figura que permitia uma identificação com outras cantoras e atrizes, "contidas nela em sua luta pela arte, na sedução que o palco sempre provoca em quem já o experimentou", no texto do artigo. Segundo a atriz, muitos já a haviam perguntado se a personagem representaria a cantora Maysa, Norma afirma

---

[618] EDUARDO, Jorge. Norma enfrenta o desafio de Cocteau. *O Estado de São Paulo*, 26 set 1982.
[619] Ibid.
[620] Sua primeira ideia fora filmar a encenação teatral que fizera em Curitiba, mas desistira ao considerar as possibilidades de comercialização da produção. Diante disso, transformou o texto em roteiro, usou seu apartamento no Rio de Janeiro como cenário, incluiu uma canção de Billie Holiday, I am a fool to want you, na trilha sonora e realizou um programa de TV com setenta minutos de duração. O vídeo teve uma tiragem inicial de dezoito cópias, sendo orçada em 2 milhões de cruzeiros, 25% mais barata que a montagem da peça no Paraná. A intenção de Norma era comercializar a fita para emissoras de TV, faculdades de comunicação e particulares. A atriz defendia, assim, o monólogo: "temos que valorizar a palavra novamente. As pessoas desaprenderam a falar". A VOZ que educa. *Isto É*, 15 dez 1982.
[621] NORMA Bengell: o cinema, a poesia, a televisão, a vida. *Jornal do Brasil*, 17 out 1982.

que “ela é a Maysa também. Como também existe muito de mim nela, muito de muitas pessoas que conheci. Mara é um símbolo maior”.[622]

Neste ano de 1983, os jornais noticiavam mais uma atuação de Norma Bengell na Europa: tratava-se, então, do convite feito pelo diretor de teatro Patrice Chereau, para integrar o elenco de “Les Paravents” (“Os biombos”), texto de Jean Genet escrito em 1958, em plena guerra da Argélia (1954-1962). Encenado pela primeira vez em 1956 no Teatro de France, o texto narrava a lenda de amor entre Said e Leila, constituindo uma obra sobre a França no momento da guerra, sem mencioná-la explicitamente. [623] A encenação dirigida por Chereau, na qual Norma interpretaria Warda (rosa, em árabe) — a dona do Grande Bordel onde frequentemente se passavam as peças de Genet —, poderia ser considerada uma ousadia teatral. O cenário, segundo a reportagem, era um teatro dos anos 50, sendo construído um especialmente para a peça, com cadeiras de veludo vermelho, paredes de madeira imitando mármore, o que contribuía para a impressão de que não haveria cenário.

Diante de mais esta experiência no cenário cultural francês, Norma é questionada na entrevista se trouxera alguma inovação que pudesse implantar no Brasil. Sua fala resume uma iniciativa em prol da atividade profissional feminina:

> Sabe, eu fazia parte em 1974 de um grupo de moças atrizes e intelectuais que foi batizado pela Delphine Seyrig de ‘Les muses s’amusent’, que batalhava muito por um trabalho mais compensador, pela colocação dos filmes feitos por nós, enfim, tentava-se conseguir coisas... Aí, há um ano foi formado um centro cultural chamado Centro Simone de Beauvoir onde qualquer mulher tem o seu filme adquirido por esta organização que distribui pra todo o mundo o seu tape, sobre qualquer assunto. Eles colocam-no em festivais, vendem para emissoras educativas e comerciais, e lhe fornece [sic] material para filmes posteriores. Eu deixei lá no Centro 2 [sic] filmes meus: A voz humana de J. Cocteau e um sobre candomblé “O Barco de Iansã”, e obtive mais material para fazer um filme aqui. E agora o que eu quero fazer é um braço deste Centro lá no Rio. Agora a gente para a temporada da primavera e retorna só em setembro. Durante este período de férias eu vou ao Brasil ver as possibilidades que há de se formar um Centro semelhante onde a mulher possa ser mais apoiada nas artes. Eu fiz a campanha do Brizola e do Darcy Ribeiro e não pedi nada. Agora eu peço porque é uma coisa muito importante esta troca cultural. Vou levar um projeto já todo esquematizado e espero que o sr. Secretário da Cultura me responda logo porque aqui as pessoas são sérias e acreditam no que eu quero fazer.[624]

---

[622] NORMA Bengell – “Só aceito um rótulo: o de não ter sido covarde”. *O Globo*, 20 fev 1983.

[623] A peça partiria de uma história verdadeira: o autor, Jean Genet, estava entre amigos que faziam uma reforma para aumentar a casa. Nesta obra, havia pedreiros argelinos, e um deles, que deveria retornar à sua terra natal para se casar, fora roubado de todas as suas economias. Este começa, então, a se lamentar, pois, não dispondo mais de dinheiro, apenas poderia “comprar” uma moça feia como esposa. A primeira encenação da peça teria sido marcada por turbulências, exigindo inclusive a intervenção da polícia para proteger o espetáculo e a interferência do então ministro da Cultura, André Malraux, para explicar aos deputados da Assembleia Nacional os motivos que teriam levado um teatro subvencionado pelo Estado a produzir tal peça, com tais tonalidades políticas. MARCONDES, Márcia. Norma Bengell, o sucesso em Paris. *Folha de São Paulo*, 10 jul 1983.

[624] Ibid.

No bojo de tais ideias, voltadas para a inserção social feminina, Norma dava continuidade a seu antigo projeto de filmar a vida de mulheres importantes para o país. Na ocasião, já mencionava seu interesse na vida de Patrícia Galvão, a musa e poetisa do Modernismo. As primeiras polêmicas em torno da futura produção já são mencionadas pela revista *Isto É* em 1983, ao anunciar a participação de Norma em "Les Paravents". A atriz e diretora tivera seu projeto recusado pela Embrafilme por não haver apresentado um roteiro para o filme, ao que a atriz retrucava: "não apresentei roteiro porque não tinha como pagar a um roteirista".[625] O problema seria solucionado com o auxílio da jornalista Márcia de Almeida, que trabalhava na adaptação.

Em 1984, Norma Bengell comemorava seus trinta anos de carreira, dedicando-se a duas grandes personagens femininas: a bailarina Isadora Duncan, no teatro, e a musa do Modernismo brasileiro Pagu, no cinema. A atriz estaria fascinada pelo pioneirismo das duas mulheres, identificando-se com elas, a partir do momento em que também se via como pioneira: "essa mulher por quem me apaixonei, minha profissão, me emancipou".[626] Ao interpretar o papel de Isadora Duncan no teatro, Norma estava realizando um dos seus vários sonhos de menina, pois sempre quisera dançar nos palcos: Quando criança nunca pude estudar piano ou fazer dança porque era pobre, mas vou me realizar dançando no palco (para isso faz aula de balé), além de me identificar muito com a bailarina".[627] Enquanto aguardava a estreia da peça, escrita por Aguinaldo Silva, Norma discorria sobre seu conteúdo:

> É uma peça dentro de uma peça. Isadora veio ao Brasil aos 40 anos e morreu aos 49, num desastre, depois de casar com um poeta. Aguinaldo fez o encontro dela com o Oswald de Andrade e com o João do Rio. São cinco atores em busca de um espaço para montar a vida de Isadora. O Aguinaldo escreve bonito. São vários quadros.[628]

Completando trinta anos de carreira, a atriz estrearia a peça sobre Isadora em setembro daquele ano, ocasião em que também estava na televisão no papel de Irene, em *Partido alto*, uma mulher desquitada que, após 18 anos de casamento, via-se obrigada a ir à luta por sua sobrevivência.[629] Também em comemoração, Norma estava em cartaz no Centro Cultural Cândido Mendes, no "Ciclo Norma Bengell – 25 anos de cinema": no pequeno cinema em

---

[625] MAYRINK, Geraldo e XEXÉO, Artur. Uma passageira do exílio. *Isto É*, 3 ago 1983.
[626] KAPLAN, Sheila. Norma Bengell - Para comemorar, dois papéis: Isadora (no teatro) e Pagu (no cinema). *O Globo*, 21 fev 1984.
[627] LA Bengell, uma atriz sempre disposta ao amor. *Folha de São Paulo*, 2 mar 1984.
[628] NORMA Bengell: "o cinema brasileiro foi muito generoso comigo". *Revista Amiga*, 14 mai 1984.
[629] GRIZZA, Alice. Norma Bengell: aos 30 anos de carreira, a independência para fazer o que gosta. *Jornal do Brasil*, 3 jun 1984.

Ipanema, no Rio de Janeiro, o público teria a oportunidade de rever diferentes fases da carreira cinematográfica da atriz: desde 1959, em *O Homem do Sputnik*, de Carlos Manga, até alguns de seus trabalhos dos anos 60 e 70, como *Mar de rosas*, de Ana Carolina, passando pelas filmografias de Julio Bressane, Ruy Guerra e Paulo César Saraceni.[630]

Em 1984, o país vivenciava as expectativas e mobilizações pelo retorno das eleições diretas para a presidência da República, e Norma se posicionava ao lado delas: "Quero ver caras novas. A minha geração só viu os velhos que ainda estão no poder [...]". A atriz afirmava, ainda, estar cansada de ver o povo pedindo eleições diretas: "isso é um direito nosso, não temos que pedir". Não suportava mais

> os discursos desses políticos que querem me ensinar o que devo fazer. São discursos autoritários. Há 49 anos ouço a mesma coisa e não muda nada. Acho que o povo brasileiro nasceu com a cabeça democrática mesmo com toda a ditadura e sabe votar e reivindicar. O País precisa de um governo socialista, mas sem ranço. Não aguento mais os conservadores.[631]

A insatisfação expressa por Norma Bengell em relação ao modo como se dava o processo de transição política também motivava outros segmentos da sociedade brasileira. Nas principais capitais, multidões saem às ruas em mobilizações a favor da aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que restabeleceria as eleições diretas para a presidência da República. Pode-se considerar que a proposta desse movimento simbolizava uma ruptura radical com o processo de abertura limitada e pactuada realizada pelo governo militar: ao possibilitar a eleição pelo voto direto de um presidente, com uma Constituinte, significaria ir de encontro às expectativas das forças conservadoras.[632]

O movimento reuniu os principais partidos de oposição ao regime militar, além de diversas associações da sociedade civil, fundamentais para sua ampliação.[633] Pode-se considerar que o sentido republicano da campanha das "Diretas já" foi mais amplo do que a mobilização pelo retorno das eleições diretas. A presença constante de trabalhadores, estudantes, desportistas, jornalistas, políticos, artistas, intelectuais, clérigos e mulheres nas manifestações em ruas e praças brasileiras tornava evidente que não mais aceitavam a

---

[630] RIBEIRO, Alfredo. La Bengell, agora adolescente. *Folha de São Paulo*, 19 set 1984.
[631] LA Bengell, uma atriz sempre disposta ao amor. *Folha de São Paulo*, 2 mar 1984.
[632] SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Op. Cit., p. 272.
[633] Podem ser incluídos nesta categoria grupos como: União Nacional dos Estudantes, Ordem dos Advogados do Brasil, Associação Brasileira de Imprensa, Central Única dos Trabalhadores, Congresso Nacional das Classes Trabalhadoras, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, além de diversos sindicatos e associações profissionais. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Diretas-Já: vozes das cidades. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *As Esquerdas no Brasil*. Vol. 3 – Revolução e Democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 413.

ausência de liberdades civis e política que marcara o país nos vinte anos anteriores. Este também constituía o aspecto central das observações feitas por Norma, ao expressar seus anseios para o futuro próximo do país.

O ano de 1985 assinalava um novo momento na história política do país: o retorno à democracia política. Este, no entanto, não se daria como desejado por aqueles que saíram às ruas na campanha pelas eleições diretas. Rejeitada a emenda, a transição seria concretizada com a vitória da Aliança Democrática no Colégio Eleitoral, chapa esta formada pelo PMDB de Tancredo Neves e os dissidentes liberais do PDS, tendo como representante o vice-presidente José Sarney.[634]

Indagada, na entrevista, o que esperava da Nova República, inclusive em relação à área cultural, Norma diz:

> Eu estou esperando, e todos nós brasileiros estamos esperando, que possa acontecer uma renovação. Na realidade, espero que haja abertura, abertura mesmo, abertura cultural, renovação cultural, é isso que eu espero. Quer dizer, a fome, a miséria, tudo isso a gente já sabe que quer mesmo que termine, mas, por exemplo, espero que não haja mais censura, que a corrupção termine, que o Tancredo fique muito bem pra continuar a trajetória dele — um homem honesto como ele é — enfim, espero o que todo mundo está esperando. Mas também não quero ficar pensando que o Tancredo vai poder fazer tudo, porque ele está pegando um País doente. Mas eu acho que ele pode abrir o caminho pra nós fazermos mais tarde, ou continuarmos coisas que ele vai começar a fazer com a equipe dele. Acho que esse é o caminho pra gente fazer tudo o que pensou fazer nesses vinte anos e não pôde. Gostaria muito que nos dessem verbas pra gente fazer cinema, porque não dá mais pra fazer cinema dessa maneira. Eu sou uma atriz bissexta, não faço filme há quatro anos. Quer dizer, uma atriz do meu gabarito que não tem filme pra fazer, porque não tem dinheiro, mas eles seguram. Eu acho que a cultura agora vai ter uma outra linha, que é uma linha mais libertária.[635]

As expectativas da atriz e diretora eram similares às de outros setores da sociedade brasileira, com destaque para a questão do cenário cultural do país. Em meados de 1985, quando Norma estava em cartaz como Serafina, na peça "Rosa tatuada", de Tennessee Williams, é solicitada sua opinião sobre a mudança de governo pela qual passava o Brasil, incluindo a criação do Ministério da Cultura e o anteprojeto de censura, que previa a liberação das peças teatrais do crivo da censura. Recusando-se a falar sobre política, Norma afirma considerar ótimo que a Nova República pensasse em acabar com a Censura: "A censura sim, é

---

[634] SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Op. Cit., pp.276-279.

[635] FILHO, Renato Cesar. Norma Benguel: uma rebelde com esperança na renovação. *Correio Brasiliense*, 2 abr 1985. Alguns dias depois, em 21 de abril, Tancredo Neves viria a falecer, e José Sarney assumiria o cargo de presidente.

que é ultrapassada, velha e antiga. A Censura representa os tempos da ditadura".[636] A atriz, então, acalentava algumas expectativas em relação à Nova República, em especial na área cultural: esperava que se permitisse ao artista brasileiro trabalhar com mais liberdade. "Espero que nos deixem fazer cultura nesse País". Ela se lembrava, então, dos tempos em que tomava cafezinho com ministros na tentativa de obter a liberação de alguma peça censurada.[637] É neste contexto de expectativas em relação à República que se construiria no Brasil após o regime militar que Norma inicia a concepção daquele que seria seu primeiro longa-metragem como diretora. Em 1987, a revista Cinemin abordava a gestação do filme.

Desde seu retorno do exílio na Europa, a atriz revelava, em diversas entrevistas aqui citadas, seu desejo de trazer às telas a vida do que considerava como "grandes mulheres brasileiras", o qual quase ganhara forma concreta com a ideia do filme sobre Maria Bonita e, mais tarde, seria parcialmente realizado na encenação, nos palcos, da trajetória de Isadora Duncan. Já no momento de realização da peça sobre Isadora, Norma mencionava Pagu como uma personagem brasileira que seria capaz de representar a beleza e a importância do papel feminino na história, conforme a revista relata.[638]

O roteiro não seria autobiográfico, ela afirma. Seria um exercício poético, que narra uma história de amor, na qual a protagonista é uma mulher cheia de vida, de concepções libertárias e de amor pelo novo. É Norma quem explica:

> Em 1983, eu estava na França fazendo um filme de Jean Genet, enquanto Márcia Almeida fazia o trabalho de pesquisa e elaborava o argumento do primeiro roteiro. Neste roteiro, eu apliquei a minha fantasia e dei para o Geraldo Carneiro aplicar a dele. O resultado foi bonito. Um trabalho feito a seis mãos, que, na verdade, é uma declaração de amor que fazemos à Patrícia e à vida. [639]

Naquele momento, Norma já desistira de interpretar o papel da protagonista, pois não seria possível encarnar uma menina-mulher aos dezoito anos. Assim, a escolha recaíra sobre

---

[636] BRITO, Maria Eugenia. Norma Benguel – uma mulher de passado rico que só pensa no presente e no futuro. *Jornal do Comércio*, 7 ago 1985. Na noite de 29 de julho daquele ano, um ato público no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, reunia mais de setecentos intelectuais e artistas para ouvirem o novo ministro da Justiça, Fernando Lyra, anunciar o fim da censura e prometer transformar o documento que recebera de uma comissão de intelectuais na "Lei Áurea da Inteligência Brasileira". Este texto, contendo vinte e um itens, fora elaborado por nomes como Chico Buarque, Antônio Houaiss, Dias Gomes, Ana Carolina, Ziraldo, Pompeu de Souza e Terezinha Martins, servindo de base para a formulação de um anteprojeto que versaria sobre as novas relações do Estado com a Censura. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, p.243.
[637] RODRIGUES, Valéria. "As pessoas dizem que estou ótima". *Tribuna da Imprensa*, 23 ago 1985.
[638] NORMA Benguel. *Cinemin* 35, agosto 1987.
[639] Ibid.

Carla Camurati, que, em sua opinião, se mostrara perfeita para o papel. Nas palavras da diretora,

> Eu costumo dizer que, misticamente, foi Pagu quem escolheu a Carla para o papel. Carla se deu em todas as cenas, havia um esforço psíquico muito grande. Certas vezes, eu podia achar que era a própria Pagu quem estava ali. Apesar de não tê-la conhecido, eu tinha certeza de que ela sentia as coisas como a Carla as estava vivendo. [640]

O texto menciona as dificuldades enfrentadas por Norma para levar adiante seu projeto e obter recursos para concretizá-lo. Segundo ela, muitos afirmavam que "ela não era do ramo" e que, sendo assim, não merecia a verba para realizar um trabalho como este. Contudo, ela persistira e conseguira que a Embrafilme, juntamente com o Banco Nacional, coproduzisse o filme. Em sua percepção, o problema enfrentado pelo cinema no país resumia-se à "falta de dinheiro": "A concorrência é grande, o que faz com que as pessoas queiram passar umas sobre as outras. Eu só queria produzir meu filme e consegui". Segundo o texto da revista, o filme não retrataria simplesmente a vida de Patrícia Galvão, mas sim situações que comporiam esta vida. Tratava-se de uma mulher "que lutou até o final para manter acesa a chama do inconformismo na vida e nas artes". Sofrera diversas violências por sua participação na ideologia comunista e, mais tarde, por rejeitar esta mesma ideologia, contudo não deixara de se mobilizar em nome dos ideais que julgava corretos. Nas palavras da diretora,

> o filme mostra uma Pagu romântica, conta uma história de amor, mas sempre sob um prisma político, já que ela era uma mulher política. Ficam bem claros três movimentos no filme. O primeiro de muita alegria, do entusiasmo por ingressar no Modernismo, por ser amiga de Tarsila do Amaral e por ser amante e mulher de Oswald de Andrade. Depois, vem uma fase de busca, busca no amor, no refúgio às artes e no teatro. Por último, o desencanto com a vida que sempre amou e que a golpeou todas as vezes que sorriu. No final do filme, Pagu, sempre bem humorada, já não sorri mais. [641]

O filme chegaria às telas no dia 8 de março, como uma homenagem às mulheres. Segundo o texto, o filme não faria apologia do feminismo ou traria glamour à trajetória da personagem, "mas representa uma homenagem que o cinema faz às mulheres e que Pagu gostaria de ter feito". Nas palavras de Carla Camurati, "não foi necessário que Norma ou o

[640] Ibid.
[641] Ibid.

roteiro engrandecessem a figura de Pagu, endeusando-a. o filme conta apenas uma história, onde a mulher se faz suficiente em suas atitudes. Assim é Pagu. Assim somos nós". [642]

4.2 AS MÚLTIPLAS FACES DE PAGU: CINEMA E BIOGRAFIA

> No fundo de cada utopia não há somente um sonho, há também um protesto. Toda utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper a ordem vigente. (Oswald de Andrade)[643]

A citação de Oswald de Andrade introduz a sinopse do filme de Norma Bengell, tal como divulgada pela Embrafilme. Pode-se considerar que a associação entre utopia e protesto se aplica à Patrícia Galvão: "[...] numa época em que as regras para as moças de boa família era casar-se bem, ser boas esposas, mães e donas de casa", ela era uma jovem que "escandalizava com saias curtas e boa pintada de vermelho". Nesse sentido, acaba colocando-se contra diversas convenções de seu tempo, enfrentando preconceitos e saindo em busca de novas experiências de vida.[644] Esta é a Pagu conhecida por muitos: a jovem libertária, que rompeu fronteiras e padrões em termos de comportamento, arte e política. Norma Bengell, como a citação de Oswald de Andrade sugere, apropriou-se de tais elementos na construção de sua Pagu, que fez de seus sonhos a força motriz para seus esforços de libertação.

Ainda no texto de divulgação de seu filme, Norma fala de Pagu, mapeando o momento em que esta surgira como objeto de seu olhar como profissional de cinema. Conforme narra, a personagem teria emergido ao longo do trabalho feminista que empreendera no exílio: ali, tomara a decisão de realizar um trabalho sobre mulheres quando retornasse ao Brasil. "Eu me identifiquei com o lado libertário de Pagu, com o seu lado guerreiro. Eu acredito muito no ser humano, principalmente do calibre de Patrícia Galvão", afirma a diretora. [645] Ela deixa de lado, nesta fala, um suposto olhar objetivo tanto atribuído à atividade cinematográfica: assume sua identificação pessoal com a personagem que deseja representar.

Norma justifica seu interesse na personagem também a partir do que observava no panorama de personagens femininas no cinema. Acreditava que o cinema mundial, frequentemente, era injusto com as mulheres, carecendo de bons papéis que as mostrassem

---

[642] Ibid.
[643] Apud Sinopse contida no Material de Divulgação de *Eternamente Pagu* – Embrafilme (Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/Funarte).
[644] MORAES, Maria Lygia Quartim de. A solidão de Pagu. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão (orgs.). *As Esquerdas no Brasil: A formação das tradições (1889-1945)* – vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 367.
[645] Norma Bengell fala de Pagu. Material de Divulgação de *Eternamente Pagu* – Embrafilme (Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/Funarte).

como indivíduos mais complexos. É ela quem afirma: “Na realidade, os papéis femininos são escritos previamente: a gente entra, faz amor, chora e apanha. Quero, ao contrário, mostrar a força da mulher brasileira no cinema brasileiro”. [646]

Como já se mencionou aqui, foi longa a trajetória percorrida pelo filme, entre o desejo inicial da diretora e o produto final. Segundo Norma relata, em meados da década de 70, tomara contato com a personagem e tentara fazer um curta-metragem, tentativa esta malsucedida. Já no início da década seguinte, antes de estrear uma peça em Paris, organizou a elaboração do roteiro, a ser feita pela jornalista Márcia de Almeida. No retorno ao Brasil, Norma colocara suas impressões sobre o material escrito por Márcia: “[...] mexi, dei um lado poético, coloquei muita coisa de mim, dos meus sonhos”. Por fim, Geraldo Carneiro, a seu pedido, dera o formato final ao texto. Assim, a decisão de filmar a trajetória de Pagu, “a história de uma mulher digna”, utilizando o cinema, “porque é o meu mundo”, toma forma com o filme lançado ao final da década de 1980. [647] Não se tratava de uma biografia, como a diretora fazia questão de ressaltar em entrevistas, mas sim “um lado da história desta mulher fantástica que foi a musa do Modernismo brasileiro”. [648] Cabe-nos aqui tentar compreender, lançando hipóteses sobre as escolhas feitas pela diretora, os elementos que cercam esta “Pagu cinematográfica”, e como tal representação da personagem dialoga com o tempo em que foi construída, afinal o cinema, embora muitas vezes projete seu foco para o passado, pertence sempre à sua própria época.

Deslocando nosso olhar para o filme, parte da produção artística de Patrícia Galvão é apresentada ao espectador nos créditos iniciais: ilustrações que acompanhavam seus poemas, dando-lhes os traços modernos que tanto a influenciaram e, ao mesmo tempo, evidenciando a imagem que fazia de si própria.[649] Na sequência que inicia o filme e apresenta a personagem, a câmera começa fixa nela. É noite, ela está deitada no chão. Ao levantar-se, sua voz *over* recita um de seus textos — aspecto que se repetirá em outras passagens do filme: “O luar. Há duzentos anos eu vejo o luar. Quando eu morrer, não quero que chorem a minha morte, deixo meu corpo pra vocês”. Trata-se de uma celebração à força da personagem. Ela caminha pelo terraço de um edifício à noite. Ao fundo, observam-se as luzes de outros prédios ao redor:

---

[646] BOURRIER, Any. Pagu na visão de Norma Bengell. *O Globo*, 06 jan 1986.
[647] Norma Bengell fala de Pagu. Material de Divulgação de *Eternamente Pagu* – Embrafilme (Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/Funarte).
[648] BOURRIER, Any. Pagu na visão de Norma Bengell. *O Globo*, 06 jan 1986.
[649] Segundo Tereza Freire, a obra *Álbum de Pagu: nascimento, vida, paixão e morte* (1929) reunia poemas e desenhos feitos por Patrícia. Nestes últimos, ela sempre aparece retratando a si própria: “Assim, podemos concluir que Pagu se via como uma mulher sensual, bonita e livre. O rosto quase nunca aparece. O que se repete são os cabelos soltos e o corpo sempre nu e em movimento”. FREIRE, Teresa. *Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SescSP, 2008, p.34.

ambiente urbano, como o que marcara os anos mais célebres de sua trajetória. Em voz *over*: "Da lua que aparece serena e suave no céu / amamentando eternamente o cavaleiro de São Jorge... Barrigudinha... o pai dela gosta de bolinar nos outros. E Pagu nasceu."[650]

O "nascimento" de Pagu, no filme, tem lugar na Escola Normal. Uma voz *over* feminina, chamando "Patrícia!", estabelece a ligação entre as duas sequências. A cena é cortada para uma sala de aula. Patrícia, ainda adolescente, é repreendida pela professora: estava se olhando excessivamente no espelho no momento em que fazia uma avaliação. A menina retruca, alegando que um cisco caíra em seu olho, dificultando a realização da prova. Diante disso, a professora permite que ela continue usando o espelho que, na verdade, a auxiliava a observar as respostas dadas pela colega ao lado. Ao terminar a prova, ela pede à professora para deixar a sala, saindo ao encontro de sua irmã, Sidéria. As duas passam batom e correm pela escola, se escondendo pelos corredores. Acabam por fugir da instituição.

Na cena seguinte, somos levados ao interior de uma residência. Vemos a mãe de Pagu sentada à mesa, mãos juntas, semblante preocupado. Uma figura masculina atravessa o plano, próximo à câmera: seu pai. Acompanhando seu deslocamento, nos deparamos com Patrícia e Sidéria, apenas ouvindo o que o pai lhes dizia, ao repreendê-las por terem fugido da escola. O diálogo que se segue lança pistas sobre o comportamento rebelde da protagonista:

> Pai: Assim não é possível, fugir da escola?
> Patrícia: Mas o senhor não sabe como é maçante ficar naquele pátio sem fazer nada, papai.
> Pai: Maçante? Você ouviu, maçante! [dirige-se à esposa] Pois fiquem sabendo que a vida é assim mesmo. E aqui nesta casa ninguém tem o direito de querer que a vida não seja maçante.
> Patrícia: Mas isto é um despropósito, papai.
> Pai: Despropósito é isto aqui, dona Patrícia. Essa prova é idêntica à da sua vizinha de sala. Como é que a senhora explica isso?
> Patrícia: Nós estudamos juntas.
> Pai: Mas são as mesmas palavras, sem tirar nem por. Diga a verdade, Patrícia, alguém andou te soprando.
> Patrícia: Soprando? Só se foi o meu anjo da guarda.
> Pai: Anjo da guarda? Essas duas querem me matar do coração! [corte para a mãe, que apenas ouve, leve sorriso nos lábios enquanto leva a xícara à boca]
> Sidéria: Nós não fizemos nada de mais, papai.
> Pai: Como nada de mais, Sidéria? Agora trate de ir cada uma para o seu quarto. E por essa semana estão proibidas de ir à sorveteria.

[650] Analisando o filme e o roteiro final, podem ser percebidas algumas diferenças sutis, como por exemplo, na sequência que introduz a narrativa cinematográfica. No texto, esta traz um enterro simbólico de Pagu, onde se veriam as pessoas que atravessaram sua vida. Elas declamariam poemas, recordariam suas aventuras, sua produção como literata e intelectual, sua atuação como militante política. A voz *off* de Pagu declamaria seu poema "Natureza morta", enquanto os personagens de sua vida passariam pela tela. A sequência assumiria, assim, claramente um teor de celebração à memória da personagem, contudo a escolha por filmar Pagu solitária no cenário urbano noturno acabou por conferir uma dimensão concreta à solidão que marcou sua vida. Roteiro de Pagu. Ideia original: Norma Bengell; Pesquisa, argumento, roteiro original: Márcia de Almeida; Roteiro final: Norma Bengell, p. 1-3. Centro de Documentação e Informação da Funarte (CEDOC/Funarte)..

Sidéria ainda tenta pedir que ele retire o castigo, mas o pai encerra a conversa e as manda sair. Ela sai primeiro, mas Patrícia continua impassível, olhando para o pai. Ele diz, novamente, com voz firme, que as duas deveriam sair. E Patrícia retruca, desafiadora, câmera em close: “Tomara que o cavaleiro da esperança venha me buscar de noite no cavalo branco de Napoleão”.

Essas duas sequências iniciais, que remontam à adolescência da protagonista, já contêm elementos que compõem sua representação como personagem construída sob a perspectiva descrita pela diretora nas falas citadas anteriormente: vê-se uma jovem irreverente que, confrontada com as mais variadas regras, seja na escola, seja junto à família, encontra maneira de burlá-las, reafirmando sempre sua postura de contestação. Para o questionamento feito pela professora, ela apresenta uma resposta curta e direta, mas que oculta suas reais intenções de confrontar mais uma norma: não colar durante a prova. Durante a cena em que o pai repreende as duas irmãs, pode-se notar um leve sorriso irônico passando, por vezes, pelos lábios da jovem (Figura 11).

Figura 11

A cena seguinte dá continuidade ao episódio na casa de Patrícia. O cenário é seu quarto: ela se aproxima do espelho e passa a se observar, esboçando o comportamento de uma jovem que, admirando seu corpo, começa a descobrir sua sensualidade. Às batidas na porta, ela se afasta rapidamente e se deita em sua cama. Seu pai entra e se senta ao seu lado, disposto

a conversar. Ele a pergunta se não estaria na hora de aprender a fumar: “Eu acho que, agora, você vai precisar do cigarro como companheiro para suas dúvidas maiores. Cavaleiro da esperança...”. Sua fala termina com um sorriso, ao oferecer o cigarro à filha. Ela o aceita e o coloca na boca, fingindo, em seguida, que atira com as duas mãos. A conversa termina com o pai rindo da resposta da filha e ela o abraçando.

Corte para o que parece ser a sorveteria mencionada pelo pai: Sidéria e Patrícia conversam sentadas em uma das mesas. Esta contava seu sonho com o Cavaleiro da esperança.[651] Quando a irmã retira um cigarro da bolsa e começa a acendê-lo, Sidéria a questiona se iria fumar em público. Novamente, Patrícia demonstra ter uma resposta rápida e direta: “Eu preciso de muita fumaça para me lembrar das nuvens do meu sonho, Sidéria”. Percebe-se, aqui, que a figura de Luís Carlos Prestes aparece para a jovem Pagu carregada de uma atmosfera romântica, de idealização, de heroísmo, mais do que propriamente sugerindo uma perspectiva ideológica ou de engajamento.

A ação continua com a aproximação de Olympio Guilherme, para quem Sidéria já havia chamado a atenção da irmã anteriormente. Ele vai até a mesa, perguntando se poderia lhes pagar um sorvete. Apresentava-se como cineasta, com a ressalva de que ainda esperava realizar seu primeiro filme. Pede sorvetes para os três e, dirigindo-se a Patrícia, destaca sua beleza, e diz que ela poderia se inscrever em um concurso fotogênico promovido pela Fox Filmes, o qual teria como prêmio a possibilidade de filmar em Hollywood. Ela concorda, e então marcam o compromisso para o dia seguinte. Sua irmã a incentiva, e sua fala simboliza um prenúncio do que virá a seguir na trajetória da jovem Patrícia: “Você vai ser uma estrela”. Logo a seguir, em planos curtos, a sessão de fotos.

Na sessão de fotos, tem-se o fim do que seria uma primeira parte do filme, o momento de sua vida onde apareceriam os germes da mulher ousada que ela se tornaria: é o que se depreende das cenas exibidas. Em se tratando de um recorte biográfico, como a própria Norma anunciou, seria uma tentativa de traçar uma linearidade na trajetória da personagem, como se, naquele início, se expressassem as características que a tornariam célebre anos depois. Contudo, embora seja fundamental ressaltar a possível tentativa de extrair uma lógica no desenvolvimento dos episódios ligados à trajetória de Pagu, é importante lembrar que Tereza Freire, em sua biografia da personagem, destaca que, na menina Patrícia, já

[651] Tereza Freire relata que, exatamente na adolescência, um personagem que viria a ser fundamental na esquerda brasileira lhe chamava a atenção: Luís Carlos Prestes, o “Cavaleiro da esperança”, cujas ações Patrícia certamente acompanhava pelos jornais, nos levantes tenentistas e na lendária Coluna Prestes (1924-1927). Para ela, aquele “dom Quixote tupiniquim” era “um exemplo de luta pela dignidade”. FREIRE, Tereza. Op. Cit., pp.32-33.

despontavam alguns elementos de certa irreverência que marcaria suas experiências quando adulta. Isto se expressaria, por exemplo, na hesitação de muitas mães de suas amigas em permitir uma convivência próxima entre Pagu e suas filhas.[652]

Uma nova cena na sorveteria introduz um segundo momento do filme. Vemos Olympio Guilherme sentado em uma das mesas. Patrícia se aproxima e, ao se sentar, o confronta, perguntando se ele convidara outra candidata para participar do concurso, Lia Torá, que acabaria por conquistar o prêmio. Ela o insulta e ele, sedutor, diz que ela, Patrícia, era muito mais bonita. Então, espertamente, ela lhe sugere que, caso desejasse consolá-la, poderia levá-la a uma festa específica naquela noite, no que ele concorda.

Um episódio decisivo para a trajetória da personagem vem na cena seguinte: a festa em que entrará em contato com os círculos modernistas. Após um plano dos músicos, a câmera se move pelo salão, onde casais dançam. O foco se aproxima de uma das mesas, onde dois homens conversam: Oswald de Andrade e Raul Bopp. Enquanto conversam, vê-se Tarsila em outra mesa, os observando e sorrindo. Ela se levanta e se aproxima dos dois, sendo recebida por Bopp como "a grande Tarsila!". Trata-se aqui de uma breve passagem, marcada pelas conversas no grupo, que atua como introdução do espectador ao cenário modernista. Por enquanto, as personalidades ali reunidas são apresentadas apenas por seus primeiros nomes.

O foco da câmera se desloca: close em Patrícia, que chega à festa e observa o salão. Raul Bopp comenta: "Por falar nisso, quem é esse petisco de tirar o chapéu?". A câmera se volta para Patrícia, acompanhando os olhares dos membros da mesa. Oswald chama Olympio, que apresenta a jovem a Tarsila do Amaral, Waldemar Belisário, ao "cronista Raul Bopp" e ao "nosso poeta maior, Oswald de Andrade". Ela se apresenta como "ex-futura-estrela de Hollywood", afirmando também escrever poesias. Patrícia demonstra, mais uma vez, sua irreverência, ao responder aos galanteios de Bopp: "se tivesse vergonha na cara, ficaria ruborizada". Segue uma dança com Oswald, enquanto Tarsila os observa. A câmera alterna entre planos dos dois e planos dela olhando para fora de campo. Em seguida, ela se levanta e, aproximando-se, tira Pagu para dançar. Toda a mesa as observa. As duas se aproximam, até quase os lábios se tocarem. A câmera as capta de perfil, também cada vez mais próxima.

Trata-se de uma sequência fundamental no perfil traçado pelo filme. Aqui, a protagonista aparece em seus primeiros contatos com o círculo de intelectuais modernistas de São Paulo, meio no qual se tornará célebre, como "musa do modernismo". Patrícia tinha apenas doze anos por ocasião da Semana de Arte Moderna, realizada nos salões do Teatro

[652] FREIRE, Tereza. Op. Cit., p.31.

Municipal, em São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Embora não estivesse presente, "tudo o que ela viria a respeitar artisticamente foi forjado na matriz dessa tentativa de quebrar com o nosso 'europeísmo' para conhecer, de fato, o Brasil". [653] Aos dezoito anos, recém-formada pela Escola Normal, Patrícia certamente se sentiria atraída por tais artistas, e para eles,

> ela se prestava admiravelmente ao papel de ícone dos novos padrões da beleza chocante do modernismo. Era jovem, bonita, inteligente; seus desenhos e poemas, inquietantes. A ousadia da normalista cheia de talento e atrevimento ajustou-se de forma irretocável ao espírito irreverente dos modernistas. Assim, Pagu, como ficou conhecida, transforma-se em *musa antropofágica*. [654]

No filme de Norma, a cena do encontro com os modernistas também funciona no sentido de mostrar ao espectador qual seria a origem do apelido "Pagu", dado por Raul Bopp. Em 1928, este publica o poema "Coco de Pagu", na revista carioca *Para Todos*, com ilustração de Di Cavalcanti:

> Pagu tem olhos moles
> Olhos de não sei o que
> Si a gente está perto deles
> A alma começa a doer
> Eh, Pagu, eh
> Dói porque é bom de fazer doer. [655]

É válido mencionar que, no roteiro, o foco é deslocado para os participantes da festa, sendo que Patrícia chega de modo discreto. Na sequência descrita acima, ela logo desperta atenções em sua entrada: a personagem converte-se no centro da ação, atraindo os olhares dos intelectuais modernistas. Ao espectador, fica mais uma vez evidente a força da personagem.[656]

A música tocada no decorrer da festa se prolonga para a sequência seguinte, estabelecendo um elo entre as cenas e os acontecimentos que retratam: vemos Pagu e Oswald, no carro, em viagem. Já se sinaliza para um provável romance entre eles. A cena, curta, é cortada para um close de Pagu. Vê-se somente um capelo sobre sua cabeça: sugere-se sua formatura na Escola Normal, especialmente a partir de sua fala:

---

[653] FREIRE, Tereza. Op. Cit., p.36.
[654] Ibid., p.46 (grifo no original).
[655] Apud FREIRE, Tereza, p.46 (grifo no original).
[656] Roteiro de *Pagu*.. Op. Cit., p. 16

> Senhoras e senhores, queridos colegas e digníssima diretora. Eu quero dizer com muito orgulho que eu estou aliviada por me ver livre daqui. A vida não tem nada a ver com essa história que vocês contaram pra gente aqui dentro.

À medida que fala, seu semblante vai abandonando o aspecto de moça ingênua e adquirindo feições mais firmes, desafiadoras. A voz de Oswald a interrompe, perguntando se ela realmente falara aquelas palavras. Ela confirma, rindo, e o abraça. Estão juntos, e ao fundo, vê-se o quadro "Abaporu", de Tarsila. Ambos mantinham, naquele momento, um relacionamento às escondidas.

Cabe aqui uma breve menção, novamente, ao roteiro do filme. O texto final dedica uma sequência ao episódio da formatura de Pagu. O cenário é o auditório da escola. Segundo a descrição feita no texto, o plano de conjunto mostra o palco, a plateia. No palco, o professor chama as alunas. A câmera capta detalhes do rosto das meninas e dos convidados, entre os quais mães, pais, familiares, todos bem comportados e felizes. Pagu é então chamada pela diretora para agradecer em nome da turma. Close em protagonista que, sorridente, diz: "quero dizer com muito orgulho que estou aliviada em me ver livre daqui". A reação da plateia é de espanto, ouve-se um burburinho, segundo o roteiro descreve. Ela então, às gargalhadas, continua: "A vida não tem nada a ver com essa história que contaram pra gente aqui dentro". A câmera capta o rosto de Pagu, rindo. A cena termina em uma grande gargalhada, cujo som se une à sequência seguinte. Percebe-se que, enquanto no roteiro, a sequência é prevista em todos os seus detalhes, no filme ficamos com a fala de Pagu, também com close de seu rosto, e o breve diálogo com Oswald depois. As ações encontram-se, assim, condensadas, o que acaba por deixar a cargo do espectador imaginar as expressões de surpresa e o impacto das declarações da protagonista. E, além disso, confere mais destaque à irreverência da personagem, que, ao relatar o acontecimento a Oswald, o revive com enorme diversão.[657]

Da cena de amor entre os dois, há um corte para um cenário externo. Pagu e Sidéria caminham juntas pela rua. Pagu pede que a irmã siga na frente e a aguarde. Segundos depois, dois homens se aproximam dela e lhe entregam um pacote. O plano é cortado para a irmã, que a observa de longe, apreensiva. Pagu se aproxima, e, à pergunta de Sidéria sobre quem eram os homens, ela afirma serem estivadores. Puxa Sidéria logo pela mão e se afastam, saindo de campo. A cena evidencia um início para a militância política de Pagu: sinalizava que algo parecia ter mudado na protagonista. Ela já não mais aparentava a irreverência associada à juventude que marcara as cenas anteriores.

---

[657] Ibid., p.19.

Contudo, embora perca aos poucos tais características, mesmo quando inicia sua militância política permanece o anseio pela liberdade individual, como mulher. Isso fica expresso na sequência desta cena, que se inicia com o plano de alguns jovens reunidos em frente à Faculdade de Direito. Todos vestem terno e gravata, o que sugere que são rapazes da alta burguesia. Pagu e Sidéria, retornando do encontro retratado na cena anterior, entram no campo, sendo alvos das investidas deles. Um dos rapazes fala, provocando-as: “Eu queria tomar sorvete com esse batom”, ao que Pagu responde incisiva: “Vai convidar a sua mãe”. A reação do estudante reforça representações tradicionais de gênero, já evidenciadas nos capítulos anteriores: “A senhorita não sabe que mulher de bem não fuma na rua nem usa calça comprida”, o que o outro rapaz completa: “a não ser que queira ser confundida com mulheres de vida fácil”. Sidéria os enfrenta, sendo segurada pela irmã. A postura ousada da protagonista surge como contraponto do ar debochado dos rapazes que cercam as irmãs, como se vê no fotograma abaixo (Figura 12).

Figura 12

A cena, tal como descrita no roteiro, termina, de fato, em briga, com uma Pagu mais agressiva ao defender seu comportamento: ela dá “uma baforada de cigarro” em um dos rapazes, enquanto dispara bolsadas. A sequência seguinte, prevista no roteiro e suprimida no filme, passa-se no atelier de Tarsila, onde estão ela, Oswald e Belizário. As irmãs chegam agitadas, relatando a confusão no Largo do São Francisco, Pagu se diverte com a ruptura das

normas, afinal como diz: “As leis foram feitas para serem sempre rompidas. Senão pra que serviriam?”. [658] A sequência antecede a apresentação de Pagu no Teatro Municipal em São Paulo. No filme, é substituída por uma cena a sós com Tarsila, que reforça a cumplicidade das duas.

Pouco antes de entrar em cena, no Teatro Municipal, Pagu conversa com Tarsila na coxia. E a pintora recomenda a ela: “Não se esqueça, meu amor. Fale daquele jeito único. Nós estamos com você. Vamos escandalizar a burguesia paulista”. A afirmativa de Tarsila sugere que Pagu integrava os esforços dos modernistas em provocar as antigas tradições artísticas e de comportamento.

Pagu é anunciada e entra em cena. A sequência que se inicia a seguir concentra toda a atenção do espectador em Patrícia. Ela ocupa todo o plano, movimentando-se languidamente e declamando poemas, como que emoldurada pela penumbra do palco. No texto da apresentação, trechos de seus poemas:

> No meu quintal /tem um pessegueiro/ com flores cor de rosa/ onde chupei-te a boca/ pensando que era fruta./ No galinheiro/ tem oito galinhas: um pato, um ganso, um pinto./ No galinheiro eu fiz um arranha-céu/ com latas de gasolina. /A minha gata é safada e corriqueira/ trepa na trave do galinheiro/ escancara boca e perna./ Minha gata pensa que é vampira./ mimo de um velho e apaixonado/ General de brigada dois metros de altura/ pelado e sentimental./ Atavismo/ O luxo da minha gata é o rabo/ ela pensa que é serpente.
> [escurece]
> Pagu tem os olhos moles/ uns olhos de fazer doer/ bate coco quando passa/coração pega a bater/ eh, Pagu, eh/ dói porque é bom de fazer doer/ passa e me puxa com os olhos/ provocantissimamente, mexe, mexe, bamboleia/ pra mexer com toda gente/ eh, Pagu, eh/ dói porque é bom de fazer doer/ quero porque te quero/ como não hei de querer/ querzinho de ficar junto/que é bom de fazer doer.

Ao final, é aplaudida de pé. Vemos sua mãe e Oswald. Pagu recebe os cumprimentos nos bastidores: Piolim, o palhaço, Tarsila, Oswald, sua mãe, Sidéria. Neste momento, Waldemar Belisário a pede em casamento, no que é respondido com humor por Oswald. Este sai, acompanhando Pagu e Tarsila.

O ingresso definitivo da protagonista no círculo dos modernistas é marcado pela presença na exposição de Tarsila. Tratava-se da primeira exposição individual da pintora no Brasil, na qual Pagu fazia parte da comitiva de artistas que acompanhava a artista. A cena, transposta para o filme, inicia-se com Tarsila sendo parabenizada por um repórter. A câmera o segue, passando por Belisário e Oswald, que conversavam. Tem início, então, uma breve

[658] Roteiro de *Pagu*. Op. Cit., p. 24-26.

entrevista com Pagu, na qual ela expõe seus laços com o movimento modernista, bem como alguma opinião política:

> Repórter: O que você pensa da antropofagia?
> Pagu: Eu não penso, eu gosto.
> Repórter: Tem algum livro a publicar?
> Pagu: Eu tenho a não publicar os sessentas poemas censurados dedicados ao diretor da censura cinematográfica, e o Álbum de Pagu: vida, paixão e morte, que é dedicado a Tarsila, que é quem toma conta dele.
> Repórter: Quais são as suas admirações?
> Pagu: Tarsila, Padre Cícero, Lampião, Oswald. Com a Tarsila, eu fico romântica, dou para ela a última gota do meu sangue. Como artista eu só posso admirar a superioridade dela.

A entrevista é interrompida por uma movimentação de dois homens, prováveis estudantes de Belas Artes, gritando em reação ao que era ali exposto como arte. São contidos, e a cena é logo cortada para a escadaria de uma igreja. Trata-se do casamento de Pagu e Belisário. Na cena, os personagens presentes no campo são congelados, como uma fotografia clássica de família, em preto e branco. Somente Oswald recupera o movimento e a cor, saindo de cena sorrateiramente, observando a imagem e se divertindo com a cena. Na estrada, no plano seguinte, Belisário e Pagu estão em viagem, recém-casados. Ele ainda tenta convencê-la a partir com ele para Paris, contudo, apesar de divertir-se com as declarações de amor, Pagu recusa a proposta. Chegando a um local previamente combinado, ela sai do carro e segue até Oswald. O espectador é colocado quase no ponto de vista de Belisário: assistimos por trás dele o beijo do casal.

A cena é cortada para o interior da casa de Pagu: vemos o mesmo cenário do início do filme, onde ela fora repreendida pelo pai. Sidéria entra em cena, beija a mãe e se senta à mesa. A um breve momento de silêncio, segue a pergunta de Sidéria, diante dos semblantes tensos dos pais. Seu pai responde: “Nossa família está marcada, minha filha. Esta casa está marcada pela tragédia”. Sidéria ainda não compreende o que acontecera, e seu pai continua: “É que dona Patrícia, sua queridíssima irmã, não embarcou para a Europa coisissima nenhuma”. Diante do espanto da filha, que chegara a considerar a morte da irmã em um acidente, seu pai explica: “Aquela despudorada da tua irmã simplesmente casou com o infeliz do Waldemar Belisário, mas fugiu com o sacripantas do Oswald de Andrade”. Sidéria comemora, sendo logo proibida pelo pai de ter qualquer contato com a irmã.

As reações despertadas pela união entre Pagu e Oswald remetem aos padrões associados, naquele momento, ao feminino, e que foram rompidos por ela: o romance de ambos havia provocado a separação de Oswald e Tarsila, sendo iniciado ainda durante o

relacionamento dos dois; ela se unira a um homem mais velho apesar da proibição dos pais, inclusive se valendo de um arranjo com Belisário, o que incluía um casamento forjado. O compromisso do casal é selado diante do jazigo da família de Oswald, no Cemitério da Consolação, e as últimas frases do casal soam como prenúncio dos anos difíceis que viriam:

> Pagu: Agora o mundo pode desabar.
> Oswald: E vai desabar mesmo!

A face de Pagu como militante política começaria a ser desenhada na cena seguinte. A cena da união do casal é cortada para um cenário externo. Na câmera fixa, vemos uma passeata, na qual Oswald e Pagu estão na linha de frente. Com os braços dados formando um cordão, marcham com firmeza e decisão. Na voz *over* de Patrícia, o chamado para a mobilização: “Homem que me ouves. Sai da tua prisão. Rompe os grilhões que, mais do que escravizar-te, te cretinizam. Enfrenta os imbecis camuflados de Duce, esses fuhrers de todos os minutos” (Figura 13).

Figura 13

Tem-se a impressão, pelos desdobramentos dos eventos na narrativa do filme, que o casamento com Oswald teria sido o fator decisivo para sua atuação mais direta nos movimentos de trabalhadores. Em cena anterior, com a irmã e os estivadores, apenas ficara esboçado certo engajamento da personagem.

Na narrativa construída por Norma Bengell, observa-se o entrelaçamento de duas dimensões de sua vida: a maternidade e a militância. Do plano da passeata, passa-se a uma cena tipicamente familiar: a pose de Oswald, Pagu e Rudá para uma fotografia clássica de família. No entanto, logo se perceberia que a convivência entre a vida familiar e a política não seria sem turbulências para a protagonista, uma vez que, mesmo amando o filho, a maternidade não seria prioridade frente ao seu desejo de "*ir longe, tão longe quanto seus olhos pudessem alcançar*". [659] A primeira ruptura surge na cena seguinte. Em casa, ela se despede de Oswald, rumo a Buenos Aires, onde faria um recital e algumas entrevistas. Corte para o cenário da sorveteria, onde se encontra com a irmã, Sidéria. A conversa entre ambas sugere que se tratava de um encontro posterior ao retorno de Patrícia: esta entrega um presente à irmã, pergunta pelos pais e diz que conseguira entrevistar Prestes. Afirma ainda que isso apressara seu desejo de ingressar no Partido Comunista, o que não é aconselhado por Sidéria, para quem tal atitude fecharia as portas da sociedade paulistana para ela. Pagu refuta que isto já ocorrera, desde a separação de Oswald e Tarsila. Sua fala, ao final, denota o teor de rebeldia que marcara sua caracterização como personagem: "Nós vamos cair de pau brasil na cabeça do conservadorismo nacional".[660]

A militância de Pagu, ao lado de Oswald, ganha expressão no jornal *O Homem do Povo*. Na cena seguinte à conversa com Sidéria, vemos, em close, o título do periódico. O exemplar está nas mãos de Pagu, que lê um artigo em voz alta: "De um país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa: café, açúcar, fumo, banana. Que nos sobrem ao menos as bananas". Ela termina a leitura, jogando o jornal por sobre o ombro. Oswald elogia, e lê um trecho do que escrevia: "A Faculdade de Direito é um cancro que mina o nosso estado". Pergunta a opinião de Pagu, que gosta, e ambos brindam ao teor crítico e provocativo dos textos.

Nova sequência na redação do jornal. Em um plano de conjunto, vemos Oswald de pé, Pagu sentada à mesa: tratava-se de um momento de trabalho cotidiano. De repente, algo é

---

[659] Apud FREIRE, Tereza, Op. Cit., p.57.

[660] É importante fazer uma observação com relação a esta viagem, para a qual embarca em dezembro de 1930. Na Argentina, Pagu esperava encontrar Luís Carlos Prestes para uma entrevista, já que ele estava exilado naquele país. Naquele momento, seu interesse, contudo, não se nutria de uma simpatia ideológica, mas sim pela possibilidade de entrevistar, como jornalista, um homem que fora convertido em um mito. O encontro não se realizaria, pois Prestes se encontrava em Santa Fé, no interior, a serviço de uma empresa de engenharia, trabalhando na construção de ferrovias. Sendo recebida pelas irmãs de Prestes e por Silo Meireles, foi por eles instalada em um hotel enquanto aguardava o retorno dele a Buenos Aires. No entanto, ainda assim, a viagem à Argentina seria um marco fundamental para seu engajamento, pois ali fora despertado seu interesse pela causa dos operários, tendo Pagu, inclusive, retornado ao Brasil com folhetos de propaganda e material editado pelo Partido Comunista Argentino. O encontro com Prestes somente se efetivaria em viagem de Pagu e Oswald para Montevidéu. FREIRE, Tereza. Op. Cit., p.61-63.

atirado contra o vidro. Pagu se aproxima da janela e percebe que são os alunos da Faculdade de Direito, insultados por Oswald no artigo do jornal. Os estudantes gritam na porta do prédio, tachando o casal de comunista. A polícia chega para retirá-los do prédio, e Oswald é agredido pela multidão ao tentar sair. Pagu, em mais uma atitude rebelde, sai à sacada e atira contra a multidão. É também levada pela polícia. Já na delegacia, recebem o anúncio de que o jornal estava proibido.

O engajamento político da personagem segue intensificando-se gradativamente. Ao mesmo tempo, percebemos mudanças em sua fisionomia, em sua postura, à medida que sofre os resultados de suas ações como militante. A sequência seguinte reencena o episódio apontado como decisivo para a Pagu militante: a morte de um estivador durante uma passeata por ocasião de uma greve. Em cenário externo, vemos trabalhadores em marcha carregando bandeiras do Brasil, do estado de São Paulo e os símbolos do Partido Comunista. Um trabalhador chama a atenção de todos e inicia um discurso:

> Companheiros, companheiros! Essa gente precisa aprender que a nossa luta não começou hoje. Companheiros, companheiros. Não adianta fazer mais ameaças. Não adianta chamar a polícia para calar a nossa boca. A gente não vai aceitar as condições de trabalho, companheiros [...] A gente vai insistir na greve sim, porque a greve é um direito nosso. É um direito conquistado com o sangue de muitos companheiros caídos. Vamos enfrentar os macacos. Porque essa guerra vai ser do mais forte, a gente ganha!

Os planos se alternam entre o trabalhador e Pagu em close, que ouve atentamente sua fala, parecendo haver encontrado ali a razão para seu engajamento, sua orientação ideológica. Corte para o plano de uma arma. O tiro acerta mortalmente o trabalhador, que cai nos braços de Pagu. Toda a cena de sua morte se passa em câmera lenta, sem diálogos ou qualquer ruído. Este silêncio apenas é quebrado pelo plano seguinte, quando Pagu é atirada em uma cela. Os policiais lhe questionam sobre sua participação na greve anterior, em Santos, sobre quem lhe dera ordens ou quem desempenhava o papel de seu contato entre os estivadores. Ela apenas os acusa de assassinato. Em seguida, Oswald chega e a abraça. Ela diz que nada haviam arrancado dela.[661]

[661] Esta sequência, desde a greve até a prisão de Pagu, tenta representar uma passagem fundamental no processo de formação da personagem como militante: o encontro com o estivador Herculano, que conheceria durante a tarefa de distribuir panfletos do Partido no cais. O protesto retratado na cena mencionada anteriormente teve lugar no dia 23 de agosto de 1931, consistindo em uma homenagem aos anarquistas italianos Sacco e Vanzetti, no quarto aniversário de sua execução. Não se trata aqui de apontar falhas ou equívocos nos episódios narrados no filme, mas é interessante destacar alguns fatos, tais como relatados por Tereza Freire. Neste evento, Pagu havia sido escalada para abrir o comício. A praça estava repleta de trabalhadores e policiais. O grupo, incluindo Pagu, dirigia-se para o palanque, atravessando a multidão. Os policiais tentaram, então, impedir que ela subisse, contudo acabou sendo empurrada pelos companheiros. Mal iniciara sua fala, começaram os primeiros tiros e,

Na narrativa cinematográfica, a morte de Herculano, não nomeado no filme, e sua prisão constituem um ponto de inflexão na trajetória da personagem. Na trama, trata-se do maior comício do qual ela participara, e que, ainda, provocaria sua prisão. Ela permanece em uma posição de espectadora do discurso de Herculano, encantada e motivada pelas palavras de mobilização que ele profere. Pelos sentimentos que transparecem de sua expressão, principalmente diante da morte do companheiro, percebe-se que, ali se chegava ao fim do processo de sua formação como militante comunista.

Estabelecendo ainda comparações com o roteiro, a sequência também merece atenção. É assim descrita no texto:

> Faixas escritas lembrando a execução de Sacco e Vanzetti em 1927. Estamos no ano de 1931. O plano abre em geral mostrando Pagu ativando a greve dos estivadores, um tumulto geral, polícia, cavalos, Herculano cai ensanguentado. Pagu ouve o tiro e vai correndo em câmera lenta até chegar perto de Herculano que cai nos seus braços. Os dois no mesmo quadro, Pagu e Herculano, ele com a cabeça no colo dela. Pagu fica desesperada e aos gritos:
> Pagu: Companheiros, ele está morrendo. Nosso amigo Herculano está morrendo. Morte aos assassinos. Viva a revolução!
> Plano fechado nos dois.
> Herculano (morrendo): Viva! (e morre)
> Pagu fica com Herculano no colo e em seguida o deixa no chão, partindo para cima da polícia aos gritos:
> Pagu (gritando): Assassinos!
> Polícia 1 (segura Pagu) – Cala a boca, agitadora safada!
> Polícia 2 (segurando-a) – Comunista filha da puta!
> Pagu: Assassinos! Filha da...
> Um policial tapa-lhe a boca. Ela é jogada junto a um camburão, apinhado de presos políticos. O camburão segue com a sirene aberta, apresenta a próxima cena. [662]

Temos aqui uma Pagu mais agressiva do que aquela que foi levada às telas: ela enfrenta diretamente os policiais, cuja violência é evidenciada. A cena seguinte, prevista no roteiro, não é a mesma que vemos no filme. As ações dos policiais, no texto original, se limitam à prisão da personagem, como descrito anteriormente. Pode-se considerar que a inclusão das cenas na delegacia, durante o violento interrogatório e depois na cela, sugere em tons mais nítidos as torturas físicas e psicológicas a que fora submetida. Vê-se pelo estado em que se encontram suas roupas, pelo seu rosto sujo e machucado, pelas condições em que se encontra dentro da cela na chegada de Oswald. Dali em diante, cada vez mais a Pagu militante

---

Herculano, que fazia a segurança, foi atingido com um tiro nas costas. Neste comício, após Herculano morrer em seus braços, Pagu é presa, tornando-se a primeira presa política do país. Podemos, evidentemente, perceber algumas discrepâncias em relação aos fatos apurados por Tereza Freire e os eventos tais como representados pela diretora. Contudo, cabe-nos aqui, mais do que apontar tais divergências, tentar pensar como a cena representada, do modo como foi mostrada ao espectador, contribui para determinada imagem construída em torno da protagonista. FREIRE, Tereza, Op. Cit., p.82.

[662] Roteiro de *Pagu*. Op. Cit., p.52.

ocupa as telas, com resultados em sua vida familiar e em sua integridade física, após os abusos frequentes que sofrerá nos períodos em que estiver na prisão.

Retomando o fio da narrativa, a sequência após sua prisão evidencia os efeitos, dentro do Partido, dos acontecimentos do comício. Em um cenário interno, no que parece um local de reuniões do partido, Pagu é repreendida por companheiros. Estes exigem que ela assumisse publicamente a culpa pelo fracasso da manifestação, para eximir o partido das responsabilidades por sua prisão. Segue o seguinte diálogo, que expressa suas divergências em relação às posições oficiais:

> Homem 1: A camarada tem que reconhecer o erro e eximir o partido de qualquer responsabilidade na sua prisão.
> Pagu: Reconhecer o erro? Não estou entendendo.
> Homem 2: A camarada desobedeceu as ordens e comprometeu o partido nos tumultos de Santos.
> Pagu: Tumultos? O senhor está redondamente enganado, camarada dirigente. Era uma greve, não era um tumulto. Eu vi quando aquele homem morreu. Eu não sou de gelo, eu tinha que ficar do lado daquela gente.
> Homem 2: Contrariando as ordens do partido?
> Pagu: Não, obedecendo as ordens da minha consciência. [close de Pagu – determinação em seu olhar para o homem que a confronta]
> Homem 2: Assim não se faz revolução.
> Pagu: Ah, eu não sabia. O que vocês querem que eu faça?

Ordena-se, então, que ela escrevesse uma autocrítica, para que não fosse expulsa do partido. Vale mencionar que, no roteiro final, as respostas de Pagu às críticas dos companheiros de partido são mais contundentes, expressando uma concepção particular em relação à militância em prol da revolução. À colocação de que deveria reconhecer seus supostos erros, ela afirma: "Eu reconheço que me tornei a primeira presa política neste país". Questionada sobre o que lhe dera o direito de participar do que desqualificavam como "tumultos", ela responde: "Tumultos nada. Na hora de ficar lá distribuindo panfletos na porta das docas e das fábricas, estamos certíssimos, mas na hora de darmos apoio ao assassinato de um operário, nada feito? É isso?"[663] Percebe-se que a crítica que Pagu faz ao Partido Comunista é bem mais incisiva na cena prevista no roteiro, não sendo levada, contudo, às telas. Ela questiona uma militância que considera por demais burocrática e teórica, enquanto a urgência da repressão sofrida pelos trabalhadores exigia uma atuação mais direta em sua concepção.

Em mais um indício do cruzamento entre sua vida pessoal e a militância, a cena é cortada para o interior da casa de Pagu e Oswald. Este está sentado, ouve-se o som de alguém

[663] Roteiro de *Pagu*. Op. Cit., p.53.

datilografando. Ele se levanta e se aproxima da porta do quarto: plano de Pagu de costas, escrevendo. Ela não lhe dá atenção, o que faz com que saia de casa. Naquele momento, ela redigia a autocrítica exigida pelo partido, e, em voz *over*, percebe-se que ela acatara as determinações dos companheiros: "Conforme as normas da revolução internacionalista, reconheço que, no dia 23 de agosto de 1931, me portei como uma agitadora individual, inexperiente, sensacionalista". Enquanto isso, ela se levanta, olha pela janela, percebe que Oswald saíra, amassa o papel que escrevera e se deita. Trata-se de uma sequência que não estava prevista no roteiro final, porém sua inclusão no filme revela um dado fundamental sobre a protagonista, não apenas em sua relação com o Partido Comunista, mas também no que se refere à sua vida familiar: o dilema entre família e militância, que atravessa sua trajetória ao longo da narrativa.

Tal questão se torna ainda mais nítida ao longo da conversa entre ela e Tarsila na sequência seguinte, na qual falam sobre a viagem que Pagu faria. A pintora a questiona sobre Oswald, sugerindo desejar saber se ele aceitara sua decisão. Patrícia afirma que ele compreendia sua necessidade de sair pelo mundo. Naquele momento, tinha início uma nova etapa em seu engajamento: Pagu entrara em contato com o socialismo, atuara junto aos trabalhadores em Santos, sendo levada à prisão por isso, e confrontara o partido. Sua militância alcançava um novo momento, agora que ela desejava ver os proletários em outras partes do mundo. Já escrevera e publicara *Parque Industrial*, sob o pseudônimo Mara Lobo, segundo afirma para que o partido a deixasse "em paz" com suas ideias.[664]

Na cena seguinte, Pagu, já no navio, despede-se de Oswald, Rudá e Sidéria. A imagem que se tem é de uma família sem conflitos, embora, naquele momento, a protagonista rompesse seu tradicional papel de mãe e esposa, deixando a família para explorar outros países, em busca de ações que confirmassem seus ideais políticos.

Conhece-se pouco sobre as experiências de Patrícia nesta longa viagem: os países que ela visitou, as pessoas que conheceu, o que fez. Tais episódios são levados ao espectador através de uma conversa entre ela e Elsie Houston, cantora brasileira, em cuja casa ela se hospedara em Paris. Assim, menciona-se brevemente sua passagem pelo Oriente, o contrabando de sementes de soja por Raul Bopp, a ida a Moscou e que, naquele momento,

[664] O livro *Parque Industrial* merece pouco destaque no filme de Norma Bengell, no entanto é essencial para se compreender Patrícia Galvão e suas posições políticas. Afastada do partido por tempo indeterminado, é sugerido a ela que trabalhasse intelectualmente e tentasse provar ao partido que continuava ainda uma revolucionária. Assim, nasce a ideia de escrever a obra, publicada em 1933. Surgia como resultado de suas experiências como operária em diversas fábricas no Rio de Janeiro e dos tempos de adolescente que passara na vila operária no Brás, em São Paulo. Embora fosse o primeiro romance proletário do país, foi ignorado na época em que foi lançado, inclusive por intelectuais, que o consideraram "panfletário". Cf. FREIRE, Tereza. Op. Cit., p.114.

estava proibida de militar, o que muito a desagradava, pois não havia atravessado "o mar para ser burocrata da revolução". Trata-se de uma passagem bastante sintética na narrativa do filme, talvez em função da complexidade dos eventos que inclui e, especialmente, pelos efeitos que tem sobre Pagu.

A viagem retratada neste trecho do filme teve início em setembro de 1933. Neste momento, a relação de Patrícia com o Partido Comunista se encontrava abalada. Ela já se mostrara disposta a retomar suas atividades como militante, mas acabaria sendo obrigada a desempenhar tarefas que a feriam moralmente. Assim, quando pede sua incorporação a uma célula e recebe como resposta a sugestão de ir embora, ela decide viajar. Ao comunicar sua decisão ao partido, este determina que ela vá para a Rússia. Ela iria por conta própria e o partido lhe daria credenciais. [665]

Primeiramente, os Estados Unidos, onde obteve contato com artistas de cinema e pode realizar entrevistas para o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e para o *Diário de Notícias*, de São Paulo. Lá, chegaria a receber um convite profissional para estrear no cinema. Em seguida, Japão. Segundo Tereza Freire,

> [...] o Japão que Pagu procurava não era o das belas paisagens do monte Fuji e das cerejeiras em flor. Estava ela em busca dos conflitos de classe existentes num país que atravessava uma época de exacerbado nacionalismo, com o poder político concentrado nas mãos do imperador Hiroíto — esse, por sua vez, lidando com facções em disputa pela hegemonia. [666]

Em Kobe, ela se hospedou na casa de Raul Bopp, então cônsul do Brasil no Japão. A sociedade japonesa que ela veria se mostraria muito distinta daquela experimentada pelos turistas: passava seus dias "entre os operários de Osaka, entre as prostituas de Cobe", visitava "colégios e fábricas, jornais e mercados" — assim ela descreve suas experiências em carta a Oswald de Andrade. [667] Em companhia de Raul Bopp, Pagu segue para a China, onde visita Xangai. Lá, não conhece a cidade que ganhara os apelidos de "Pérola Oriental" ou "Paris do Oriente", com intenso comércio e vida social, mas sim a Xangai marcada pela fome, resultante da guerra civil na qual o país se encontrava, envolvendo nacionalistas e comunistas. "Vi a fome em Xangai. Na população dos rios, nas crianças e na morte, encontrei o

[665] FREIRE, Tereza. Op. Cit., p.129.
[666] Ibid., p.133.
[667] Ibid., p.137.

combustível para a máquina morta. Quis viver muito nesta ocasião. Desejei um milagre para salvar sozinha a vida da China. Quis ser um monstro. Voltaria à China. Oh, se voltaria!". [668]

Na Manchúria, ela acompanha a coroação do imperador Pu Yi em março de 1934, colocado no poder pelos japoneses, no contexto de disputa pela região com a China. Aos 23 anos, ela estava ali como representante brasileira, com credenciais emitidas pelo Consulado do Brasil em Kobe. É neste momento que Pagu consegue sementes de soja que seriam introduzidas no Brasil. Após algum tempo de espera, ela consegue um visto para a URSS, e parte em viagem pela estrada de ferro Transiberiana, rumo a Moscou. Pode-se considerar que suas expectativas neste momento eram as melhores possíveis, afinal ela ingressava no país que colocava em prática tudo aquilo pelo qual lutara. Contudo, à medida que os dias iam passando na capital russa, ela começava a perceber o luxo das festas e dos hotéis, a opulência em que viviam dirigentes do partido, a pobreza e a fome que podia ver nas crianças pelas ruas. Assim, o idealismo ia cedendo lugar à decepção. [669]

Passando rapidamente pela Alemanha, correndo grandes riscos inclusive, ela segue para a França, onde ficaria até o segundo semestre de 1935. Lá, ela ingressaria nas fileiras do Partido Comunista, sob o falso nome de Leonnie, conheceria os surrealistas, faria cursos na Université Ouvrière, além de trabalhar como tradutora para os estúdios da Billancourt e como redatora do *L'Avant-garde*, de Paris. Participaria do desfile da Frente antifascista em Paris, sob o lema "Le pain, la paix, la liberte", realizado no dia da comemoração da Queda da Bastilha, em que marcharam juntos os Partidos Comunista e Socialista, o Partido Radical, as centrais sindicais Confederação Geral do Trabalho e Confederação Geral do Trabalho Unitária. Em uma das manifestações, ela possivelmente foi agredida e presa como estrangeira comunista, terminando por ser deportada para o Brasil, graças aos esforços do embaixador do Brasil na França, Sousa Dantas. [670]

Trata-se, portanto, de complexas e ricas experiências pelas quais Pagu teve a oportunidade de passar ao longo da viagem, e também difíceis de serem expressas no tempo específico da narrativa cinematográfica. Nesta, tem-se apenas breves referências feitas na conversa com Elsie Houston, mas sem que seja possível ao espectador visualizar a dimensão de tais fatos para a trajetória da protagonista.

Algumas das vivências de Patrícia em Paris são as únicas representadas pelo filme: a vemos em um espetáculo de sua anfitriã, um breve romance com um ator, Jean Gabin e a

[668] Ibid., p.141.
[669] Ibid., p.152-161.
[670] Ibid., p.175-78.

militância que a leva à prisão e quase à extradição para a Alemanha nazista. Sua passagem pela França, contudo, perde muito do aspecto político: este é apontado apenas em sua conversa com Elsie, em carta a Oswald, lida em voz *over*, e no plano de uma passeata, no qual ela, no centro do campo, carrega uma placa e grita palavras de ordem. Sua estadia no país termina com uma curta sequência no hospital, após a agressão policial sofrida durante a manifestação. Sua militância é, assim, sintetizada em diálogos e planos soltos, enquanto experiências pessoais, fictícias ou não, associadas a certa liberação individual, ocupam as ações da personagem, como no romance com o ator francês. Muito se tem, neste trecho, da "Pagu libertária", e não da figura da militante política.

No retorno ao Brasil, Patrícia reencontra a família. Abraça a mãe, o pai, a irmã. Vê Oswald de mãos dadas com Rudá, que carrega um buquê de flores. Ele corre para os seus braços. Seu carinho em relação ao filho sinaliza que este relacionamento não se transformara apesar de todos os eventos que ela atravessara: ainda era mãe. Contudo, sua relação com Oswald parece abalada. Ela o abraça com amor, mas não recebe de volta o mesmo carinho. Sugere-se, pelos olhares e poucas palavras trocados, que o casamento chegaria ao fim. Pagu vai embora, então, com o pai.

A cena é cortada para a casa dos pais. A família está sentada à mesa, e o destino de Patrícia no Brasil constitui o cerne da conversa. Seu pai tenta convencê-la a permanecer com eles, agora em Sorocaba. No entanto, para ela, segundo afirma, a cidade seria pequena demais para seus sonhos. O real temor de seu pai era que, em São Paulo, ela estaria em risco, uma vez que corriam boatos de que Luís Carlos Prestes havia retornado clandestinamente ao país, e a polícia política mantinha-se vigilante. Patrícia afirma ter saído do partido, o que, para o pai, não representava necessariamente garantia de segurança: ele questiona se isso, de fato, seria do conhecimento das autoridades. Tratava-se, neste momento, do contexto de radicalização política vivenciado durante o governo constitucional de Getúlio Vargas.

A cena a seguir traz o desfecho de sua história com Oswald: o casal fica a sós e, num plano próximo dos dois, de perfil, o olhar dele sugere o fim do relacionamento. Há um corte para outro espaço, com um close de Pagu no carro, conversando com a irmã, Sidéria. As poucas palavras trocadas entre elas sugerem que havia outra mulher.

A partir deste momento, Pagu passa a viver com Sidéria e Rudá, em um quarto de pensão, sendo constantemente vigiada. Economizando nos diálogos, a vigilância policial é sinalizada pela diretora com uma sequência em que ela chega à pensão com o filho, e logo em seguida um carro estaciona na porta, observando-os. Na narrativa cinematográfica, é nessa etapa de sua vida que Pagu estreita os contatos com Geraldo Ferraz, em cujo jornal passa a

trabalhar. A cena em que ela conversa com ele sobre o emprego sugere, pelos olhares trocados, o início de um relacionamento amoroso entre os dois.

A perseguição política que as duas irmãs sofrem ganha forma concreta na sequência seguinte. Vemos Sidéria deixar a pensão acompanhada de Rudá. Um carro estaciona nas proximidades. Em primeiro plano, um homem faz um sinal para que os ocupantes do veículo se aproximem. Todos entram no prédio. Após uma breve passagem de horas, já à noite, as irmãs retornam juntas e, quando acendem a luz do quarto, o percebem totalmente revirado. As suspeitas iniciais de que se trataria de um assalto são afastadas quando Patrícia verifica que seus livros tinham sido revistados. Elas deixam rapidamente a pensão e, ao perceberem que estavam sendo seguidas, decidem se separar. Sidéria segue para um local onde aguarda a irmã. No rádio, ouve a notícia da prisão de Prestes, saindo logo à procura de Pagu. Acaba sendo presa e, levada para a delegacia, lá encontra a irmã, também presa.

Um dos planos mais significativos desta fase da narrativa mostra Patrícia na cela, sentada em um canto. Seu olhar parece distante e, como nas sequências posteriores, pode-se perceber que as cores da imagem cinematográfica escurecem e os planos se tornam mais cinzentos. Ela começa a perder a vitalidade que a caracterizava nos momentos iniciais de sua vida adulta. Evidentemente, há que se considerar o envelhecimento da personagem, mas não seriam tantos anos assim. As tonalidades mais sóbrias e mais pálidas de suas feições apontam para certo enfraquecimento, ou mesmo embrutecimento, em função das dificuldades pelas quais passara (Figura 14).

Figura 14

Durante este novo período na prisão, Patrícia adoece e é levada ao hospital, onde, em outra cena, a vemos com Geraldo Ferraz. Nesta, percebem-se claramente os danos que os tempos de cárcere haviam lhe causado. Expressa a saudade do filho, Rudá, e o desejo de fugir: não aguentava mais "viver despedaçada", e "trancafiada" como estava naquele momento, queria ver a luz — em suma, encontrar novamente a liberdade. A cena se encerra com um close do rosto triste da protagonista. Na cena seguinte, ela consegue fugir, com a ajuda de uma das enfermeiras. Seguindo para a casa com Geraldo, no plano seguinte a vemos traçando planos para o futuro com ele. A campainha toca, surpreendendo os dois. Era a polícia. Sugere-se, aqui, que Pagu é levada novamente para a prisão.

Os dois momentos em que ela é presa, após a radicalização política no governo Vargas, são bastante condensados nas cenas filmadas por Norma. Na leitura do roteiro, observa-se uma narração mais detalhada, incluindo personagens que não estão nas cenas aqui descritas. Por exemplo, quando está ainda na prisão, antes de sua fuga, tem-se a presença de Tarso, um jovem encarregado de estabelecer articulações entre dissidentes do Partido Comunista, tarefa para a qual solicita a ajuda de Pagu que, a esta altura, já se desentendera inúmeras vezes com os dirigentes e olhava com críticas as ações do partido. Evidencia-se que, apesar de apresentá-la como uma mulher que adoecera, no roteiro consta ainda alguma capacidade de ação. Na cena da enfermaria, onde estão Pagu e Geraldo, ela chega a entregar um nome de contato para Tarso. Ressalta-se o fato de que o final da cena da enfermaria é acompanhado, no roteiro, pela voz *over* de Pagu:

> De degrau em degrau, descia as escadas das degradações, porque o partido precisava de quem não tivesse um escrúpulo, de quem não tivesse personalidade, de quem não discutisse. De quem apenas aceitasse. Reduziram ao trapo que partiu um dia para longe. O partido se cansara de fazer de mim gato e sapato. Não podia mais me empregar em nada: estava 'pintada' demais.[671]

Percebe-se aqui mais uma expressão das desavenças de Pagu com o PC, podendo-se considerar, de modo similar, o significado de não aparecerem de forma tão nítida no filme. Outro exemplo se refere à nova passagem pela prisão, após ser recapturada na casa de Geraldo Ferraz. O texto do roteiro se estende nesta fase com as visitas de Sidéria e Elsie Houston, e sua condição de tristeza e ânsia por liberdade é expressa em suas falas, e não sugerida pelo semblante ou pelas cores da imagem no filme. É suprimida, também, sua relação com as demais presas que, inclusive, em uma cena de um banho de sol, evidencia a

[671] Roteiro de *Pagu*. Op. Cit., p.102.

violência e os maus tratos a que eram submetidas. Esta mesma conversa sugere ainda uma atuação de Pagu de dentro do cárcere, no momento em que ela afirma mandar denúncias dos abusos para fora da prisão sempre que lhe era possível. [672]

Retomando o fio da narrativa cinematográfica, a cena da chegada da polícia à casa de Geraldo é cortada para o interior do presídio, que recebia a visita do interventor Adhemar de Barros. As presas são postas em fila, e a elas é dada a ordem de cumprimentar o interventor. Cada uma lhe é apresentada e, dando um passo adianta, aperta sua mão. Na vez de Pagu, ela permanece parada, se recusando a cumprimentá-lo. Afirma com veemência que não apertava "a mão de carrasco nem de interventor". É condenada, assim, a mais seis meses por sua ousadia. A sequência é encerrada pela voz *over* e um close da protagonista: "esse crime sagrado, de divergir e ser consequente, nós o cometeremos sempre". Sua expressão denota que ainda lhe restavam forças para divergir do poder instituído pelo autoritarismo. Nota-se que, no roteiro, sua resposta à exigência de que cumprimentasse o interventor é ainda mais contundente, e não se pode deixar de vislumbrar, nesta fala, o passado recente da história do país: "Não dou a mão a esse homem... Ele... Vocês é que deviam pedir desculpas à Humanidade pelas torturas e mortes que cometem". [673]

Corte para um plano da porta da prisão se abrindo: Pagu consegue a liberdade. Despede-se das companheiras e deixa a prisão. A cena é cortada para uma praia. Pagu e Geraldo estão sentados na areia. Um pouco de cor já retornara a ela, que veste uma blusa branca com detalhes vermelhos. Ela se levanta e caminha pela areia: percebemos que está grávida. Sorri levemente, olha ao longe. A câmera gira e, por trás da personagem, vemos de sua perspectiva Oswald de mãos dadas com Rudá. O menino corre em direção a ela: a impressão que se tem é a de que reconquistara sua vida familiar, com o filho da primeira união e o bebê que carregava no ventre.

Tal perspectiva se confirma pelo plano seguinte, no qual se vê Pagu e Geraldo com o filho recém-nascido. Ele a pergunta qual nome dariam a ele, "Leon Trotsky?", remetendo ao lado engajado de Pagu, ao que ela nega, afirmando que ele receberia o nome de Geraldo, o nome do homem que ela amava e que mais a amara. O plano converte-se em uma fotografia familiar. Trata-se do esboço de uma tentativa de reconstruir a vida que, supostamente, perdera quando escolhera a militância política e o ingresso no partido. Em diversas passagens do filme, como se abordou anteriormente, o dilema entre uma vida familiar e uma vida pública, de luta política, é evidenciado: deixara seu filho recém-nascido para embarcar rumo a Buenos

[672] Ibid., p. 116.
[673] Ibid., p. 118

Aires, mais tarde para a longe viagem ao Oriente. Os momentos finais do filme de Norma mostram o preço que acabaria por pagar pelas escolhas que fez.

A sequência seguinte mostra Patrícia no consultório médico, onde recebe a notícia de que estava doente e precisaria se tratar dali em diante. Segundo o médico, o cigarro que fumara ao longo de muitos anos e as condições suportadas na prisão teriam maltratado demais sua saúde. As decisões que havia tomado no decorrer de todo este tempo apresentavam, agora, seus efeitos. Corte para o que parece ser um quarto: Pagu toma uma bebida, pega uma arma, guarda-a novamente em uma gaveta. Olha fotos, acalenta recordações. Sua voz *over* inicia trechos de sua obra:

> Nada mais sou do que um canal. Seria verde, se fosse o caso. Mas estão mortas todas as esperanças. Estou dependurada na parede feito um quadro. Puseram um prego em meu coração para que não morra. Espetaram a ave na parede, mas conservaram os meus olhos. As letras que eu poderia escrever espicharam-se em coágulos azuis. Que monótono o mar!

Há um corte da cena para a sala, onde Geraldo escreve à máquina. Ela se aproxima, o observa, retornando ao quarto. Mais um trecho em voz *over*: "Estou espichada na tela como um monte de frutas apodrecendo. Se eu ainda tivesse unhas, enterraria os meus dedos nesse espaço branco. [...] Estou com tanto frio... não tenho ninguém". Novamente o quarto: Pagu pega a arma e sai de campo. Ouve-se um tiro.

A cena é cortada para o porto, provavelmente remetendo ao porto de Santos, onde ingressara definitivamente na militância comunista, de onde embarcara para sua busca por liberdade e conhecimento. Sua voz *over* sugere um final para sua trajetória, aquela narrada no filme, não necessariamente a sua morte:

> Uma bala ficou pra trás. Entre gazes e lembranças estraçalhadas. Por que o poeta não morre? Por que o coração engorda? Procurei acender de novo o cigarro. Gosto de bandeiras balançando no vento. Agora saio de um túmulo. Tenho várias cicatrizes, mas estou viva. Abram as janelas. Desabotoem a minha blusa. Eu quero respirar.

Caminha, se afastando e, finalmente, saindo de campo. Música de fundo. A legenda, na parte inferior do campo, traduz a imagem da personagem que se tentara esboçar: "Por que vocês não lêem Tarzan, hein? Pelo menos, principiariam sabendo que existe uma coisa chamada aventura, descoberta, audácia. Pagu".

As sequências finais do filme se diferem do previsto no roteiro. É suprimido, por exemplo, o reencontro com Rudá, já com 17 anos. Na praia, cena do filme, o vemos ainda

criança correndo ao encontro da mãe: ali estaria representada a retomada de seu relacionamento com o filho. O tiro apenas ouvido no filme se refere, no roteiro, a uma de suas tentativas de suicídio. Logo após, no texto, há a sequência de uma convenção do Partido Socialista, em que ela é saudada como uma das candidatas do partido à Assembleia Legislativa de SP. Na seguinte, Pagu está no teatro, na direção de uma peça, "olha a cena melancólica, fuma, e tem um copo de gim na mão". Na sequência seguinte, uma cena de amor entre Pagu e Geraldo, onde se ouve, voz *over* dela, "Nada mais sou do que um canal, seria verde se fosse o caso. Mas estão mortas todas as esperanças". Na última cena, ela, no escritório da companhia de navegação, busca uma viagem para a Europa. O roteiro a descreve como arrasada. Ao apito final do navio, depois da resposta do funcionário de que não haveria nada tão cedo, tem-se o plano geral do navio, que termina no mar. [674] Percebe-se que, no filme, não é esclarecido se ela morrera após o som de tiro que se escuta fora de campo. Contudo, a representação de Pagu como alguém que era pautado pela defesa da liberdade e da ousadia frente às convenções sociais é ressaltada pela legenda que encerra o filme.

Caracterização similar ao que é expresso na legenda pode ser percebida no trecho que se segue, extraído de um periódico:

> Uma vida extraordinária de artista, militante, feminista dos anos verdes, amiga de personalidades, crítica do seu tempo, mulher liberada numa época repleta de amarras cheirando a mofo das sinhazinhas. Pagu foi amada e odiada. Ao mesmo tempo em que atraía, assustava. O que havia em Patrícia Galvão? O que era vida para ela. Respostas que ela procurava nela mesma, sem concessões. Pagu foi fiel a si mesma, não dentro de uma ótica egoísta, mas sob uma visão humanitária, e incrível, moral. Moral que não pensava duas vezes em transgredir, se regesse ela as artes, a sociedade, os homens... No fundo, guardava uma ética interior, onde valia a humanidade. Era como se perguntássemos: você crê em Deus? E a resposta fosse: talvez sim, mas — com certeza — a Igreja não me interessa. Ficam os ideais, os princípios; vão-se os dogmas, as regras. E esta pureza pagã, esta diabólica bondade, foi o norte de sua vida.[675]

O trecho acima inicia o artigo do jornal *Folha da Tarde*, próximo ao lançamento do filme de Norma nos cinemas, e introduz um relato biográfico da protagonista Patrícia Galvão. Percebe-se que a descrição feita da personagem reitera, primeiramente, suas várias faces — "artista, militante, feminista" —, e também sua representação como uma mulher transgressora. Pagu teria sido "uma soma de revolucionária, comunista, intelectual, feminista e mulher fatal", um conjunto de características que, segundo o articulista, escandalizara "a comportada sociedade paulista dos anos 30", além de incomodar o governo autoritário de

[674] Roteiro de *Pagu*. Op. Cit., pp.126-135.
[675] PAGU: foi fogo! *Folha da Tarde*, 9 mai 1988.

Vargas.[676] Sendo estigmatizada, presa, torturada e esquecida, apenas seria resgatada em 1982, com o livro de Augusto de Campos, e naquele momento, com o filme de Norma Bengell, que estreava nos cinemas.

O artigo do jornal *Última Hora* relata que este primeiro longa-metragem de Norma como diretora confirmava sua fama de irredutível: escolhera uma personagem polêmica como protagonista, enfrentando, ainda, algumas dificuldades para levá-la às telas, o que fez com que recorresse ao próprio presidente Sarney em busca de suporte financeiro. Contudo, os obstáculos encontrados pelo filme não se limitaram à fase de produção.[677] As críticas sofridas pelo longa-metragem de Norma não foram sempre positivas, o que se vê claramente caso comparemos alguns artigos publicados em jornais e revistas da época.

Por se tratar de um filme dirigido pela atriz, cuja carreira fora marcada por polêmicas, discussões e experiências variadas, torna-se objeto de muita atenção por parte da imprensa. Além do mais, era sua primeira incursão no terreno cinematográfico assumindo um posto que fora, por muitos anos, prerrogativa masculina, o que conferia uma dimensão também política à sua iniciativa.

Em artigo publicado no dia da *avant-première* do filme, que seria realizada no Museu da Imagem e do Som em São Paulo, Sérgio Lhamas resumia sua impressão externando o temor de que a pré-estreia se tornasse, na verdade, "uma avant-dernière", em seus termos. O autor afirma que, "centrando o filme na Pagu liberada e militante, Norma deixou de lado as outras múltiplas facetas da protagonista". Para ele, o filme seria excessivamente linear e narrativo, não poupando, inclusive, críticas à direção de Norma, a qual não daria margem alguma à criatividade dos atores, "impondo um ritmo cerrado sob sua batuta". Seu olhar rigoroso também se dirige à caracterização da época, citando falhas de reconstituição e aspectos que fariam parte propriamente do universo vivido pela diretora, não pelos personagens dos anos 20 e 30. Em suma, a Pagu retratada por Norma não traria elementos para compreender a Pagu como personagem histórica:

---

[676] DURST, Rogério. Eternamente Norma. *Última Hora*, 12 mai 1988.

[677] Ao longo da trajetória do filme, a diretora enfrentou alguns conflitos: inicialmente, o processo movido pela jornalista Márcia de Almeida em função dos créditos do roteiro, a quem convidara para realizar a pesquisa e o roteiro original do filme. Para garantir a liberação do filme para exibição, Norma foi obrigada a fazer um acordo amigável com a jornalista, no qual constava que, além do crédito no roteiro, ela teria direito a uma determinada percentagem na bilheteria. Além disso, mais tarde, o crítico e tradutor Augusto de Campos também questionou a originalidade do filme de Norma, considerando que nele estaria contida grande parte de seu livro "Pagu: vida e obra", publicado em 1982, sem que lhe fosse dado o devido crédito. ALMEIDA, Carlos Heli de. Pagu. *Tribuna da Imprensa*, 12 mai 1988; BUENO, Luís. Augusto de Campos quer crédito no filme "Pagu". *Folha de São Paulo*, 4 jun 1988.

> Pagu para quem não conhece, não é aquilo que se vê no filme de Norma Bengell. Para quem não conhece, pior: fica na ignorância. Bengell, em entrevista ao "Caderno2" de 28/4, dizia-se autora de uma "versão livre". "Meu filme é minimalista e enxuto, porque eu também me acho uma atriz minimalista". O que é verdade em essência, mas não no sentido exato. De minimalista não tem nada, talvez sim de mínimo. [678]

Encerrando provocativamente, o autor retoma a legenda final do filme: "Por que Norma não leu Tarzan como Pagu aconselhou? 'Pelo menos principiariam sabendo que existe uma coisa chamada aventura, descoberta, audácia'".

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, Amir Labaki também tece alguns comentários severos em relação ao filme de Norma. Sua opinião mostra-se extremamente negativa no que se refere à forma como são retratadas as passagens da vida da protagonista. Segundo ele, *Eternamente Pagu* se limitaria a alinhavar sequências nas quais se encenavam os episódios mais relevantes da vida de Patrícia:

> Cada sequência se apresenta não como parte de um todo dramático, mas como depositário de um 'quantum' de informação biográfica, sempre explicitada da forma menos elaborada, mais preguiçosa possível. Não se acompanha o desenvolvimento da personalidade de Pagu: vê-se na tela uma espécie de fotonovelização de suas desventuras. [679]

Certa superficialidade no tratamento dos episódios em torno de Pagu também é apontada em outra crítica. Publicada na revista *Veja*, inicia afirmando que a intenção da diretora teria sido retratar a atribulada vida da protagonista, incluindo seus romances com Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz, sua militância, suas prisões e a irreverência com que desafiava as normas sociais da época em que viveu. Contudo, na concepção do autor, Norma não teria sido bem-sucedida no resultado final: os personagens seriam demasiadamente vagos, sem clara identificação, como nos casos de Tarsila e Oswald. Em suas palavras,

> a própria Pagu, retratada primeiro como adolescente rebelde, depois como poetisa e militante política, é mais uma sequência de máscaras do que uma personagem. Ao final do filme, fica a questão — por que fazer um filme sobre Pagu? Que importância ela teve e para quem? Sem roteiro definido e conclusivo, o filme é uma colagem de passagens da vida de Pagu dirigida por Norma Bengell com um excesso de efeitos emprestados ao teatro, que na tela tornam-se estáticos. O resultado é um filme atrapalhado como levantamento histórico, arrastado como diversão e absurdo como homenagem a Pagu. [680]

---

[678] LHAMAS, Sérgio. O dia D de Norma Bengell. *Folha da Tarde*, 9 mai 1988.
[679] LABAKI, Amir. Roteiro derruba esforço de produção de "Pagu". *Folha de São Paulo*, 12 mai 1988.
[680] SOUZA, Okky de. Duplo naufrágio. Revista *Veja*, 25 mai 1988.

Nos exemplos citados acima, percebe-se que a maneira como Norma articulava os diferentes episódios da vida de Patrícia Galvão constituíam o cerne dos comentários efetuados. Como todo relato biográfico, ela selecionara determinados momentos e personagens, e os representara na narrativa cinematográfica. Cobra-se dela mais clareza na delimitação da protagonista, de modo que suas várias facetas fossem levadas ao espectador; pedem-se mais informações sobre acontecimentos e figuras históricas que a cercavam: em suma, segundo as críticas, ao espectador não seria possível conhecer Pagu a partir das informações reunidas pela diretora.

Para complementar o panorama de percepções em torno do filme, temos os questionamentos de pessoas próximas a Pagu, como sua irmã Sidéria. “Meu Deus, o que fizeram de mim” — esta frase, de Sidéria, abre a reportagem do jornal *Folha de São Paulo*. À convite do periódico, ela assistira ao filme em sessão reservada, uma vez que este ainda não havia sido lançado em circuito comercial e naquela mesma noite ocorreria a exibição no Museu da Imagem e do Som. Segundo a reportagem, mesmo antes de assistir, Sidéria comentava não esperar “nada desse filme”, e questionava o motivo de não haver tido um contato prévio com o roteiro. Muitas de suas críticas se relacionavam à forma como ela e Pagu haviam sido representadas como, por exemplo, na cena em que passam batom escondidas na escola. Aponta, ainda, erros factuais, como a conivência de Belisário com o romance de Oswald e Pagu. Outro equivoco: em 1931, Pagu segue para Buenos Aires e Montevidéu, onde entrevista Luis Carlos Prestes, exilado após o fim da coluna Miguel Costa-Prestes. No retorno, conta Sidéria, ela confessaria que este encontro acelerara sua vontade de ingressar no Partido Comunista. Contudo, Prestes apenas ingressaria no PC três anos mais tarde, depois de morar na União Soviética. Indagado pelo jornal, Prestes afirmara que se lembrava de Pagu com Oswald em Montevidéu. Segundo a reportagem, a irmã de Pagu disparara várias críticas e correções à medida que via o filme, temendo que a maneira como havia sido retratada, em comparação com a irmã, passasse a impressão de que ela seria covarde, enquanto Pagu a corajosa. Em suma, Sidéria não considerava o filme representativo do que fora realmente Patrícia Galvão. [681]

Com relação às críticas feitas por Sidéria ao filme, Carla Camurati, a intérprete de Pagu, dizia apenas que as respeitava, embora não concordasse com elas. Assim ela se justificava:

[681] IRMÃ de Pagu não gostou de “Pagu”. *Folha de São Paulo*, 9 mai 1988.

> É normal a Sidéria se ver na tela e dizer o que disse. Se fizessem um filme onde sou personagem, eu mesma diria algo do gênero: "Imagina! Nunca usei essa maquiagem!". Acontece que "Pagu" não é um documentário e eu não sou a Pagu. A Nina de Pádua não é a Sidéria. Não somos arqueólogos, não trabalhamos com fósseis. Na ficção, você troca a realidade por símbolos. É óbvio que Pagu e Sidéria não eram daquele jeito que estão no filme. [682]

De acordo com a diretora, na mesma reportagem, não se trataria de um filme biográfico: "É uma adaptação livre da história de Patrícia Galvão, onde a gente se permitiu liberdade para mostrar o seu lado poético, infantil, revolucionário, feminino". [683] Alcançamos aqui, com esta fala da diretora, uma questão fundamental para a compreensão do que poderíamos designar como a "Pagu cinematográfica": o compromisso (ou não) com os eventos conhecidos e divulgados em relação à biografia da personagem, e principalmente, quem é Patrícia Galvão, segundo o olhar de Norma Bengell?

Nesse sentido, representar a trajetória da personagem no cinema exigiria, inicialmente, escolhas: selecionar, entre os fatos conhecidos e pesquisados na elaboração do roteiro, aqueles que comporiam a imagem expressa na produção fílmica. É essencial ressaltar que tais escolhas são resultado de um olhar específico, que parte das experiências e necessidades do tempo presente, para apenas assim se apropriar do passado, no caso das vivências desta personagem histórica. Tendo tais questões em mente, a "Pagu cinematográfica" construída por Norma Bengell é uma das representações possíveis da Pagu que se conhece a partir dos registros que deixou e das pesquisas já realizadas sobre ela. E compreender este olhar dirigido pela diretora e o desenho que esboçou no filme requer entender, ainda que brevemente, algumas das faces desta mulher, tal como as fontes permitem entrever: uma mulher que viveu experiências e acalentou expectativas dentro do contexto histórico em que se inseriu.

Patrícia Rehder Galvão não era simplesmente "Pagu", a musa modernista: sob sua identidade legal, várias personagens estariam ocultas, emergindo em diferentes momentos de sua trajetória:

> Patrícia é Zaza na infância. Patsi, quando escreve os primeiros poemas. Aos 22 anos, é Mara Lobo, autora de um 'romance proletário'. Nos anos seguintes, militante comunista clandestina, no Brasil e na França. Entre 1934 e 1935, correspondente internacional dos jornais *Correio da Manhã*, *Diário Nacional* e *Diário da Noite*. Acusada de envolvimento na insurreição de 1935, é a primeira prisioneira política do Brasil, permanecendo encarcerada por quase cinco anos nos presídios da ditadura do Estado Novo (antes de completar trinta anos de idade). Escritora de livros policiais em 1944. Funcionária da Agência de Notícias France-Presse. Articulista, com o pseudônimo Ariel, no jornal *A Noite*, de São Paulo. Fundadora da Associação

[682] CRUSCO, Sérgio. Carla Camurati, dinâmica e aventureira como Pagu. *Folha da Tarde*, 10 mai 1988.
[683] MAGYAR, Vera. Duas mulheres que descobriram a audácia. *Jornal da Tarde*, 6 mai 1988.

> de Jornalistas Profissionais de Santos. Tradutora de Ionesco. Diretora de teatro. Crítica literária. Candidata a deputada estadual por São Paulo, em 1950. E, ao longo de todos esses acontecimentos, mãe de Rudá Andrade e Geraldo Galvão Ferraz. [684]

Por tais breves referências de Maria Lygia Quartim de Moraes, já se revela a difícil tarefa que Norma Bengell havia imposto a si mesma quando escolhera Pagu para iniciar sua carreira como diretora de longas-metragens. Estava diante de uma personagem que, ainda muito jovem, iniciara-se como escritora e poetisa, associara-se aos círculos intelectuais do modernismo paulista, fora exaltada como musa, casara-se com Oswald de Andrade, rompendo padrões associados às jovens "de boa família", ingressara no Partido Comunista sensibilizada pelas injustiças sociais do país, e sofrera com os preceitos do partido e o autoritarismo do poder instituído. Enfim, não era simples levar às telas as complexas experiências vividas por esta jovem no Brasil e no exterior, como intelectual, militante política e mulher. Tereza Freire, que se debruçou sobre tarefa similar, alerta para o risco de que,

> se analisada de forma superficial e ligeira, a trajetória de Pagu pode ser percebida com um caudal de atos de egoísmo e inconsequente rebeldia. Nada menos exato, sem fundamento no itinerário inteiro de sua vida e nas pistas de significados que deixou. [685]

Para Maria Lygia Quartim de Morares, Pagu seria uma "precursora da Nova Esquerda", ou seja, para além de suas particularidades, sua trajetória é representativa "dos limites políticos e culturais da esquerda brasileira nos anos 1930-40", enfrentando os preconceitos de uma esquerda que se mostrava machista e moralista.[686] E, ainda de acordo com a autora, Patrícia Galvão anteciparia as demandas e os questionamentos presentes nos movimentos feministas das décadas de 1970.

Como se estabelece a interface entre estes dois momentos históricos? Em que medida a "Pagu cinematográfica" é resultado de um trabalho de construção de memória, como abordamos anteriormente em relação à Anayde Beiriz? Estas são algumas das questões a serem respondidas adiante, partindo sempre da concepção do cinema como produto de seu próprio tempo.

---

[684] MORAES, Maria Lygia Quartim de. Op. Cit., p. 367-368.
[685] FREIRE, Tereza. Op. Cit., p.20.
[686] MORAES, Maria Lygia Quartim de. Op. Cit., p. 376.

4.3 MULHERES NA CENA POLÍTICA: PAGU E OS FEMINISMOS NO BRASIL DA ABERTURA

Tendo tais apontamentos em mente, iniciamos com a tentativa de levantar alguns aspectos das experiências vivenciadas por Pagu, como mulher, intelectual e militante política. É importante ressaltar, inicialmente, que ao abordarmos aqui a trajetória de Patrícia Galvão para além da trama ficcional de *Eternamente Pagu*, não se trata de buscar o que é verídico ou ficcional na produção de Norma, mas sim reunir elementos que permitam compreender de que maneira ela representou uma Pagu dentro das expectativas e das questões vigentes no momento em que escolhera a personagem para sua incursão na direção cinematográfica. Desta forma, pensar a "Pagu cinematográfica" exige tem em mente o conjunto de aspectos, personagens, eventos com os quais a diretora travou contato e entre os quais selecionou aqueles que seriam levados às telas.

Patrícia nasce em 9 de julho de 1910, em São João da Boa Vista, interior de São Paulo. É a terceira filha de Adélia Aguiar Rehder e de Thiers Galvão de França, e descendente de uma família de imigrantes alemães que veio para o Brasil em 1852, para cumprir contrato de parceria com a empresa Vergueiro e Cia. Como muitas meninas de sua época, cursaria a Escola Normal, formando-se professora primária. No entanto, a partir dali, sua vida percorreria rumos que, mais tarde, contribuiriam para a construção do "mito Pagu": "jovem libertária, heroína política e feminista *avant la lettre* (...)".[687]

Os modelos de comportamento com os quais Patrícia convivia, na primeira metade do século XX, estão bastante próximos do que se abordou nos capítulos anteriores. Por um lado, tem-se um longo processo no qual múltiplos esforços foram empreendidos para reforçar determinados papéis sociais que deveriam ser seguidos por homens e mulheres. "A mulher é, em tudo, o contrário do homem": este bordão constituiria a base de sustentação de inúmeros modelos de comportamento e valores associados a ambos. Para os homens, a força, a iniciativa, o espírito de confronto; para as mulheres, o "recôndito do lar", as tarefas a serem desempenhadas no ambiente doméstico, como esposa e mãe.[688] Tratava-se de um conjunto de representações que remontavam ao século anterior, quando, com o respaldo da ciência, associavam-se os traços biológicos de homens e mulheres a determinadas características de comportamento e funções na sociedade. Assim, o recato, a fragilidade, o predomínio da

[687] MORAES, Maria Lygia Quartim de. Op. Cit., p.368.
[688] MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 371-373.

emoção sobre a razão, a vocação maternal eram elementos femininos pela própria constituição física mais fraca das mulheres, o que também justificava sua posição de submissão e a exigência de um comportamento que não afetasse sua honra, como, por exemplo, o exercício da sexualidade sem amarras.[689]

Embora estes padrões se aplicassem às mulheres das classes médias e altas, forneceriam os parâmetros a serem associados ao feminino, independentemente das clivagens sociais. Desta forma, uma mulher "honesta" não deveria circular sozinha pelas ruas, vistas como espaço de desvios e, mesmo as filhas de famílias pobres deveriam ser vigiadas constantemente, ainda que dependessem deste espaço público para exercer atividades a fim de obter seu sustento. Referendava-se, assim, no discurso médico e jurídico, uma moralidade que atribuía aos homens o espaço público, e às mulheres, o âmbito privado. [690]

Por outro lado, não se pode deixar de mencionar que, na segunda década do século XX, vivenciava-se um contexto de transformações que favorecia a incursão das mulheres das classes médias e altas nas ruas do crescente espaço urbano. Mulheres ingressavam em espaços considerados tradicionalmente masculinos, como lojas comerciais, escritórios, escolas de medicina e direito, bem como incrementavam seus passeios pelas principais avenidas dos grandes centros urbanos. Evidentemente, é válido ressaltar mais uma vez, que falamos das mulheres dos segmentos médios e elevados, porém com desdobramentos que, mais tarde, atravessarão as diferenças sociais. Em relação à educação, as mulheres das classes médias desejavam e conseguiam instrução necessária para ocupar novos postos de trabalho fora de casa, contudo ainda sofrendo discriminação, o que se tornava mais grave quando se tratava das mulheres pobres.[691]

Nos anos 20, o país passava por convulsões políticas, sociais e culturais. Levantes militares, encabeçados por jovens oficiais do Exército, se colocavam contra o governo federal, exigindo o fim da corrupção e do poder das oligarquias estaduais. O chamado "tenentismo" levantava como bandeiras centrais o fortalecimento da instituição militar, a moralização da política no país e a construção de um Estado centralizado que pudesse, enfim, moralizar o Brasil. Assim, levantes explodiram no Rio de Janeiro, em São Paulo e Rio Grande do Sul, originando, mais tarde, a Coluna Miguel Costa-Prestes. Eram anos também de mobilizações sociais: os trabalhadores urbanos, em número crescente, aderiam a ideologias de esquerda e se

[689] SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In DEL PRIORI, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 363.
[690] Ibid., p. 365
[691] HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 255.

organizavam a fim de lutar por direitos sociais — em 1922, era fundado o Partido Comunista. Neste mesmo ano, ocorre a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, dias em que a vanguarda artística e intelectual expunha seus anseios por uma nova ordem cultural. No ano em que se comemorava o centenário da independência do Brasil, um grupo de escritores e artistas da capital paulista organizava alguns dias de conferências, performances e apresentações com o intuito de provocar e despertar a sociedade para a necessidade de definir e compreender a brasilidade, e assim, construir uma cultura nacional que deixasse de ser um espelho das tradições culturais europeias.

Inovações tecnológicas no cotidiano, como o cinema e o automóvel, exerciam influência importante sobre o comportamento feminino dos grandes centros urbanos. Jovens, classificadas como "de boa família", não apenas passeavam pelas largas e movimentadas avenidas, mas também se dedicavam a atividades como ir à praia, jogar tênis, andar de bicicleta, se deixar fotografar por repórteres de jornais. Era o momento de novas atitudes e hábitos ousados por parte de algumas mulheres: Hahner cita o exemplo da aviadora brasileira Anésia Pinheiro Machado que, aos dezenove anos, obteve seu brevê, em 1922. Naquela ocasião, declarava a um repórter que seu desejo era ultrapassar as limitações impostas à sua "condição de mulher". [692]

Patrícia viveu parte de sua infância esbarrando em modelos de comportamento como aqueles descritos acima. Através da educação que recebia em casa, o padrão de "moça de família" deveria ser transmitido a ela. Contudo, como relata em sua "autobiografia precoce", seus desejos e as atitudes que os concretizavam a afastavam do que seria o "social e moralmente aceitável", como a entrega de seu corpo, segundo ela, aos doze anos incompletos. "Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida", e duplamente, acrescenta, pois o rapaz não era livre.[693] Não podia explicar sua decisão por rebeldia, ou mesmo o que chama de "precocidade mental", mas sim pela obediência à sua própria vontade. Patrícia experimentava tal conjuntura de mudanças ao longo dos anos 20, onde ganhava espaço para tentar viver segundo suas vontades, ainda que despertasse o preconceito de muitos. "Não havia nem conflitos, nem luta pró-independência.

[692] Ibid., p.272.
[693] GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão.* Organização de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 53. Um breve comentário torna-se importante em relação a este texto: trata-se de uma longa carta escrita por Patrícia em 1940, recém-saída da prisão, tendo como destinatário o jornalista e crítico, Geraldo Ferraz. Neste depoimento, ela relata passagens de sua vida, sentimentos, expectativas e desilusões que a marcaram, tanto na vida pessoal quanto na política.

Eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão". [694]

Retornando ao filme de Norma, pode-se pensar nas sequências iniciais, onde Patrícia é representada nos anos de adolescência como uma jovem rebelde que contesta as normas impostas a ela: para toda situação em que se tenta enquadrá-la em algum modelo prévio, ela reage e encontra meios de retrucar, posicionando-se segundo sua vontade. É a imagem nítida da rebeldia expressa pela juventude. Fictícios ou não, tais episódios desenham uma mulher livre desde suas vivencias juvenis, uma mulher verossímil, dentro do que se observava naqueles anos.

São conhecidas muitas passagens da vida de Pagu que reforçam esta imagem, como o casamento com Oswald de Andrade — "Oswald: uma liberdade maior de movimentos e mais nada". [695] Tudo se iniciara com os planos para obter sua liberdade, segundo relata, através da união com Waldemar Belisário. Assim, ela poderia deixar a casa dos pais sem problemas, sugestão dada pelo casal Oswald e Tarsila. Agindo desta forma, ela seguiria para a Bahia e obteria sua liberdade. Contudo, chamada por Oswald, ela retornaria e acabaria ficando com ele. Era uma união totalmente fora dos padrões vigentes: tal dimensão pode ser notada no filme de Norma, quando se representa um romance que começara proibido. Mais um sinal da rebeldia da personagem.

A relação com Oswald, no filme, significa a vida familiar da qual ela abdicara para seguir seus desejos. No entanto, é válido mencionar que, embora não esteja representado tal aspecto na narrativa, se tratava de um relacionamento também fora dos padrões tradicionais. Em seu relato, Pagu cita diversas ocasiões em que Oswald tivera outras mulheres, uma vez que o casamento de ambos era baseado na "liberdade absoluta", em suas palavras. Oswald veria outras mulheres, porém preservaria o casamento, inclusive partilhando com Patrícia relatos de suas aventuras. "Eu me dispus a lutar contra os preconceitos de posse exclusiva", ela afirma, porém revela o quanto isto a fazia sofrer:

> Eu desejava o amor, mas aceitava tudo. Muitas vezes minhas mãos se enchiam na oferta de ternura. Mas havia as paredes da incompreensão atemorizante. Nunca pude sequer oferecer-me totalmente. Resolvi, então, que ao menos uma grande amizade fosse conseguida e uma forte solidariedade constituísse a base sólida de nossa vida comum. Quanto lutei por isso. [696]

[694] Ibid., p.57.
[695] Ibid., p.59.
[696] Ibid., p. 63.

O relato de Pagu revela outra dimensão da sua ânsia por liberdade: sofrera com a ideia de liberdade que pautava seu relacionamento, porém não abandonaria seu desejo por romper amarras.

Este desejo adquire ainda mais significado quando ela é posta diante da maternidade. O nascimento de Rudá, seu filho com Oswald, desperta sentimentos contraditórios em Pagu. Amava o filho, temia o que pudesse acontecer a ele, e temia seus próprios sentimentos:

> E à noite, quando alguma vez podia fugir de todo o mundo, quando ninguém me observava, então eu o beijava tão levemente e, ao mesmo tempo, com tanta força nos cabelos louros e molhava seus pezinhos com minhas lágrimas. Se você soubesse como ele era lindo no seu pijaminha, o polegar deformando a boca e a outra mão atrapalhada nos cabelos... A minha ternura necessitava esmagá-lo no meu seio. Mas ele não devia conhecer essa ternura criminosa. Nem ele, nem ninguém. [697]

Contudo, seu "interesse materno" era menor do que seu "desejo de fuga e expansão", e desta forma, parte para Buenos Aires, deixando Oswald e Rudá. [698] Representada no filme, a viagem simbolizava o primeiro indício do dilema que corta a vida da protagonista, como já se apontou aqui: ir em busca do que desejava ou manter a vida familiar. No filme, a questão é apresentada como uma escolha difícil e, no decorrer da narrativa, tal escolha acarretará punições, ou seja, por romper seu papel de mãe e esposa, mergulhando nos seus desejos por liberdade e na luta operária, ela perderá o amor de Oswald e precisará se esforçar para retomar os laços com o filho. Assim, a relação familiar de Pagu, da maneira como é levada às telas pela diretora, traz certos limites à "Pagu libertária" cujo retrato ela deseja esboçar: ao romper as amarras impostas às mulheres, a personagem é punida, com um processo de decadência física e emocional visível nas sequências finais do filme.

A ruptura dos padrões por parte da personagem também ocorre na dimensão política. Parte das sequências do filme é dedicada à militância de Pagu no Partido Comunista, inserida em um contexto no qual se mostra intensa a entrada das mulheres na produção social, inseridas na classe trabalhadora da indústria e do comércio. Ao mesmo tempo, trata-se de um período que também assinala um avanço significativo da participação das mulheres no espaço público — filiadas a partidos, organizadas em frentes e associações e intervindo diretamente na ação política.[699]

---

[697] Ibid., p. 66.
[698] Ibid., p. 69.
[699] VIANNA, Lúcia Helena. Mulheres revolucionárias de 30. *Gênero*. Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero. NUTEG/UFF, Niterói, vol. 2, nº 2, 1º semestre de 2002, p. 28.

Alguns elementos, que compuseram a formação da Pagu como militante, foram brevemente retratados pelo filme de Norma e abordados aqui. O encontro com Prestes, não exatamente na Argentina, mas posteriormente no Uruguai, fora decisivo: "Vi, nessa ocasião, o comunista convicto das suas argumentações, com a força da certeza e, principalmente, coerente com a luta a qual se entregara", em suma o modelo de militante que ela mesma desejava ser. [700] A partir daquele momento, ela se debruçara sobre os livros e, a cada contato maior com a teoria, aumentava seu desejo de ação. Em suas palavras,

> A ação me fazia falta. As teses isoladas irritavam-me. Era necessário concretizar. A inquietação aparecia. Precisava participar da realização. Fazer qualquer coisa. Produzir. Além disso, a doutrina tão dogmatizada não me satisfazia muitas vezes ou havia falta de compreensão. Eu precisava de gente que me ouvisse e me respondesse. E as grandes descobertas não as queria guardar só para mim. O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força. [701]

A passagem da teoria à ação política ocorre em Santos, onde participa das lutas dos trabalhadores, assiste a reuniões, auxilia na distribuição de panfletos e conhece Herculano, estivador negro que desempenha um papel fundamental para Patrícia: "A silhueta negra, a camisa vermelha. O céu de fogo, o mar de fogo. O preto Herculano encostado na amurada do cais. Quando me estendeu a mão, foi para me entregar a fé". [702] Se Prestes despertara sua curiosidade intelectual, Herculano lhe trouxera o espírito de ação que faltava. Em seus braços, ele acabará morrendo na repressão policial a um comício.

A militância de Pagu lhe traz conflitos não apenas com a polícia, mas também com o próprio partido, com quem ela teve inúmeras decepções ao longo de sua trajetória. A começar pela exigência de retratação após o episódio do comício, e posteriormente, pelas tarefas as quais é submetida. Percebe-se que, no filme, pouco espaço é dado às desilusões de Pagu com a maneira como o Partido Comunista lutava pela revolução que ela tanto desejava. Não podemos ter acesso a explicações da diretora em relação ao reduzido tratamento dado a tal questão, mas podemos supor que, em se tratando de um filme elaborado no momento em que o país saía da ditadura militar, determinadas representações em relação às esquerdas

[700] GALVÃO, Patrícia. Op. Cit,, p. 76.
[701] Ibid., p. 77.
[702] Ibid., p. 80

encontrariam, talvez, resistência diante da memória construída em torno de sua atuação durante os anos de autoritarismo.[703]

A "Pagu militante" cede lugar, na representação feita por Norma Bengell à "Pagu libertária": uma mulher que rompia tabus desde jovem, que ansiava por liberdade em suas relações pessoais e que, movida pelo que parecia ser um "espírito de aventura", ingressara na militância política. A imagem que se tem é a de uma personagem que abrira mão de toda a sua vida familiar em nome de ideais e do desejo de pautar sua vida pelas concepções citadas na legenda final do filme e na epígrafe deste capítulo: "aventura", "descoberta", "audácia". Poderia ser tomada como uma precursora das questões que, somente décadas depois, seriam levadas às ruas pelos feminismos entre os anos 60 e 80?

Não se pode deixar de mencionar que, na época em que se inserem as vivências de Pagu abordadas aqui, havia um movimento feminista em crescimento, com a criação de jornais e entidades em prol da luta pelos direitos das mulheres. O voto constituía a principal bandeira, principalmente das mulheres instruídas, que então almejavam participação política e uma posição na sociedade que lhes assegurasse maior margem de atuação.[704] Mulheres como Bertha Lutz iniciaram tal campanha através de associações e pronunciamentos públicos, valendo-se da imprensa e de grupos de pressão a fim de conquistar o apoio de parlamentares e outras autoridades, além da própria opinião pública. As mobilizações em prol do direito de

---

[703] As discussões sobre a memória construída em torno dos anos de regime militar são demasiadamente complexas para se abordar aqui em detalhes. No que se refere ao aspecto mencionado no filme de Norma, pode-se encontrar uma possível explicação na análise de Daniel Aarão Reis sobre as "batalhas de memória" presentes no momento da abertura política. Ali se consagrou um forte estigma sobre o regime militar, de modo que a atuação da sociedade como um todo passou a ser percebida como favorável, desde sempre, à democracia, ou seja, se tratava de uma "nação de democratas". Em relação às esquerdas, operou-se, na análise do autor, uma conversão de seu projeto revolucionário em "resistência democrática contra a ditadura", de modo que, no momento da redemocratização, viam esta sua luta alcançar os resultados desejados e obtinham a "vitória", por assim dizer, nas ditas batalhas pela memória do período. Pensando na produção de Norma, esta dialoga necessariamente com tal conjuntura, inclusive tendo ela mesma um engajamento neste processo de crítica ao regime. Cabe pensar se a diretora confrontaria tal memória, expondo abertamente as relações conflituosas de Pagu com o partido. Cf. REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O Golpe e a Ditadura Militar: quarenta anos depois*. Bauru: SP: EDUSC, 2004.

[704] HAHNER, June. Op. Cit., pp.276-277; 283. A autora destaca alguns fatores que contribuíram para motivar tais organizações. Primeiramente, a conquista do direito de voto para as mulheres em alguns países europeus após a Primeira Guerra Mundial, o que fez com que aumentasse a aceitação de tais movimentos nos círculos de elite no país. A isto, somam-se as ligações que as feministas brasileiras conseguiram estabelecer com importantes figuras do movimento sufragista internacional, e por fim, os benefícios trazidos pelo incremento da educação feminina. Algumas mulheres se destacam neste quadro, como Bertha Lutz, bióloga que, em 1919, retorna ao Brasil diplomada pela Sorbonne, competindo com sucesso por um cargo no Museu Nacional, situado no Rio de Janeiro. Bertha constitui um exemplo da importância desempenhada pela instrução e pelo ingresso na carreira profissional para estas mulheres que se engajarão no movimento sufragista. Outro exemplo importante é a advogada Mirtes de Campos, a primeira mulher admitida no tribunal e a segunda a assumir aquela inspetoria. Fundamental, neste processo, é a primeira indicação de um mulher, em 1924, para integrar o corpo permanente de professores de uma escola profissional, a escola de medicina do Rio de Janeiro.

voto para as mulheres partiam do princípio de que o acesso pleno aos direitos políticos era o requisito essencial para outras garantias com base na lei.[705]

Tais lutas inserem-se no bojo dos eventos da década de 1920, anteriormente mencionados, que expressavam inúmeras insatisfações com o quadro político, então marcado pela corrupção e pelo predomínio das oligarquias, bem como com as questões sociais, levadas ao público pelos movimentos de trabalhadores. Não se pode deixar de recordar as mudanças em termos de valores e a busca pela definição de uma cultura nacional.

Como alguém que participou desse momento de efervescência, Patrícia Galvão interagiu com tais movimentos, neles depositando por vezes suas expectativas, ou ainda suas críticas e seus questionamentos. Como militante, já se abordou aqui sua presença no Partido Comunista; como intelectual, sua articulação com a vanguarda modernista; e como indivíduo, seus anseios por liberdade. Associada a todas estas dimensões, ela também teceu avaliações em relação ao que mobilizava as mulheres naqueles anos, sufragistas ou operárias.

Um exemplo de suas críticas ao feminismo de seu tempo está expresso no primeiro artigo de sua coluna "A mulher do povo", publicado no primeiro número do jornal *O Homem do Povo* redigido em parceria com Oswald de Andrade. Com o título de "Maltus Alem", o texto fazia referência ao congresso feminino ocorrido no Rio de Janeiro em 1931, com a participação das "feministas de elite" que ela criticava. Neste, estavam presentes Natércia Silveira, do Rio Grande do Norte, líder da Aliança Nacional da Mulher, que tentava influenciar os políticos a lutar pelo voto feminino, e a anarquista Maria Lacerda de Moura, que dava conferencias sobre os direitos das mulheres, e que fundara, em 1919, a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, em parceria com Bertha Lutz.[706] Pagu assim as definia em seu artigo:

> Excluída a grande maioria das pequenas burguesas cuja instrução é feita nos livrinhos de beleza, nas palavras estudadas dos meninos de baratinha, nos gestos das artistas de cinema mais em voga ou no ambiente semi-familiar dos cocktails modernos, temos a atrapalhar o movimento revolucionário do Brasil uma elitizinha de João Pessoa, que sustentada pelo nome de vanguardistas e feministas berra a

[705] SOIHET, Rachel. *O Feminismo Tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006, pp. 30-35. Em 1922, é fundada a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), associação presidida pela própria Bertha Lutz, substituindo a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, criada dois anos antes. Como tática, segundo explica Rachel Soihet, Bertha se valeria da integração, na entidade, de mulheres profissionais, nas quais a campanha se apoiava, mas também de escritoras renomadas, como Júlia Lopes de Almeida, e de esposas de líderes políticos. Entre os objetivos gerais da associação, de acordo com seus estatutos, estavam: promover a instrução e a inserção profissional feminina, obter garantias para o trabalho feminino, assegurar-lhes os direitos políticos, e proteger também a maternidade e a infância. A autora alerta para o fato de que tal movimento revestiu-se de um discurso moderado também como estratégia para alcançar seus objetivos.

[706] FREIRE, Tereza. Op. Cit., p. 67.

> favor da liberdade sexual, da maternidade consciente, do direito de voto para "mulheres cultas" achando que a orientação do velho Maltus resolve todos os problemas do mundo. [707]

Sua posição em relação à luta das feministas pelo direito de voto baseava-se na concepção de que de nada adiantaria o direito de voto para o que chamava de "mulheres cultas", quando estas eram a minoria em um país de mulheres analfabetas. Desta forma, a emancipação da mulher somente viria como resultado de uma revolução social mais ampla.

No entanto, Patrícia não se mantinha alheia ao que sofriam outras mulheres, especialmente aquelas das classes operárias, com quem convivera durante o tempo de adolescente na vila operária no Brás e nos períodos em que se tornou proletária a mando do partido. Essas inquietações estão presentes em seu livro *Parque Industrial*, publicado em 1933 sob o pseudônimo de Mara Lobo, nos relatos dos abusos sexuais sofridos pelas trabalhadoras. [708]

Considerando os elementos expostos aqui na trajetória de Pagu, percebe-se que não é simples a tarefa de escrever a biografia de alguém. São múltiplas as facetas, os personagens, as características assumidas durante uma trajetória de vida. No caso de Patrícia Galvão, basta pensarmos nas suas experiências como intelectual, nos ideais socialistas construídos ao longo de suas leituras e no contato diário com a realidade do proletariado, em número crescente no processo de industrialização que então se via, e ainda, nas suas vivências como mãe e esposa, e também como presa política. A isso se somam as percepções que expunha em relação a diversas questões de seu tempo, da classe social de que se originara, ou mesmo ligadas às mulheres: ela questiona a posição das mulheres burguesas e das sufragistas, mostrando-se, por outro lado, solidária às trabalhadoras que sofriam uma opressão ligada também a seu sexo, dando-lhes destaque no livro que escrevera. São muitos episódios, muitos personagens envolvidos, ideias e sentimentos que, por diversas vezes, apenas podemos pressupor.

O que poderia ser visto, comumente, como contradições insolúveis dentro das percepções evocadas por Pagu, por exemplo, em relação às questões envolvendo as mulheres, sinalizam, ao contrário, para algo que caracteriza os sujeitos históricos de maneira geral. Não há que se buscar uma desejada coerência em sua personalidade, ou ainda vê-la como uma "heroína modelar", mas sim compreendê-la como uma arena na qual são travados embates

---

[707] Ibid., pp. 65-66.

[708] FREIRE, Teresa. Op. Cit., p. 114-115. Segundo a autora, além de ser considerado panfletário, o romance foi ainda condenado pelo próprio Partido Comunista, pelo fato de abordar os abusos sexuais, além de provocar o descontentamento da sociedade burguesa a qual pertencera, ao escrever sobre a opressão sofrida pelo proletariado no momento em que São Paulo crescia como cidade industrial.

políticos e culturais, no conceito discutido por Joan Scott. Tal designação não significa negar sua humanidade, "mas reconhecer os muitos fatores que fazem dela um agente, bem como as múltiplas e complexas maneiras pelas quais ela se constrói como ator histórico". [709]

Percebe-se, pelo que foi exposto, que as opções feitas por Norma sugerem uma "Pagu libertária", uma mulher que ansiou e lutou pela liberdade, pagando certo preço por isso. Assim, partindo de tais percepções, interessa-nos perguntar a partir de agora qual significado se pode atribuir ao esforço de levar às telas a trajetória de Pagu tal como foi construída por Norma Bengell, ao longo da década de 80, e as implicações possíveis para a presença feminina no cinema. Para isso, é necessário avaliar os rumos tomados pelos movimentos de mulheres no processo de redemocratização do país.

Rachel Soihet, em sua análise de *Eternamente Pagu*, traz como primeira indagação os motivos que teriam levado à representação da trajetória da personagem naquele momento. Afirma que Pagu, durante muito tempo, permanecera relegada à invisibilidade, apenas tendo sua atuação abordada por alguns círculos paulistas. Em muito contribuíra para isto sua existência marcada pela ousadia e pela transgressão, tanto no âmbito político quanto pessoal, conforme foi mencionado anteriormente. No entanto, foram exatamente tais características que permitiriam considerá-la uma feminista *avant la lettre*: suas atitudes expressam uma constante "luta por autonomia, engajamento político, realização profissional, intelectual, afetiva, sexual".[710] Apesar disso, a historiadora alerta para o fato de que o referido movimento não lhe dera o devido valor.

Como abordamos aqui, quando Norma Bengell retorna do período que passara na Europa, chegara imbuída do desejo de dar continuidade à sua atuação feminista dentro do campo que conhecia: o cinema. Embora negasse inicialmente o título de feminista, logo ela afirma compartilhar das inquietações deste movimento que, nos anos 70, conhecia um novo momento de emergência.[711] Na época em que a diretora iniciava a concepção do filme sobre Pagu, tais movimentos viviam uma nova fase, a partir das transformações que ocorriam na conjuntura política do país: o processo de redemocratização política.

---

[709] SCOTT, Joan. *A Cidadã Paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005, p.45.

[710] SOIHET, Rachel. Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora. In SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 203.

[711] No capítulo anterior, ao abordarmos o filme *Parahyba Mulher Macho*, discorremos sobre os aspectos centrais da emergência da segunda vaga feminista nos anos 70 no Brasil, no bojo do contexto de efervescência política e cultural experimentado em diversos lugares do mundo. Aqui, os movimentos de mulheres irrompiam em uma conjuntura política autoritária, o que lhes conferiu alguns traços particulares, inclusive no que se refere à sua interlocução, e também seus conflitos, com as esquerdas.

Durante a década anterior, prevalecera uma tendência do movimento direcionada para questões como trabalho, saúde, educação, participação política, temáticas que mantinham laços com a agenda tradicional dos grupos de esquerda. Aliás, muitas mulheres que integravam as organizações feministas neste momento possuíam participação em grupos de esquerda. Urgia manter, assim, certa coerência com lutas mais amplas vigentes na sociedade brasileira, a qual, deve-se ressaltar, vivia sob um regime ditatorial. Ao lado desta, havia ainda um grupo minoritário cujas preocupações incluíam questões ligadas à subjetividade e o que se designa tradicionalmente como "âmbito privado". Tais temáticas, ligadas ao corpo, à sexualidade e à violência, evidenciam a ruptura da rígida separação das esferas e conferiam, assim, caráter político às questões ligadas ao cotidiano e à intimidade.[712]

A conjuntura experimentada a partir do final dos anos 70 mostra-se favorável à emergência de tais demandas no seio dos movimentos feministas. Em 1979, com a aprovação da Lei da Anistia, muitas mulheres que, anteriormente, se encontravam no exílio retornam ao país trazendo consigo nítida influência dos feminismos em voga nos países europeus. Estas, articuladas às feministas que aqui se engajaram, deram novas feições aos movimentos na década de 80.

Neste momento, os feminismos eram "força política e social consolidada", que passava a expressar um discurso pautado nas relações de gênero.[713] Assim, diversas campanhas em prol de temas como o aborto e as diferentes formas de violência contra as mulheres, incluindo o assédio sexual e os assassinatos, foram desenvolvidas pelas feministas. Estas se mobilizavam através de estratégias como campanhas de rua, presença em jornais, rádio, televisão, distribuição de panfletos e envio de cartas a políticos solicitando recursos.[714] Com relação aos assassinatos de mulheres, os movimentos feministas confrontavam abertamente o tradicional e machista princípio da "legítima defesa da honra", cunhando a máxima "quem ama não mata", palavra de ordem das mobilizações que procuravam denunciar maridos e companheiros pelas violências cometidas contra suas parceiras.[715]

---

[712] SOIHET, Rachel. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-80. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp.418-419.

[713] SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto 2004, p.42.

[714] SOIHET, Rachel. Op. Cit., p.424.

[715] TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A Revolução das Mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992, p. 39. Dois episódios fundamentais em torno de tais temas são discutidos por Rachel Soihet. O primeiro deles refere-se a um caso de assédio sexual cometido por um editor do Jornal do Brasil contra uma recepcionista, que acabou demitida. A violência motivou as mulheres a realizarem protestos em frente ao jornal e a redigirem manifestos, denunciando o abuso de poder que resultava em submissão e exploração sexual da mulher. Exemplo célebre foi o assassinato de Ângela Diniz por Raul Fernando do Amaral

A década de 1980 assistiu à difusão das ideias feministas pelo cenário social do país, com a significativa inserção do movimento em associações profissionais, partidos, sindicatos, "legitimando a mulher como sujeito social particular".[716] Neste contexto em que os movimentos sociais organizados se engajavam em campanhas como as Diretas Já, e mais tarde, pela Constituinte, o feminismo deixou, gradativamente, de constituir algo praticado em grupos isolados, tornando-se, ao contrário, um conjunto de ideais dispersos em inúmeros canais de participação abertos neste momento. Assim, assiste-se ao engajamento de feministas em partidos políticos, em organizações não governamentais ou ainda, nos recém-criados centros de pesquisa voltados para a questão da mulher e nas universidades. [717] Atuando nesses diversos espaços, tais mulheres partilhavam das expectativas gestadas na sociedade brasileira ao longo do processo de redemocratização, o qual, embora fosse marcado por certa frustração diante da morte de Tancredo Neves, não impediu que os brasileiros iniciassem a "Nova República" "com o sentimento de terem participado de uma grande transformação nacional".[718] Na criação do país novo que então se vislumbrava, a chamada "questão da mulher" conhecia a ampliação de suas demandas e dos canais disponíveis de negociação e reivindicação.[719]

Tratava-se, em suma, de um quadro de intensas expectativas e transformações para as mulheres, ocasião em que muitas daquelas que haviam se engajado em organizações nas décadas anteriores, ou mesmo haviam defendido novos valores e a ruptura de antigos padrões em suas ações cotidianas, viam agora suas demandas consolidadas e reconhecidas

---

Street, sob a justificativa de infidelidade da parceira. No julgamento em primeira instância, o acusado recebeu uma pena ínfima, o que incentivou as mobilizações feministas e colocou em questão as relações de poder entre os sexos, bem como as convenções sociais que legitimavam ações violentas contra mulheres que escapassem de seu papel tradicional de submissão. Segundo a historiadora, tal episódio "constituiu um elemento crucial na elevação da consciência de gênero no Rio de Janeiro". Cf. SOIHET, Rachel. Op. Cit., pp. 428-431.

[716] SARTI, Cynthia Andersen. Op. Cit., p.42.

[717] TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. Op. Cit., p. 41.

[718] CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.193.

[719] A partir dos anos 80, tem-se a criação, dentro do aparelho do Estado, de diversos órgãos voltados para a defesa dos direitos das mulheres. Em 1983, por exemplo, é fundado o Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo, presidido inicialmente por Eva Blay. Dois anos depois, é criado o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, cuja primeira presidente foi Ruth Escobar e contou ainda, como citamos no capítulo anterior, com a participação de Tizuka Yamasaki. No Rio de Janeiro, o Conselho Estadual dos Direitos da Mulher (CEDIM) surge em 1987, tendo como primeira presidente Branca Moreira Alves. Outro momento fundamental de incorporação das demandas feministas foi a criação das delegacias policiais especializadas nas várias formas de violência contra as mulheres. Por fim, um dos pontos máximos de mobilização das feministas: a campanha pela Constituinte em 1985, buscando chamar a atenção para as questões específicas das mulheres. Desempenhou papel importante o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, com a campanha "Constituinte para valer tem que ter palavra de Mulher", destinada a levantar as principais demandas das mulheres, bem como alertar para a baixa representatividade feminina nas várias esferas do poder político. Por fim, o trabalho exaustivo das feministas teve resultados como: o fim das discriminações ainda presentes na legislação em relação ao trabalho, o aumento do prazo de licença maternidade, e ainda a igualdade de direitos e obrigações entre o casal. Cf. TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. Op. Cit., pp. 43-45.

socialmente. Norma Bengell, como se abordou aqui, atravessara todo este processo, como sujeito atuante em diversas esferas: em sua atividade como atriz, representara papéis polêmicos que lançavam discussões sobre as relações pessoais vigentes e quebravam tabus; em suas declarações à imprensa, defendera atitudes libertárias, as quais também havia incorporado à sua vida pessoal; nos anos de exílio, travara contato com movimentos de mulheres no exterior e trouxera, mais tarde, lições para seu engajamento no Brasil. E, além de tais questões específicas ligadas às novas concepções em torno das relações de gênero, pautara sua atuação na esfera pública pela defesa da liberdade, seja política, cultural ou individual.

Quando nos aproximamos do final da década de 1980, são diversas as expectativas em relação ao novo momento político que se inaugura no país. Não se pode deixar de considerar que a concepção de *Eternamente Pagu* se dá no bojo de tais acontecimentos. Retomemos brevemente tal articulação, já esboçada aqui.

O início do processo de confecção de um filme nesses moldes, ou seja, que trouxesse para o público brasileiro de cinema a história de mulheres singulares, tem lugar em meados dos anos 70. Nessa ocasião, o país vivia o início do processo de abertura política anunciado pelo governo, o qual, embora marcado por avanços e retrocessos, gera expectativas de transformação no panorama político do Brasil. Norma Bengell, em 1975, voltava ao país depois de passar algum tempo exilada na Europa, inclusive atuando em peças de teatro e filmes. A possibilidade de trabalhar em outro cenário cultural trouxe não apenas oportunidades de aprendizado e crescimento profissional, mas também novas formas de atuação política. Em entrevista já mencionada ao jornal *Opinião*, nesta época, ela discorre sobre os planos de filmar a vida de Maria Bonita, planos estes que já se inseriam na proposta acima citada. Afirma que tal ideia teria nascido justamente de sua participação no movimento feminista em outros países, onde, segundo diz, "as mulheres trabalham mesmo". Assim, ela começara a pensar no que poderia fazer pela mulher dentro de sua cultura e de sua área de atuação, o cinema. É ela quem relata:

> Fui a um congresso feminista em Frankfurt, onde havia grupos de mulheres que tratavam dos problemas no Vietnam, dos problemas da América Latina etc. Passei quatro dias lá, como se estivesse numa universidade. Foi neste congresso que conheci Delphine Seyrig e ela, também como atriz, vivia o mesmo problema que eu. Pensamos em um personagem feminino que pudesse ser levado ao cinema. Me lembrei de Maria Bonita, esta mulher maravilhosa que deixou marido e tudo pelo amor de Lampião [...].[720]

[720] MEU tempo agora é aqui - Entrevista de Norma Bengell a Macksen Luiz. *Opinião*, nº 126, 4 abril 1975, p.20.

Percebe-se, pela fala da atriz e diretora, a articulação que se estabelecia entre os movimentos feministas e as mobilizações em torno de questões políticas e sociais urgentes, que agitavam vários países naqueles anos de efervescência política e cultural. Além disso, fica nítida a iniciativa de Norma em buscar meios de articular os ideais que surgiam nela então, com sua própria área de atuação, o que foi feito também por outras mulheres. Embora ainda mantenha uma percepção romântica em relação à personagem Maria Bonita, esta é tomada, por outro lado, como exemplo de força e coragem em seguir o que desejava.

Não obtendo sucesso em realizar tal filme, mais tarde surge Pagu como possibilidade de personagem feminina forte para ser levada às telas. Segundo conta, seu interesse fora despertado também neste momento, quando começou a ler sobre a vida da intelectual e militante, "todos os livros, todas as coisas que ela escreveu, os poemas... Sei tudo sobre ela. Tentei fazer um curta, que não deu certo. [...] A vida dela é tão rica, que num curta não dá pé, pelo menos para mim".[721] Dessa forma, iniciou-se a concepção do que viria a ser *Eternamente Pagu*, alguns anos depois.

Na ocasião do lançamento do filme, diversas críticas publicadas pela imprensa chamavam a atenção para os paralelos existentes entre a personagem cinematográfica e a própria diretora, nas experiências e nos ideais de vida. Segundo Rogério Durst, em crítica já citada, o filme evidenciava que haveria mais semelhanças entre personagem e diretora do que as representações associadas a ambas: "A atriz aprendeu a dirigir depois de quase 30 anos de carreira e 80 filmes. A escritora, jornalista, poeta e desenhista também abriu seu próprio caminho na vida e nas artes".[722] A própria diretora reconhecia sua aproximação com a personagem e certo caráter autoral de seu filme, afirmando:

> Eu acho também que o filme é muito autoral, eu me identifico muito com ele. Ali tem muito de Norma Bengell, as histórias vão se misturando: Pagu e eu, eu e Pagu... Nós somos de gerações diferentes, mas, num país conservador, as histórias se cruzam. As histórias dos rebeldes, dos libertários, que são ridicularizados pelos conservadores [...].[723]

Na concepção da diretora, dois tempos históricos se cruzavam: duas mulheres que marcaram suas vidas em busca da liberdade, vivendo em conjunturas autoritárias. Pagu representaria, no contexto de fim dos anos 70 e década de 80, o tipo de sociedade pela qual se

[721] APRENDI muito com os diretores dos anos 60. Entrevista com Norma Bengell. *FilmeCultura*, nº 48, nov 1988.
[722] DURST, Rogério. Eternamente Norma. *Última Hora*, 12 mai 1988.
[723] "MEU tempo agora é aqui" - Entrevista de Norma Bengell a Macksen Luiz. *Opinião*, nº 126, 4 abril 1975, p.20.

ansiava no momento da redemocratização política: simbolizava ideais caros àqueles que haviam se mobilizado pelo fim do regime autoritário. Em sua trajetória, Patrícia lutara por justiça social, deixando sua cômoda vida ao lado da família e se engajando em atividades junto aos trabalhadores. E, ao fazer isto, rompia os padrões há muito colocados às mulheres: uma união distante das convenções com Oswald de Andrade, a atuação profissional e o desejo de expandir seu conhecimento em relação às questões sociais que a levaram primeiro à Argentina, onde sofreria as dificuldades postas às mulheres sozinhas, e depois à longa viagem pelo Oriente — em suma, alguém que pautara sua existência pela ousadia e pela urgência de liberdade. Assim, a "Pagu cinematográfica", representada por esses aspectos da trajetória de Patrícia Galvão, reúne elementos que a configuram como uma personagem feminina fundamental do cinema brasileiro: em uma conjuntura na qual as mulheres lutam pela ampliação de seus espaços — luta esta concebida como essencialmente política, nas várias esferas que atravessa, pública ou privada —, *Eternamente Pagu* traz para as telas do cinema uma personagem que, em outros tempos de repressão política, ousava unir também estas duas dimensões de sua existência.

Chegando ao final da década de 80, ocasião de lançamento do filme de Norma, não podemos deixar de lembrar os caminhos percorridos pelo cinema brasileiro até aqui, assim como pela presença feminina nele como espaço de discussão de questões políticas sob uma ótica distinta. Após atravessarmos os anos 70 e 80, tendo como eixos os filmes discutidos neste trabalho, resta-nos avaliar como se expressavam os espaços abertos no cinema às mulheres, no Brasil que recuperava a democracia política.

4.4 ATRÁS DAS CÂMERAS E NAS TELAS: NOVOS RUMOS PARA O FEMININO NO CINEMA

Pensado como veículo privilegiado da indústria cultural, o cinema representaria não apenas as relações sociais vivenciadas por homens e mulheres, mas também, ao encená-las, ratificaria preconceitos e a divisão tradicional de papéis entre ambos. Esta é a observação inicial do livro *As Musas da Matinê*, escrito por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, ambas com atuações nos movimentos feministas, seja em entidades organizadas, seja na imprensa. [724] O objetivo das autoras consiste em analisar, em um conjunto de filmes

[724] O artigo de Rachel Soihet destaca a atuação de Elice Munerato nas páginas d' *O Pasquim*, confrontando as posições misóginas de seus principais articulistas. Cf. SOIHET, Rachel. Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário. In SOIHET, Rachel; BICALHO,

brasileiros de direção feminina, "a re-criação, feita por mulheres, da realidade que impõe sua condição", o que, por si só, já traduziria as preocupações, vigentes no momento, em se avaliar a inserção das mulheres em diversas esferas da sociedade. [725] Assim, naquela conjuntura, segundo as autoras, as mulheres que participavam ativamente da indústria cinematográfica começavam a tomar posições em relação às mensagens transmitidas pelos filmes, levantando a discussão em festivais, seminários e manifestos.

Sua análise reforça algo que já se mencionou anteriormente neste trabalho: a reduzida atuação das mulheres atrás das câmeras ao longo da história do cinema brasileiro, assim como as representações simplificadas e distorcidas feitas sobre elas. Para isto, as autoras reuniram e analisaram dezesseis filmes, chegando à conclusão de que, em muitas de suas personagens, seria possível observar a reprodução de certos papéis tradicionalmente atribuídos ao feminino.

Colocada, geralmente, como "apêndice" do homem, a figura feminina apareceria associada a papéis considerados "naturais", como os de esposa, mãe e "rainha do lar", além de confrontada com o suposto dever se se manter jovem e sedutora. Nesse conjunto de representações, personagens que fossem solteiras, intelectuais e exercessem alguma profissão necessariamente seriam feias e/ou más, ou abandonariam as convicções de independência antes defendidas em troca do amor de um homem. Assim, nas narrativas cinematográficas, um romance seria o motivo perfeito "para fazer uma mulher tirar os óculos, soltar os cabelos e usar roupas 'femininas'". De forma semelhante,

> Nada mais óbvio do que a mulher de roupa justa, mexendo os quadris, andando por uma rua escura e deserta. Assim como a mulher de óculos, cabelos presos, séria, com nenhum senso de humor sempre personifica a intelectual, não há dúvida que a imagem da mulher sozinha, à noite, na rua, convenceu – homens e mulheres – de que, sem dúvida, trata-se de uma prostituta. Da mesma maneira, a intelectual se torna sempre um ser assexuado, destituído de atrativos porque só as muito atraentes, de corpo perfeito, recebem compensações afetivas, as únicas que o cinema aceita como válidas. Se a mulher insistir em manter sua profissão, uma vida independente, certamente perderá o homem que ama.[726]

A partir desse conjunto de imagens distorcidas, o cinema contribuiria para o reforço de preconceitos que integram as próprias relações sociais e de gênero. Acrescente-se a isso o fato de que somente as mulheres constituem seus objetos, mas também aos homens seriam

---

Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

[725] MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de *As Musas da Matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rioarte, 1982.

[726] Ibid., p. 23.

atribuídas características fixas, tais como coragem, força e poder, enquanto ao feminino restariam a passividade, a fragilidade e a emoção.

Em vários dos filmes analisados, as autoras constatam que as personagens somente existem, como figuras ficcionais e seres humanos, a partir de suas relações com os homens. A felicidade idealizada teria como elemento fundamental o relacionamento amoroso e o casamento, sendo a beleza um traço essencial do que se considera o feminino. Nas produções anteriores aos anos 70, as mulheres são representadas ora como ingênuas, ora como fatais, especialmente em situações de triângulos amorosos. Somente a partir desta década passam a ganhar destaque mulheres que assumiam suas potencialidades sexuais, como é o caso dos filmes *Marcados para viver* (Maria do Rosário, 1976), *Os homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1974) e *Feminino Plural* (Vera de Figueiredo, 1975). Se, anteriormente, o casamento, por exemplo, era retratado como um bem a ser conquistado sem medir sacrifícios, nesse momento ele emergia em todos os seus conflitos e fissuras.

Alguns exemplos podem ser aqui abordados, complementando as mudanças verificadas pelas autoras. Uma das mais expressivas cineastas cuja carreira consolida-se nos anos 70 é Ana Carolina. Seu ingresso na atividade cinematográfica se dá no bojo da efervescência política e cultural vivenciada na década de 60: tratava-se de uma época em que "parecia possível para a juventude interferir no processo brasileiro, transformá-lo, opinar — o momento dava essa ilusão". Estávamos nos anos de 1966 e 1967, quando "o cinema, o documentário, o pensamento brasileiro, todos os tipos de aproximações culturais pareciam possíveis".[727] A cineasta inicia sua carreira com uma ampla produção documental, na qual se destaca o longa-metragem *Getúlio Vargas* (1974), montado a partir de material proveniente do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Em fins da década de 1970, dá início a uma trilogia a qual é atribuído um forte caráter autoral. Composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), esta inaugura sua produção ficcional e confere forma a um cinema polêmico, capaz de levantar questionamentos múltiplos ao colocar em cena representações do feminino e do poder que se entrecruzam. Mulheres constituem, dessa forma, as protagonistas das tramas em questão, as quais caminham, em seu conjunto, para um questionamento profundo dos conteúdos aparentemente fixos e coerentes do que seria um "feminino".[728]

---

[727] ANA Carolina: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*, 24 out 1982.

[728] ESTEVES, Flávia C. Interpretações do passado, leituras do tempo presente: notas sobre o diálogo entre história e cinema. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007; ESTEVES, Flávia C. *"Sob" sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas*

Desde que começara sua carreira no cinema, suas preocupações sempre tiveram como centro as questões postas por sua geração, ou seja, "a geração que segurou o rojão de 1968, uma geração que pensou que ia matar a charada, ficou alegre com essa possibilidade, mas que, no fim, levou aquela cacetada que todos nós vimos e vivemos". Ao final dos anos 70, quando iniciava sua trilogia, tais preocupações continuavam a existir. [729] Nos filmes citados, o foco em questões aparentemente subjetivas não impedia a permanência de um olhar crítico diante de aspectos da sociedade brasileira, o que se justificava, segundo a cineasta, pelos limites impostos pela conjuntura em relação à viabilidade comercial do documentário de feições políticas: "não era possível entrar em um país que estava fechado, politicamente falando, então eu tive que entrar em mim mesma, e isto me levou a *Mar de rosas*".[730]

Ana Carolina optava, então, por transpor a tensão que visualizava na conjuntura do país para um espaço reduzido de análise. Segundo ela, isto seria

> [...] um truque, pois o poder é o assunto que mais mexe com a minha cabeça e é muito vasto. Mas eu ainda não tenho condições dramáticas para fazer um filme amplo, que discuta o poder, a condição brasileira. (...) Então eu me utilizo de um truque para fechar um pouco a coisa e tratar desse assunto num universo pequeno, de tal forma que eu possa me movimentar.[731]

Assim, neste universo reduzido, a cineasta leva às telas personagens femininas que se deparam com diferentes expressões de um poder microscópico: em *Mar de rosas*, a personagem Felicidade se vê imersa nos conflitos de seu casamento, ao mesmo tempo em que enfrenta as tentativas de rebelião da filha Betinha; em *Das tripas coração*, um colégio de meninas converte-se no cenário dos sonhos de um interventor, funcionando como espaço de expressão das representações masculinas em relação às mulheres que habitariam aquele ambiente, também atravessado por relações de poder; e por fim, em *Sonho de valsa*, a protagonista Tereza persegue concepções românticas que, tradicionalmente, são postas como destino das mulheres, apenas alcançando sua liberdade no momento em que rompe tais modelos.

---

coração e Sonho de valsa, 1977-1986). Dissertação de Mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2007.

[729] CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1976.

[730] No original: "It was not possible to get inside a country which was closed, politically speaking, so I had to go inside myself, and that led me to *O mar de rosas*". Este trecho pertence a uma conversa entre Ana Carolina e Simon Hartog, filmada no Rio de Janeiro em 1985, para a produção de um programa sobre cinema brasileiro. Uma versão editada foi publicada na revista *Framework* nº 28 (pp. 64-69).

[731] GANDRA, José Ruy & PAIVA, Fernando. Ana Carolina: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*, 24 out 1982.

Para exemplificar a importância da produção de Ana Carolina neste contexto de consolidação da presença feminina no cinema brasileiro, retomamos brevemente as palavras de Norma Bengell, que interpretara a personagem Felicidade, no primeiro filme da trilogia:

> [...] A minha personagem também tem mil coisas minhas, da minha vida, e até da vida da minha mãe. [...] eu vou botar pra fora o que vi minha mãe sofrer e ser massacrada. O mesmo massacre que eu poderia ter sofrido se tivesse aceitado um casamento como a minha família queria, e sido taquígrafa ou datilógrafa. Minha mãe foi massacrada pela família porque se casou com o afinador de piano da casa dela, um alemão emigrado que não podia trabalhar. Ela tinha sido educada para se casar bem e acabou como roupeira de um hospital. Morreu massacrada. Nesse filme eu joguei tudo isso. E como eu não quis casar passando por debaixo daquelas espadinhas, fiz muitas coisas que sempre foram combatidas. Tenho uma profissão que não é regulamentada, sou mulher, sou mestiça, não sou fulana de tal. E tem tudo isso de meu no filme da Carola. Não representei apenas, tem coisas minhas também.[732]

Pela articulação que Norma estabelece entre sua personagem e as experiências que vivera e presenciara, pode-se inferir o quanto o filme de Ana Carolina acrescentaria no sentido de trazer complexidade às representações do feminino no cinema. Não se tratava de criar personagens dentro dos moldes tradicionais, heroínas românticas ou mulheres que tudo sacrificavam em nome do amor. Ao contrário, eram mulheres que expressavam inquietações, conflitos, dilemas, sonhos, expectativas, preconceitos, enfim, elementos verossímeis do que compunham as relações de gênero nas quais estavam imersas. E, ainda, expressavam a busca pelas mulheres profissionais de cinema, atrizes ou diretoras, em ampliar seus espaços de atuação em uma área onde os homens predominavam.

Em meados dos anos 80, conjuntura a que se refere o momento presente desta análise, a cineasta Vera de Figueiredo publicava o que poderíamos qualificar como um "artigo-manifesto" no periódico *O Pasquim*, célebre por suas concepções misóginas. Cineasta, arquiteta e artista plástica, Vera havia já realizado *Feminino Plural* e *Samba da Criação do Mundo*, e se colocava, no texto, como mulher e profissional de cinema:

> Vim falar de cinema. O que eu faço. Mas, tudo o que faço, vivo e respiro é carregado de mim, uma mulher-guerreira e, que tem como meta abrir a participação feminina no espaço social. Não mais mulheres, polaridade passiva: esposas, rainhas-do-lar, mães de família, ou ainda assistentes, secretárias, lá o que for, de seu marido/chefe/pai. Mas a mulher-solar, dona de seu próprio destino. Fazendo o que quiser. Até mesmo trabalhando como assistente ou secretária ou sendo mãe, casada, avó ou solteira. Porque não é em relação ao homem que se situa a nova mulher, mas diante de si mesma e da sociedade em geral.[733]

---

[732] O FEMINISMO de Norma Bengell não é um mar de rosas. *O Globo*, 11 fev 1978.
[733] FIGUEIREDO, Vera de. O feminino entra em cena. *O Pasquim*, 05 jun-11 jun 1985, p. 20.

Naquele momento, a cineasta embarcava para o Canadá, a fim de participar do Festival de Filmes de Mulheres, e, dessa forma, não deixava de lado uma crítica ao cinema brasileiro:

> O cinema brasileiro, que se exprimiu machista em quase todas as suas obras, que rejeitou nossos projetos mais audaciosos, que me esculhambou quando em 76 fiz Feminino Plural, o primeiro filme feito por aqui que mergulha na identidade feminina [...] hoje aceita, abre as portas para nós, reunidas no grupo Mulheres de Cinema, recém-formado, que reivindica o espaço da criação e mão-de-obra feminina em sua participação plural. [734]

Naquele momento em que as expectativas em relação a nova fase vivenciada pela República no país, Vera de Figueiredo destacava o papel do cinema ao retomar "a vanguarda dos acontecimentos, da provocação cultural", e sacudir "as velhas estruturas com novas propostas". [735]

Nos anos 1980, a própria Tizuka Yamasaki, já abordada aqui neste trabalho, prossegue com um filme que volta seu foco para a conjuntura do país, sem, contudo, perder de vista as relações pessoais. Trata-se de *Patriamada*, de 1984, o qual transita entre ficção e documentário no seio da campanha popular pelas eleições diretas para a presidência da república. Três personagens ficcionais — Carolina Diniz, uma jornalista de 20 anos, Goyás, um cineasta, e Rocha Queiroz, um poderoso empresário — são testemunhas e sujeitos dos acontecimentos que marcaram a campanha pelas "Diretas Já" até sua derrota em votação no Congresso Nacional. Para além da dimensão política em sentido estrito, suas vidas são também caracterizadas pelas transformações vivenciadas naqueles anos no âmbito das relações pessoais e afetivas. O filme trazia em si "uma certa perplexidade" em relação ao País e a seu futuro. Nas palavras da cineasta, "Não sabemos o que vai acontecer com a gente. Clamamos pelas diretas, mas elas acabaram não acontecendo". [736]

Contando também com uma formação profissional na atividade cinematográfica, Suzana Amaral diploma-se na primeira turma de cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), entre os anos de 1968 e 1971, continuando sua instrução com os cursos de direção de TV na New York University, de interpretação no Actor's Studio e, ainda, o estágio na WCNY – Canal 31. Ao longo dos anos 70, dirige vários curtas e documentários, atuando também como produtora e diretora de especiais da TV

[734] Ibid..
[735] Ibid..
[736] Afirmação de Tizuka Yamasaki na apresentação contida no material de divulgação de *Patriamada* (1985). Acervo do Centro de Documentação e Informação da Funarte.

Cultura por alguns anos. É para esta emissora que, em 1979, realiza o documentário Minha vida, minha luta, sobre a organização de mulheres da periferia paulistana. *A hora da estrela*, adaptação da obra homônima de Clarice Lispector, assinala sua estreia na direção cinematográfica. [737] Atraída pela possibilidade de metaforizar o Brasil através da personagem Macabéa, Suzana traz para o filme muito de sua percepção do país a partir da experiência de viver no exterior:

> A gente, fora do Brasil, descobre o Brasil. Então comecei a perceber que o país brasileiro é um grande Macunaíma, nós somos muito antipersonagens, no sentido dramático do termo, e a Macabéa, de repente, me pareceu assim a antipersonagem que eu procurava, com a vantagem de ser mulher, porque o Macunaíma era homem e além disso já tinha sido feito. [...] O que eu me propus fazer foi justamente que a Macabéa fosse uma grande metáfora.[738]

As preocupações de Suzana como cineasta também tocavam em questões subjetivas:

> Sou apaixonada pelo ser humano. Filmes que se preocupem com a caracterização interna dos personagens são os que mais me interessam. A problemática interna do ser humano. Acho que aí talvez os meus filmes diferem um pouco dos outros filmes brasileiros. Os filmes brasileiros, de um modo geral, estão muito preocupados com as tramas, com os acontecimentos, com a história. Eu estou muito mais preocupada com a construção interna, com o problema interno. A história pode ser tão simples como foi a história de Macabéa, mas o ser humano ali tem uma história enorme. O interno é complicado, o externo é simples.[739]

Percorrendo, assim, alguns caminhos traçados pelo cinema brasileiro nas décadas de 70 e 80, evidencia-se uma ampliação de presença feminina nas telas e na atividade profissional por trás das câmeras. Foram anos de transformações políticas e sociais, em que o país se viu diante de uma conjuntura repressiva que influenciou diretamente os rumos das manifestações artísticas e culturais. Golpe militar, censura, repressão: aspectos de um autoritarismo que deslocou em certa medida algumas das propostas defendidas por cineastas que, no início dos anos 60, visualizavam o cinema como meio de intervenção e transformação da realidade do país. No entanto, novas temáticas, ou novas concepções em torno de antigos temas, abriram espaço para que, em sintonia com demandas e movimentos crescentes na sociedade, a forma de conceber a presença feminina no cinema adquirisse uma dimensão política, abrindo novas possibilidades para a atividade cinematográfica. Ao mesmo tempo, as estratégias empregadas para se levar o olhar crítico sobre a sociedade para as telas também ganharam outras tonalidades: seja na adaptação de obras literárias, seja com a construção de

---

[737] MIRANDA, Luis Felipe. Verbete Suzana Amaral. In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Op. cit. (p. 21).
[738] O INTERESSE pelo sussurro – Entrevista com Suzana Amaral. *Filmecultura* nº 48, nov 1988.
[739] Ibid.

narrativas que encenassem trajetórias de personagens femininas de outros momentos da história do país, o cinema, como atividade artística, intelectual e industrial, também sofreu mudanças diante dos desafios com os quais se confrontou. Trata-se de algo mencionado pela cineasta Ana Carolina, citado anteriormente: se não era possível entrar em um país que se mantinha fechado, uma saída possível estaria em direcionar o foco para o interior, para a subjetividade, para aspectos das relações cotidianas. Assim, as mulheres, nas telas e na vida real, adquiriram a complexidade equivalente aos desafios e mobilizações que empreendiam na realidade social e política do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo sobre as relações estabelecidas neste trabalho entre história, cinema, e ainda, as diferentes formas de se pensar o político nas relações sociais, a afirmativa a seguir parece sintetizar um ponto chave: "O passado iluminado pelo cinema é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d'água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial".[740]

Ao longo dessa análise, o que se viu, através de diferentes cineastas e produções, foi justamente o "foco de luz" artificial do cinema sendo projetado sobre personagens, tramas, eventos, valores e modelos de comportamento de tempos passados. A encenação do passado nas telas não constitui novidade para os pesquisadores que ingressam no terreno das relações entre cinema e história, ou mesmo para espectadores mais atentos. Contudo, tentou-se evidenciar algumas nuances de tais relações, que precisam ser analisadas a partir das questões iniciais postas, mas também em sintonia com os problemas despertados pelas próprias fontes, os filmes.

Atravessamos duas décadas distintas da história republicana brasileira tendo por foco o cinema, em especial filmes que apresentavam mulheres em posições de destaque dentro das tramas, seja como protagonistas, seja como personagens cujas ações incidiam fortemente sobre os rumos da narrativa. Já partíamos da observação de que tais anos conheceram um incremento da presença feminina no quadro do cinema brasileiro, na condição de profissionais e personagens. Restava-nos compreender se tal questão haveria se articulado de algum modo ao processo de "reinvenção da política" operado, especialmente, a partir da segunda metade da década de 70, no bojo dos novos atores que ingressavam no cenário político e reivindicavam a especificidade de suas demandas. E, mais do que isso, passavam a preconizar a ruptura da tradicional separação entre as esferas pública e privada que marcaria a realidade social. Assim, para movimentos como aqueles empreendidos pelas feministas, formas de preconceitos e discriminação, o corpo e a sexualidade, a violência, enfim, problemáticas usualmente associadas à dimensão íntima de suas vidas passavam a ser vistas como questões políticas e, portanto, passíveis de se tornarem objeto de questionamento e transformação.

No entanto, não se tratava de pensar tais filmes somente como resultado dos deslocamentos operados no conceito de política, mas sim de compreender de que maneira a

[740] CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. (orgs) *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual.* São Paulo: Alameda, 2007, p. 09. ("Apresentação").

incorporação desta nova concepção de política poderia ter viabilizado a permanência de uma perspectiva crítica nas manifestações artísticas, e no cinema em especial.

Gestadas a partir do final da década de 1950, as possibilidades vislumbradas em relação ao papel da arte na intervenção e na transformação social atravessaram a década seguinte e se viram confrontadas com mudanças profundas na conjuntura política do país. Em 1964, a instauração do regime militar deu início a um longo período de repressão e autoritarismo, com efeitos óbvios sobre o engajamento antes experimentado nas manifestações artísticas. Logo estas passam a atuar como estratégias de oposição ao governo, em um primeiro momento, quando alguma margem de ação política ainda existia. No entanto, o final da década traz um novo revés, com a decretação do Ato Institucional nº 5, e a inauguração dos chamados "anos de chumbo", marcados pelo recrudescimento da repressão e da censura, bem como pelo crescimento econômico e pela euforia propagandeada pelo Estado.

Como o cinema lida com tais questões? De que forma as mulheres — ou a incorporação da definição de política trazida pelos novos movimentos sociais — teriam expressado um deslocamento desta proposta de engajamento, porém sem abandonar por completo a perspectiva crítica? Estes eram alguns dos pontos a serem analisados.

Iniciamos a análise com um filme de 1972, quando o país vivenciava os efeitos das medidas repressivas adotadas a partir do final da década. *S. Bernardo* fora concebido e dirigido por Leon Hirszman, um cineasta cuja participação fora fundamental no surgimento do Cinema Novo e na implementação de suas principais propostas. Contudo, no início dos anos 70, Hirszman enfrentava uma conjuntura distinta daquela que experimentara na efervescência política e cultural da década anterior: a censura, as dificuldades para a liberação de seu filme, um mercado cinematográfico em crescimento, o apelo das comédias eróticas. O recurso à adaptação literária e à encenação de tempos passados tornou-se, de certa maneira, uma estratégia: permitiu manter a perspectiva de um cinema político, sem explicitar os questionamentos levados às telas. Entretanto, um elemento se destaca na trama desenvolvida pelo diretor: a presença de uma personagem fundamental para os rumos da narrativa, Madalena, a esposa do protagonista. Tratava-se de uma personagem que, apesar de, em tese, poder ser tomada como coadjuvante, é protagonista de um confronto essencial com o marido que acaba por conferir às suas relações uma dimensão política que extrapola a visão institucional. Temos em cena um grande proprietário de terras, capitalista ambicioso, que associa toda e qualquer tentativa de transformação à simples subversão e constrói seu poder a partir da submissão de seus empregados. Madalena, "aquisição" nova em seus planos, se torna

aquela que questiona diretamente seu poder, se posicionando contra o tratamento desumano que ele dava aos empregados da fazenda, mas também confrontando seu papel de esposa submissa. Delineava-se, aqui, um poder concebido como algo que permeava as relações sociais.

Mais adiante, nosso foco direcionou-se para *Lição de amor*, filme do diretor Eduardo Escorel, cuja formação cinematográfica em muito devia ao panorama engajado do Cinema Novo. Contudo, em meados da década, com uma indústria cultural em crescimento e o incentivo oficial para a produção de filmes baseados em obras literárias, Escorel opta por levar às telas uma trama cujo centro incide sobre relações pessoais. Elza, ou simplesmente Fraülein, conduz o olhar do espectador pelo cotidiano da mansão de uma tradicional família da burguesia paulista, que acaba por desvelar sua hipocrisia e o autoritarismo que permeava as relações entre seus membros. Somem-se a isso as opções do cineasta em focalizar a subjetividade de seus personagens, com poucos diálogos e ênfase em suas expressões, as quais denotavam sentimentos e conflitos. Elza — assim como Madalena, uma personagem apropriada da literatura das primeiras décadas da República —, também representa uma mulher distinta daquelas representadas usualmente nas telas: complexa, não corresponde aos padrões atribuídos a alguém que exerce a atividade pela qual fora remunerada.

Anayde Beiriz e Patrícia Galvão: com as protagonistas dos filmes seguintes, deixamos o terreno das adaptações literárias, porém permanecemos diante de estratégias que permitiram ao cinema lidar com o contexto autoritário vigente no país. Duas mulheres cujas vidas estiveram envoltas por acontecimentos marcantes da história nacional: a Revolução de 1930, o crescimento do movimento operário, o Partido Comunista, o governo de Getúlio Vargas, o Modernismo, enfim, eventos consagrados pela historiografia. No entanto, nos filmes que se dedicaram a encenar suas trajetórias, outras dimensões de suas experiências ganham espaço nas narrativas: aquilo que se convencionou designar como “privado”. Vemos, assim, duas mulheres que confrontaram de diferentes maneiras os padrões tradicionais impostos ao feminino em sua época, padrões estes eivados de preconceitos e restrições, ligadas ao corpo, ao seu ingresso no espaço público, como profissionais, militantes políticas ou intelectuais. Novamente, a Anayde de Tizuka Yamasaki e a Pagu de Norma Bengell viabilizam um cinema de caráter político, contudo um “político” que se desloca cada vez mais para o cotidiano, concebendo tais relações como também atravessadas por redes de poder. Estes últimos filmes assinalavam não apenas mudanças em relação à presença do feminino no cinema brasileiro, mas também expressavam algumas das expectativas acalentadas por diferentes setores da sociedade em relação ao novo momento republicano que começava a se desenhar.

Observamos que as décadas percorridas por esta análise, e os filmes e personagens focalizados, representam diferentes estratégias na linguagem cinematográfica (adaptação literária e biografias), mas também diferentes gradações no que se refere à reinvenção do conceito de política operado naqueles anos. Em Madalena, temos a perspectiva humanista, uma mulher aparentemente submissa, mas cuja força cresce no decorrer da narrativa; em Elza, a crítica à hipocrisia das relações sociais, expressas pelo microcosmo de uma família paulista; em Anayde, a mulher que enfrentou preconceitos e restrições impostas ao feminino, e lutou por uma libertação pessoal; e Pagu, a intelectual e militante política, cuja luta por justiça social serviria de espaço para a veiculação das expectativas de parcelas da sociedade brasileira, no tempo em que é levada às telas.

Com essa última observação, retornamos ao início destas considerações: a "luz artificial" do cinema, em cada um dos filmes analisados, conduz o espectador a tempos passados, personagens e lugares distantes. No entanto, este foco permanece ancorado no seu próprio tempo, ou seja, o presente de concepção e realização dos filmes. Assim, estes expressam questionamentos, conflitos, valores, expectativas, propostas vigentes em seu presente de produção. Mais do que isso, não são simples reflexos de seu próprio tempo, mas sim o interpretam, se inserem em debates, concretizam críticas e propostas, encarnadas em cada uma de suas personagens. Estas, focalizadas neste trabalho, são mulheres e, diante disso, acrescentam complexidade a esta dimensão de intervenção possível ao cinema: suas vivências, ao transitarem entre o público e o privado sem fronteiras rigidamente demarcadas, ampliam a perspectiva crítica da narrativa cinematográfica. Atingia-se um momento em que a noção institucional de política não mais dava conta de toda a complexidade das relações sociais — o que era alardeado pelos movimentos de minorias políticas —, ao se evidenciar que questões antes encarceradas no âmbito privado também se mostravam marcadas pelo político. Nesses anos, portanto, em que as mulheres, por meio de seus movimentos organizados, tiveram algumas de suas demandas reconhecidas, também acabaram por se revelar protagonistas de uma "reinvenção" da política, na sociedade brasileira e também em sua presença por trás das câmeras e nas telas do cinema.

FILMOGRAFIA ANALISADA

S. Bernardo. Direção, adaptação e roteiro: Leon Hirszman / Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Rodolfo Arena, Joffre Soares / 113 minutos, 1972.

Lição de amor. Direção: Eduardo Escorel / Roteiro: Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho / Produção: Luiz Carlos Barreto / Fotografia: Murilo Salles / Elenco: Lilian Lemmertz, Rogério Fróes, Irene Ravache, Marcos Taquechel, Mariana Veloso / 81 minutos, 1975.

Parahyba, mulher macho. Direção: Tizuka Yamasaki / Roteiro: Tizuka Yamasaki e José Joffily / Produção: CPC / Direção de produção: Walter Schilke / Fotografia: Edgar Moura / Som: Juarez Dagoberto e Stu Deutsch / Montagem: Lael Rodrigues / Elenco: Tânia Alves, Cláudio Marzo, Walmor Chagas / 35 mm, cor, 88', Rio de Janeiro, 1983.

Eternamente Pagu. Direção: Norma Bengell / Roteiro: Márcia de Almeida, Geraldo Carneiro e Norma Bengell / Produção: Flai Comunicações, Embrafilme e Sky Light Cinema Foto Arte / Fotografia: Antonio Luiz Mendes Soares / Elenco: Carla Camuratti, Nina de Pádua, Antonio Fagundes, Esther Góes, Octávio Augusto / 100 minutos, 1987.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, Miriam. Vozes, olhares e o gênero no cinema. Cadernos de Pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero – UFPR. *Representações de Gênero no Cinema*. Nº 02, dezembro de 2003.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da Vida Privada no Brasil* vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

ALVAREZ, Sonia E. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. In STEPAN, Alfred. (org.) *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A luta democrática contra o regime militar na década de 1970. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs.) *O Golpe e a Ditadura Militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *A Utopia Fragmentada:* as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel & VERNET, Marc. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

AVELLAR, José Carlos (org.) Viany, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – volume: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema:* ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro:* propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O Autor no Cinema*. A política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

CANO, Wilson. Milagre brasileiro: antecedentes e principais consequências econômicas. In *1964-2004:* 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CARDOSO, Maurício. *História e Cinema:* Um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História. Universidade de São Paulo, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil:* o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada.* Capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994, pp. 97-113.

CUNHA, Paulo José da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In DEL PRIORI, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Diretas-Já: vozes das cidades. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *As Esquerdas no Brasil*. Vol. 3 – Revolução e Democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Cinema e Sociedade:* um estudo da filmografia de Leon Hirszman, 1962-1972. Doutorado em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

DORLÉAC, Laurence Bertrand. *Histoire de L'Art: Paris, 1940-1944.* Ordre national, traditions et modernités. Paris: Sorbonne, 1986.

DUTRA, Eliane. História e culturas políticas – definições, usos, genealogias. *Varia História*. Belo Horizonte, nº 28, dezembro de 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água* — pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ESTEVES, Flávia C. Interpretações do passado, leituras do tempo presente: notas sobre o diálogo entre história e cinema. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 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). Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1976.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FREIRE, Teresa. *Dos escombros de Pagu:* um recorte biográfico de Patrícia Galvão. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SescSP, 2008.

FURTADO, João Pinto. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre "transe", "trânsito", política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964 – 2004).* Bauru/SP: EDUSC, 2004.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu:* uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Organização de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo:* a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1987. (Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais – Sociologia).

GOMES, Angela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas:* ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1980.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *Cultura Política e Leituras do Passado:* historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino.* A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos.* O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988).* Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultural, 1989.

_____. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JOFFILY, José. *Anayde. Paixão e morte na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. O retorno do Retorno de Martin Guerre: Natalie Davis, cinema e história. In NÓVOA, Jorge & BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História:* teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian. (orgs.) *Cinematógrafo:* um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

LE GOFF, Jacques. História. In *História e Memória*, Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Rosalina de Santa Cruz. *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*: origens da imprensa feminista brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1), jan-jun/2003.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro:* das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEPPERT, Richard. *Art & the commited eye:* the cultural functions of imagery. Oxford, Westview, 1996.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In REVEL, Jacques. *Jogos de Escalas:* a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. (orgs.) *Cinema-história:* teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENESES, Ulpiano B. De. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 34. São Paulo, IEB-SP, 1992.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. A solidão de Pagu. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão (orgs.). *As Esquerdas no Brasil:* A formação das tradições (1889-1945) – vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói, EDUFF/ Goiás, Editora UFG, 1994.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro:* história e relações com o Estado. Niterói, Rio de Janeiro: EDUFF/Editora UFG, 1994.

MOURA, Roberto. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme. *Contracampo*. Revista do Programa de Pós-graduação. Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói, v. 8, 1º semestre de 2003.

MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de *As Musas da Matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rioarte, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. (orgs) *História e Cinema*. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

NEVES, Margarida de Sousa. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano.* O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. *CLIO História. Textos e Documentos*. www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/cinema_conhecimento.pdf Acesso em 16 dez 2010.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, v. 24, n. 1, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias.* Ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. "Os silêncios do corpo da mulher" In MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (orgs.) *O Corpo Feminino em Debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003

PERROT, Michelle et alli. A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. *Gênero:* Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero. Niterói, v. 2, n.1, 2º semestre de 2001.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, RJ, vol.5, n. 10, 1992.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite:* prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos.* Cinema e história no Brasil. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In RAMOS, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Art/SEC – SP, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro.* Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990.

READ, Herbert. *Arte e Alienação.* O papel do artista na sociedade. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O Golpe e a Ditadura Militar: quarenta anos depois*. Bauru: SP: EDUSC, 2004.

_____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RÉMOND, René. Uma história presente. In RÉMOND, René. (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RIDENTI, Marcelo. 1968: Rebeliões e Utopias. In REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (orgs.) *O Século XX*. Vol. 3 – O Tempo das Dúvidas – Do declínio das utopias à globalização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano.* O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

ROLLEMBERG, Denise. Memórias no exílio, memórias do exílio. In FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *As Esquerdas no Brasil* – Revolução e democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ROUSSO, Henri. A memória não é mais o que era. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman.* O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

_____. Prefácio a Gender and Politics of History. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 3, 1994.

_____. *A Cidadã Paradoxal:* as feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A.L.Silva Neto, s/d.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política. In DELGADO, Lucília de Almeida & FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil republicano* – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância:* a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. 7ª edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SOIHET, Rachel. Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora. In SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas:* ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

_____. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-80. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *Cultura Política e Leituras do Passado:* historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In DEL PRIORI, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

_____. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema:* realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 26ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking;* an introduction to visual culture. Oxford, Oxford University Press, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.24, nº47, pp.13-28, 2004.

TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A Revolução das Mulheres.* Um balanço do feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994 .

VARIKAS, Eleni. "O Pessoal é Político": desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*, Rio de Janeiro: Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.

VARIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. *Cadernos Pagu*, Campinas, (3) 1994, pp. 63-87.

VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. In *Projeto e Metamorfose.* Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Emoção e razão numa lição de amor. In SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge (orgs) *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. Revista *Visão*, julho de 1971. In GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito:* da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

VIANNA, Lúcia Helena. Mulheres revolucionárias de 30. *Gênero*. Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero. NUTEG/UFF, Niterói, vol. 2, nº 2, 1º semestre de 2002.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In RAMOS, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990.

WOLLEN, Peter. Cinema e Política. In XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº 2, 1997.