UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ERIKA AMARAL PEREIRA

Representações da mulher caipira no cinema brasileiro:
Amélia (2000), de Ana Carolina, e *Uma vida em segredo* (2001), de Suzana Amaral

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ERIKA AMARAL PEREIRA

Representações da mulher caipira no cinema brasileiro:

Amélia (2000), de Ana Carolina, e *Uma vida em segredo* (2001), de Suzana Amaral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Amaral Pereira, Erika

Representações da mulher caipira no cinema brasileiro:
Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo
(2001), de Suzana Amaral / Erika Amaral Pereira ;
orientador, Eduardo Victorio Morettin. -- São Paulo, 2020.
236 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. história do cinema brasileiro 2. cinema de autoria
feminina 3. cultura caipira I. Morettin, Eduardo Victorio
II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Erika Amaral Pereira

Título: Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: *Amélia* (2000), de Ana Carolina, e *Uma vida em segredo* (2001), de Suzana Amaral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/13482-7, pelo financiamento desta pesquisa.

A Eduardo Morettin, meu orientador.

A Ismail Xavier, Ana Paula Simioni, Mariana Souto, Esther Hamburger, Cecília Mello, Mateus Araújo, Sylvia Garcia, Margarida Adamatti e Lúcia Ramos Monteiro, meus professores e interlocutores.

Às amigas queridas: Tainah Negreiros, Carolinne Mendes, Thais Craveiro, Gabriela Maruno, Bárbara Felice, Nina Giacomo, Kátia Kreutz.

Às pesquisadoras do Mirada – Estudos de Gênero e Audiovisual e colegas do Grupo de Estudos CNPq História e Audiovisual.

A Edilma, Tu, Lulu e Bobó, minha família.

A Rosalina, Irene, Geni e Samuca. Bênça, meus avós.

A Pedro Britto, meu amor.

AMARAL PEREIRA, Erika. *Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral*. 236 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RESUMO

Na virada dos anos 1990 para 2000, período conhecido como a Retomada, imagens da vida rural e de sujeitos caipiras, popularizadas desde os anos 1960 por figuras como o Jeca Tatu de Amácio Mazzaropi, ganham novo espaço no cinema brasileiro, bem como uma outra face: dessa vez, o protagonismo das narrativas fílmicas é de mulheres caipiras, em filmes escritos e dirigidos por mulheres cineastas. Com o objetivo de analisar as representações da caracterização cinematográfica da cultura caipira através de personagens femininas, investigamos os filmes *Amélia* (2000), de Ana Carolina e *Uma vida em segredo* (2001), de Suzana Amaral. Em ambos os filmes, busca-se examinar se tais representações, quando construídas por artistas mulheres, diferenciam-se das imagens tradicionais, desenhadas pela perspectiva masculina e patriarcal, a respeito da cultura caipira. Para tanto, parte-se do estudo de elementos associados aos hábitos e práticas da vida rural e aos modos de vida de comunidades interioranas presentes na narrativa, somado à análise comparativa entre os filmes e representações da mulher caipira consolidadas na história da arte e do cinema brasileiros – como a obra do pintor Almeida Júnior e filmes de Mazzaropi. Em *Amélia*, ambientado no início do século XX, encontramos elementos fílmicos para discutir o colonialismo cultural, assim como o embate entre a ruralidade de Minas Gerais, na figura das três caipiras, e o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, na figura da atriz francesa Sarah Bernhardt, nuançado pela convivência conflituosa entre mulheres. Já em *Uma vida em segredo*, torna-se possível analisar modelos de feminilidade ideal formados pela expectativa burguesa e urbana, em contraposição à simplicidade e rusticidade dos modos da mulher da roça, bem como diferenças intragênero, como os papéis sociais de mulheres negras e brancas, e a posição da mulher na família patriarcal. Desta forma, analisa-se como se manifestam, na dimensão fílmica, as opções estéticas que se originam no trabalho da mulher artista inserida no meio cinematográfico brasileiro. Busca-se, assim, explorar a especificidade dos olhares de cineastas mulheres sobre as personagens mulheres caipiras.

Palavras-chave: cinema de autoria feminina, história do cinema brasileiro, cultura caipira

AMARAL PEREIRA, Erika. (2020). *Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral*. Dissertation. School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo.

ABSTRACT

At the turn of the 21st century, a period in Brazilian film history known as the Renaissance, depictions of rural life – universalized by Amácio Mazzaropi's Jeca Tatu since the 1960s – surface in cinema with a new trait: this time, filmic narratives are commanded by female characters – the *caipira* women –, in films written and directed by women. In this research, we aim to cast light on the representations of *caipira* culture in *Amélia* (2000), by Ana Carolina, and *A hidden life* (2001), by Suzana Amaral. Both films are examined considering if and how the portrayal of *caipira*, when female-authored, differentiates from traditional images related to a masculinist patriarchal standpoint. Therefore, we propose a filmic analysis of the cinematographic representations of habits, practices and modes of life from rural origins, associated with a comparative analysis of both films and the depiction of *caipira* women throughout Brazilian art and film history, such as Almeida Júnior's paintings and Mazzaropi's films. In *Amélia*, set in 1905, we discuss cultural colonialism as well as the conflict between women from Minas Gerais – the rural dimension, embodied by the three *caipiras* – and Rio de Janeiro – the cosmopolitan capital, epitomized by the French actress Sarah Bernhardt. Whereas in *A hidden life* we dissertate on the ideal femininity according to the urban bourgeoisie expectations, counterposed to the rustic manners of the woman peasant, in addition to the investigation of differences among women such as race and the role in the patriarchal family. Hence, we evaluate the filmic aesthetic strategies conducted by women artists in Brazilian cinema, hoping to explore women's regards towards women characters.

Key words: women-authored cinema; Brazilian film history; *caipira* culture

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Amélia e Sarah na coxia	33
Imagem 2: Caipiras no quintal	37
Imagem 3: Francisca na soleira da porta	38
Imagem 4: <i>Nhá Chica</i> (1895), de Almeida Júnior	39
Imagem 5: Caipiras na cozinha	41
Imagem 6: As irmãs na casa da fazenda	46
Imagem 7: <i>Cozinha Caipira</i> (1895), de Almeida Júnior	46
Imagem 8: Francisca e Fubá na entrada da casa	47
Imagem 9: <i>Caipira picando fumo</i> (1893), de Almeida Júnior	47
Imagens 10, 11 e 12: Sequência excluída	56
Imagem 13: Sarah e as caipiras no hotel	63
Imagens 14 e 15: Caipiras e Sarah na sacada	65
Imagem 16: Francisca e Sarah no espelho	67
Imagens 17, 18, 19 e 20: Sarah e o amante brasileiro	70
Imagens 21 e 22: O piquenique	73
Imagem 23: Amélia e Sarah no espelho	75
Imagem 24: Esgrima	77
Imagens 25, 26 e 27: No camarote, a lembrança de Amélia	80
Imagem 28: Caipiras e Sarah no espelho	82
Imagens 29, 30, 31 e 32: As caipiras recitam <i>I-Juca Pirama</i>	85
Imagens 33 e 34: Caipiras no espetáculo parisiense	99
Imagem 35: Biela e o Fundão	111
Imagem 36: A mãe de Biela em flashback	112
Imagem 37: O monjolo	113
Imagem 38: A família na sala de estar	121
Imagem 39: Um empório	124
Imagens 40 e 41: As mulheres na janela	131
Imagens 42, 43 e 44: O corpo de Biela	132
Imagem 45: Vizinhas à janela	133
Imagem 46: Constança e Biela na cidade	134
Imagens 47 e 48: Os passos de Biela	135
Imagem 49: Biela à janela	136

Imagens 50 e 51: Homens no jogo e mulheres na sala	137
Imagem 52: Mulheres no ateliê de costura	141
Imagem 53: Constança e Conrado à janela	145
Imagens 54 e 55: O pensamento de Biela	148
Imagem 56: Biela por trás da cortina	153
Imagens 57 e 58: A prova do vestido de noiva	156
Imagem 59 e 60: Biela trincada	158
Imagem 61: <i>Moça lendo uma carta à janela</i> (ca. 1657–1659), de Johannes Vermeer	161
Imagem 62: Cartaz do filme <i>Uma vida em segredo</i>	162
Imagem 63: <i>Lunia Czechowska (à la robe noire)</i> (1919), de Amedeo Modigliani	163
Imagem 64: Biela em sua cama	164
Imagem 65: <i>Saudade</i> (1899), de Almeida Júnior	166
Imagem 66: Biela diante da janela de seu quarto	167
Imagem 67: Biela criança às margens do riacho	169
Imagem 68: Retorno de Biela	170
Imagem 69: O pilão	171
Imagem 70: Biela e Vismundo sobre a cama	175
Imagem 71: Biela desfalece	176

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – AS MULHERES DE AMÉLIA	27
1.1 PRÓLOGO	32
1.2 BLOCO 1 – TERRAS DE CAMBUQUIRA	35
1.2.1 Presença de Amélia	36
1.2.2 A vida na fazenda	40
1.2.3 A partida	48
1.3 BLOCO 2 – AS TERRAS CARIOCAS	58
1.3.1 Primeiros contatos	61
1.3.2 O desejo sexual pelo exótico	69
1.4 BLOCO 3 – NOS PALCOS	71
1.4.1 Etiqueta francesa, modelos de feminilidade	72
1.4.2 O retorno de Amélia	75
1.4.3 A dominação pela linguagem	81
1.4.4 A caipira como representação de extremos	89
1.4.5 Convivência e competição entre mulheres	95
1.5 EPÍLOGO	98
1.5.1 Antropofagia	100
1.5.2 Estratégias estéticas de autoria feminina em <i>Amélia</i>	103
CAPÍTULO 2 – AS MOLDURAS DE BIELA	106
2.1 BLOCO 1 – DO FUNDÃO PARA A CIDADE	111
2.1.1 A ordem familiar na cidade	113
2.1.3 Joviana e o trabalho feminino	126
2.1.4 Olhares de mulheres	130
2.2 BLOCO 2 – A NOVA BIELA	140
2.2.1 A obrigatoriedade do casamento	150
2.2.2 Imagens emolduradas	159
2.2.3 Melancolia	168
2.3 BLOCO 3 – A BIELA DE ANTES	170
2.3.1 Inconformação e conflitos entre mulheres	179
2.3.2 Estratégias estéticas de autoria feminina em <i>Uma vida em segredo</i>	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS	207

INTRODUÇÃO

As tradições de representação da cultura caipira nas artes brasileiras se alicerçam no registro de hábitos e práticas das comunidades de origem rural que povoam o interior do país, no lençol cultural, variado e heterogêneo, formado por estados como Minas Gerais e São Paulo (CANDIDO, 2017, p. 93). Na literatura, na música e na pintura, a vida no campo é resgatada para a construção de imagens de bucolismo, frugalidade e inocência ante os processos de urbanização e industrialização. No cinema brasileiro de ficção se verifica movimento semelhante: a personagem caipira está presente, desde os anos 1950, para ilustrar a vida na roça (MARINHO, 2004; TOLENTINO, 2001; BERNARDET, 1980).

No entanto, muitas das formas de representação da cultura caipira em filme resvalam em construções caricaturais e estereotipadas: sotaques, trejeitos, vestimentas e costumes são usados como recurso de comicidade, já que são fruto de visões urbanizadas sobre o mundo rural. Ademais, produzidos em contextos sociais alicerçados no sistema patriarcal, tais filmes reproduzem perspectivas que naturalizam a desigualdade de gênero, a subserviência de mulheres a homens – processo que é agravado por fatores estéticos de linguagem cinematográfica, derivados dos modelos e padrões narrativos dos cinemas de grandes estúdios, sob influência de cânones hollywoodianos. Na amálgama entre o olhar urbanizado e o olhar masculino, portanto, encontram-se filmes como *Jeca Tatu* (1959), estrelado por Amácio Mazzaropi.

Por meio de estudos sobre o cinema protagonizado pela figura caipira, é possível verificar que as narrativas são centradas em personagens masculinas e as tramas são conduzidas pela ação masculina. Nessas narrativas, a presença de mulheres caipiras está sujeita a diferentes formas de violência, física ou simbólica. Uma delas é a degradação perante o homem: as caipiras ocupam papéis secundários, de escrita rasa, e, principalmente, servem de suporte para piadas do protagonista homem – muitas dessas, baseadas na suposta inferioridade feminina (BARSALINI, 2002; TOLENTINO, 2001).

No cinema contemporâneo, em especial, o cinema da Retomada, novas imagens se dirigem a tais tradições iconográficas: mulheres caipiras, em papel de protagonismo, dotadas de nomes, valores, opiniões e poder de ação, cientes de sua origem e de sua cultura, conduzem narrativas sobre suas próprias experiências, sob seus pontos de vista. É o caso de *Amélia* (2000), escrito e dirigido pela cineasta Ana Carolina, e *Uma vida em Segredo* (2001), escrito e dirigido por Suzana Amaral, objeto de escrutínio da presente

pesquisa. Em tais filmes, convergem tramas protagonizadas por mulheres caipiras e um elemento da dimensão da criação artística – a autoria feminina no cinema.

É diante deste quadro, do entrecruzamento entre a ordem diegética, aquela da narrativa, do universo proposto pelo filme, e a ordem da criação artística, transpassada pelas camadas históricas, pelas referências entre diferentes linguagens e, sobretudo, pela autoria marcada por gênero e contextos sociais, que se propõe a pesquisa que aqui se inicia. Através de uma abordagem metodológica baseada na análise fílmica e do embasamento teórico no campo dos estudos de cinema em diálogo com as teorias feministas do audiovisual, buscamos investigar como se estrutura a representação da mulher caipira no cinema brasileiro de autoria feminina.

Objetivamos, assim, contribuir para a consolidação das pesquisas no campo dos estudos de cinema e gênero, por meio do exame de obras realizadas pelas diretoras Ana Carolina e Suzana Amaral, cineastas cujas filmografias cruzam décadas da história do cinema brasileiro. Dessa maneira, buscamos favorecer investigações sobre a produção de cineastas mulheres no Brasil em vista à pluralidade e vivacidade presentes no cinema de autoria feminina, que é possível verificar desde o surgimento do primeiro filme dirigido por uma mulher brasileira, *O mistério do dominó preto* (1930), de Cléo de Verberena (CESARINO, 2019; ARAUJO, 2019; ARAÚJO, 2017).

Grande parte dos trabalhos científicos sobre os trabalhos de Ana Carolina, por exemplo, debruça-se sobre a chamada “trilogia sobre a condição feminina”, que compreende os filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), enquanto que a maioria das pesquisas sobre a filmografia de Suzana Amaral se atém ao seu longa-metragem *A hora da estrela* (1985). Em resposta a tal cenário, o *corpus* da presente pesquisa é composto pelos filmes *Amélia* (2000) e *Uma vida em segredo* (2001)¹, ainda pouco investigados no conjunto da obra de tais cineastas², o que revela que a produção científica sobre outras facetas da filmografia de Ana Carolina e de Suzana Amaral carece de análises exaustivas, bem como explicita o lapso entre a produção de filmes de autoria feminina no Brasil e a reflexão acadêmica sobre eles (MONTORO, 2009). Há que se destacar, ainda, que a realização de filmes no país é uma atividade majoritariamente masculina, sendo a indústria cinematográfica um ambiente

¹ Sinopses dos filmes que integram o *corpus* desta pesquisa podem ser consultadas a partir da página 19.

² Como veremos adiante, existem duas dissertações de mestrado a respeito de *Amélia*, de Soares (2010) e Guerreiro (2007). Sobre *Uma vida em segredo*, há artigos e comunicações de Nascimento e Fischer (2005; 2004), Scherer (2016), Figueira e Cunha (2007), Barreto (2016) e a dissertação de Alvarenga (2010).

predominantemente ocupado por homens, assim como tantos outros espaços da esfera pública, o que reforça a necessidade de aprofundar exames sobre a história do cinema realizado por mulheres, com o intento de revelar as nuances desta cinematografia no contexto brasileiro.

Amélia e Uma vida em segredo apresentam um imbricamento particular que interessa a esta pesquisa: são filmes que têm como protagonistas mulheres caipiras, são dirigidos por cineastas mulheres e foram lançados no período conhecido como cinema da Retomada. Por conta do entrelaçamento destes fatores, portanto, buscamos analisar a especificidade de tais obras a partir de duas principais questões: a autoria feminina no cinema brasileiro e a representação da mulher caipira no cinema dirigido por mulheres da Retomada. Por meio das personagens Francisca, Oswaldina e Maria Luísa, no filme de Ana Carolina, e Biela, no filme de Suzana Amaral, buscamos examinar os aspectos da cultura caipira relacionados à vida de mulheres, dimensão do cinema brasileiro que merece investigações detidas.

Para tanto, fundamentamo-nos nas teorias feministas do cinema e nos estudos de gênero, arcabouços relevantes para a crítica tanto do cinema dirigido por mulheres, quanto das estruturas de representação do cinema clássico que constroem imagens femininas sob o olhar masculino, como veremos adiante. Ainda que este seja o alicerce teórico da presente pesquisa, não pretendemos defender que todos os filmes dirigidos por mulheres sejam feministas, visto que nem todas as mulheres se identificam com as pautas feministas ou se sentem contempladas por elas, como é o caso das minorias sociais que foram invisibilizadas pelas agendas feministas de primeira e segunda onda³.

Por meio desse viés crítico, almejamos defender o emprego de uma perspectiva interseccional⁴ e problematizar a construção da universalidade da identidade da mulher

³ A história do feminismo é convencionalmente dividida em “ondas”, cujas definições ainda são objeto de debate e disputa na literatura. Em síntese, a primeira onda, que tem origens na Europa e nos Estados Unidos, recobre os movimentos pelo sufrágio feminino e pela abolição da escravidão no período de fins do século XIX e primeiras décadas de XX, enquanto que a segunda onda, iniciada nos anos 1970 e inspirada na obra de Simone de Beauvoir (*O segundo sexo*, 1949), problematiza a questão “pessoal” como política, reflete sobre gênero como uma construção social e leva as lutas por igualdade para as esferas doméstica, social, estética, etc. A terceira onda abrange as últimas décadas do século XX: é o período em que os feminismos interseccional (atento às diferenças de raça, classe social, origem, etc., verificada entre mulheres) e marxista (orientado pela análise das lutas de classes) ganham maior relevo. No Brasil, este movimento é marcado por vozes como as da teórica negra Lélia Gonzalez. A quarta onda, atualmente em curso, origina-se nos anos 1980 e busca trazer ao primeiro plano as questões identitárias, a transgeneridade, a aceitação corporal e problemas da masculinidade (hooks, 2019; HOLANDA, 2017c; HOLLANDA, 2018; PINTO, 2003; TELES, 1999; SCOTT, 1997).

⁴ Por interseccionalidade compreende-se indissociabilidade estrutural das variáveis raça, classe e gênero em razão do cruzamento entre racismo, capitalismo e “cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2019, p. 19). A perspectiva interseccional salienta as relações de poder e historicidade, bem como rejeita a hierarquização das formas de opressão. Contrapõe-se, assim, à pretensa “universalidade” do feminismo branco, de classe média e

representada pelo feminismo hegemônico⁵. Desta forma, opta-se por evidenciar os marcadores sociais da diferença que criam diferenciações *intra-gênero*, isto é, diferenças sociais entre as próprias mulheres, como raça, classe, origem social, sexualidade e identidade de gênero (RIBEIRO, 2017). Nessa pesquisa, concentramo-nos na análise de diferenças de classe, raça e da origem social campesina, interiorana, marginalizada com relação aos limites socioculturais do espaço urbano, que são as questões trazidas pelos filmes selecionados. Com isso, reforça-se a necessidade de estudar, no meio cinematográfico, as representações de mulheres que portam identidades consideradas “minoritárias”.

Ambas as cineastas estudadas por esta pesquisa estimulam esse debate, visto que nenhuma das duas se vê como feminista, mas em sua obra fílmica revelam problemas que surgem das experiências de mulheres no mundo social. Suzana Amaral rejeita determinadas formas de engajamento feminista⁶ (RAMOS, 1989), ainda que tematize aspectos da vivência de mulheres em *A hora da estrela* (1985) e em *Uma Vida em Segredo*. Ana Carolina, por sua vez, tece críticas às experiências sociais e políticas da mulher, bem como à sua representação no cinema (ESTEVES, 2004), porém recusa rótulos de gênero para sua produção (MARSH, 2012, p. 38) e não se reconhece como feminista (VEIGA, 2013, p. 262). Tais discussões orientam nossas investigações, de caráter interseccional, sobre abordagens teóricas de viés feminista e sobre a produção cinematográfica que não assimila identidades de gênero como elemento identitário fundamental (HOLANDA, 2017b), mas que, ainda assim, constituem meios para a luta social por emancipação e equidade (VEIGA, 2017).

Ao tomar o cinema como um espaço para a manifestação artística de mulheres, e, por conseguinte, para possíveis maneiras específicas de representação de personagens

heteronormativo. A origem da interseccionalidade remonta às discussões do movimento feminista negro dos anos 1970 nos Estados Unidos, em que se pode destacar a contribuição de autoras como Kimberlé W. Crenshaw, Angela Davis e Patricia Hill Collins (HIRATA, 2014; AKOTIRENE, 2019).

⁵ O termo “feminismo hegemônico” faz referência a movimentos, muitas vezes lideradas por feministas brancas e escolarizadas, que lidam com a ideia de “Mulher” como um conceito essencial e universal, equivalente para todas as mulheres, e que, ao desconsiderar as diferenças sociais entre mulheres (como raça, classe, sexualidade, etc.), contribuem para a manutenção de opressões operadas pelas estruturas patriarcais (GONZALEZ, 2020 [1988]). Esta leitura crítica do feminismo hegemônico e branco em relação ao cinema é realizada por bell hooks (2020; 2019), cujas proposições serão recuperadas adiante.

⁶ Na matéria de Ramos reproduzida em *Quase catálogo 1* (1989), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, Suzana Amaral declara: “não tenho saco para reuniões do movimento feminista”. Por outro lado, Amaral conta que a cineasta Tizuka Yamasaki, ao comentar o filme *A hora da estrela*, diz: “achei que você fosse tão alienada da luta da mulher pelo que você *fala* e no entanto o *seu filme* prova que não é nada disso. Está lá tudo que você pensa” (grifos nossos). É este tipo de contradição que demonstra que, embora sem engajamentos formais com os movimentos sociais pela equidade de gênero, as cineastas podem produzir obras cinematográficas que estimulam críticas às estruturas conservadoras de poder que operam sobre mulheres e outras questões.

femininas, de modos de contar histórias ou de desenvolvimento de linguagens, surgem indagações sobre a existência de uma estética propriamente “feminina”. Portanto, considera-se fundamental agregar conhecimentos do campo dos estudos de gênero para compreender questões que perpassam a construção de papéis sociais, horizontes de possibilidades e formas de representação de mulheres. A seguir, discutiremos tais temáticas, caras às teorias feministas do cinema, em diálogo com a presente pesquisa.

A compreensão das argumentações teóricas feministas para o cinema é atravessada pela noção de gênero, conceito basilar para a afirmação da diferença e compreensão do peso desigual das estruturas sociais sobre as mulheres. De acordo com a perspectiva antropológica de Gayle Rubin, gênero consiste na “divisão de sexos imposta socialmente” (RUBIN, 2017, p. 31), que deriva das relações sociais de sexualidade e organiza a sociedade e as relações de parentesco através da instituição social do casamento. A estrutura social baseada no sexo se alicerça, portanto, na dicotomia entre gêneros, na heterossexualidade compulsiva e na coerção da sexualidade feminina. Essa estrutura é engendrada a partir de um “sistema de sexo/gênero”, fruto de estratégias socialmente desenvolvidas para transformar a sexualidade biológica em produto da atividade humana (RUBIN, 2017, p. 11).

Entretanto, a ideia de gênero não é idêntica nos diferentes contextos históricos e sociais, sobretudo ao se considerar a interseção entre gênero e marcadores sociais da diferença, como raça, classe, sexualidade, entre outros. Assim, o conceito de gênero deve ser interpretado como inseparável das correlações culturais e políticas em que se aloca (BUTLER, 1990, p. 3). Se considerarmos que sexo e gênero são conceitos culturalmente construídos, gênero não é equivalente ao sexo: é, na verdade, a significação cultural que corpos sexualizados assumem (BUTLER, 1990, p. 6).

Então se evidencia uma nova proposição para o significado de gênero como o conceito resultante tanto da *representação* quanto da *representação de si*, que se manifestam nos objetos culturais, como o cinema, e na reprodução de discursos institucionalizados, da prática cotidiana e de narrativas epistemológicas sobre gênero. Os sujeitos sociais, pensados como resultado de interações e relações sociais constituídas em um campo social heterogêneo, adequam-se à normatividade de gênero, portanto, conforme as predefinições e sanções particulares do meio social em que vivem (DE LAURETIS, 1987). Logo, interpreta-se a ideia de gênero como uma representação socialmente construída, disseminada nas dimensões da vida social, como educação, arte,

família, Estado, campo acadêmico e movimentos sociais, cuja definição está em constante processo de propagação, transformação e desconstrução (DE LAURETIS, 1987).

Contudo, a crítica feminista subleva-se contra a mera revisão da dicotomia de gênero. Segundo de Lauretis (1987), a afirmação da diferença entre as categorias abstratas e generalizantes “mulher” e “homem” reforça a preponderância de padrões vigentes na estrutura patriarcal. Consequentemente, a compreensão das diferenças intrínsecas *entre* mulheres é prejudicada, posto que a perspectiva baseada no binarismo impede a concepção do sujeito social além da definição de gênero, em que pesem igualmente as formas variadas de sociabilidade, de representações culturais e linguagens que permitam compreender sujeitos de forma múltipla e complexa (DE LAURETIS, 1987). Para esta pesquisa, a percepção desta diferenciação intra-gênero se mostra um terreno fértil para embasar reflexões a respeito das possibilidades de existência de estéticas femininas marcadas por diferenças sociais e a compreensão do papel de mulheres no meio cinematográfico brasileiro.

Outra contribuição da teoria feminista, cara a essa pesquisa, é o questionamento do processo de “sexualização” de personagens mulheres no cinema narrativo. Através da observação de códigos e técnicas cinematográficas, como iluminação, enquadramento, edição, etc., teóricas passam a problematizar a construção da imagem da mulher como objeto do olhar masculino (ou *male gaze*), como fruto de prazer visual. O cinema funciona, destarte, como aparato, como uma tecnologia de gênero. Esse aparato cinematográfico acarreta a disseminação de uma forma específica da representação de gênero e, consequentemente, fomenta a interiorização dessa representação de forma subjetiva pelo público (DE LAURETIS, 1987, p. 13). Esse olhar, orientado por recursos de linguagem dispostos em um sistema simbólico resultante da estrutura social, influencia o processo de representação cultural de gênero (KAPLAN, 1995, p. 45). Como resultado, obtém-se a imposição de modelos de relação baseados na dominação (masculina) e na submissão (feminina), presentes no cinema, em que a existência da mulher é apresentada não como o que realmente significa, mas como o que significa *para o homem* (KAPLAN, 1995, p. 38).

O corpo da mulher no cinema narrativo hegemônico, em muitos casos, é restrito à função de “ser olhado” pelo homem: enquanto o olhar masculino recai sobre a mulher, projeta-se a fantasia sobre a figura feminina como objeto sexual, construída a partir do erotismo e do impacto visual. A presença da mulher, portanto, é o que instiga a ação masculina, mas é destituída do poder de ação, ainda que esteja sujeita à divisão sexual do

trabalho, posto que ocupa uma posição passiva diante do poder masculino de controle da narrativa (MULVEY, 1999). Essa reflexão é mobilizada em virtude das comparações possíveis entre o protagonismo de personagens femininas em filmes dirigidos por mulheres em contraste com as posições secundárias que as caipiras ocupam, por exemplo, no cinema de Mazzaropi. Interessa-nos compreender, então, se o cinema de autoria feminina da Retomada reproduz tais mecanismos de objetificação do corpo feminino, ou se, por outro lado, desenvolve modos de contornar essa tradição de representação e possibilita outras formas de registro da figura da mulher em tela, o que pode ser contraposto à noção de olhar masculino.

O conceito de representação se torna fundamental para esta pesquisa diante de sua incorporação à perspectiva da crítica de gênero no cinema: a representação da mulher explicita o caráter *construído* da imagem, sujeito à influência de códigos e perspectivas. Logo, o estudo da representação, para a análise de gênero, busca demonstrar que os processos de construção de imagens são uma função de linguagem que possibilita revelar ou distorcer informações a respeito da mulher (BUTLER, 1990, p. 1).

A importância de estudar a representação da mulher se justifica pelo próprio fato de que gênero é uma representação, como vimos anteriormente. Segundo de Lauretis (1987), o gênero se manifesta pela representação que se realiza sobre ele, o que gera implicações sociais e subjetivas sobre a vida material dos sujeitos sociais. Dessa forma, as personagens mulheres analisadas nos filmes brasileiros ora selecionados correspondem a uma formulação sobre a ideia de mulher, o papel da mulher e os demais elementos que compõem o gênero socialmente. Analisar essa formulação, tal como empreendida pelas cineastas, permite uma incursão sobre como se configura o papel social da mulher conforme se apresenta no cinema de autoria feminina da Retomada.

A teoria feminista postula a quebra da hegemonia da representação hegemônica da mulher no cinema, desde a imagem até a linguagem, movimento semelhante ao que pretendemos investigar nessa pesquisa. Importa a autoras como Rich (1990) uma revisão dos termos no que tange à crítica feminista de cinema. Da imagem, derivam os processos de reconstrução da linguagem cinematográfica – como o movimento despertado no cinema de Chantal Akerman, que opta por filmar *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) por meio de planos médios e planos-sequência em ângulo considerado “baixo” para o padrão de altura estabelecido conforme o cinema o clássico e a altura média do cineasta homem, mas que corresponde à altura da cineasta. Outra técnica utilizada pela cineasta belga é a distância entre personagens e câmera, em recusa

à objetificação dos corpos femininos e invasão do espaço e da privacidade da personagem, em contraposição aos usos dados a recursos como primeiríssimos planos, lentes de *zoom* e montagem pelo cinema hegemônico. No cinema brasileiro, semelhante raciocínio é recuperado, por exemplo, por Anna Muylaert em *Que horas ela volta?* (2015), como explicitado por Reis (2017), ao optar pelo uso de planos-sequência para evitar a objetificação do corpo de Jéssica, filha da protagonista Val, bem como o uso de planos médios para que se preserve o espaço íntimo entre mãe e filha em uma das discussões mais significativas do filme. É este tipo de reflexão a respeito de estratégias estéticas de linguagem cinematográfica desenvolvidas na representação da mulher no cinema que buscamos empreender a partir dos filmes de Ana Carolina e de Suzana Amaral.

Em relação à autoria feminina, as discussões sobre uma suposta especificidade inerente à arte produzida por mulheres são levantadas por Silvia Bovenschen (1977) em sua análise da “estética feminina”. Para a autora, a própria experiência de vida das mulheres, estruturada em formas de socialização diferentes da trajetória masculina, seria capaz de justificar as manifestações da subjetividade, imaginação e criatividade femininas. Assim, Bovenschen (1977, p. 136) defende que a análise das artes produzidas por mulheres parta de “interpretações feministas sobre a figura feminina”. Ao longo dos anos 1960 e 1970, a produção cinematográfica de mulheres feministas se alicerçava neste debate. Em busca de uma “verdadeira” expressão da perspectiva da mulher, dois movimentos se destacaram: o cinema de imagens positivas e o cinema formalista. Como demonstra Laura Mulvey (1989), esse primeiro momento do cinema feminista se dedicava a registrar imagens da mulher pela mulher, com ênfase nos registros da luta feminista, que assume uma postura crítica ao olhar masculino dos cinemas hegemônicos sobre a mulher. Tais imagens positivas, portanto, primam pelo realismo e pela difusão do engajamento político do feminismo de segunda onda. Estabelece-se, portanto, uma atenção sobretudo ao *conteúdo* das imagens. Exemplos desses filmes são os documentários em curta-metragem produzidos nos Estados Unidos, especialmente nos anos 1970, tais como *Growing Up Female* (1971) e *Union Maids* (1977) (ARTEL; WENGRAF, 1991; WALDMAN, 1991).

Já o segundo momento se atentava, primordialmente, à *forma fílmica*, à medida em que buscava a dimensão política da estética. Nesse período, os filmes feministas criticavam o realismo e o ilusionismo propiciado pela transparência do aparato cinematográfico, tal como operado pelo cinema hollywoodiano. Defendiam, pois, o emprego do formalismo, do experimentalismo e da explicitação da técnica para romper

com a unidade estética e, dessa maneira, despertar a atenção da espectadora para os meios de produção de sentidos que operavam, inclusive, sobre a representação da mulher nos objetos culturais (MULVEY, 1989; DE LAURETIS, 1987). Um exemplo desses trabalhos é *Enigmas da esfinge* [*Riddles of the sphinx*] (1977), dirigido por Laura Mulvey, teórica feminista, e Peter Wollen.

Entretanto, tais produções resvalavam em um problema conceitual de duas vias: ao pressuporem a existência de uma linguagem e estética propriamente femininas, as feministas restringiam a produção cinematográfica de mulheres a um ideal único, homogêneo, e, ao mesmo tempo, propagavam a ideia de “Mulher”, isto é, uma categoria capaz de incluir todas as mulheres que desconsiderava as diferenças originadas em outras questões que não o gênero, já contestada pelas teóricas do feminismo interseccional (DE LAURETIS, 1987, p. 158). Assim, escancara-se uma problemática estrutural: quando as teóricas do cinema feminista discutiam “mulheres”, elas estavam, na verdade, discutindo “mulheres brancas”, de acordo com bell hooks⁷ (2019, p. 228).

Essa construção do ideal estético feminino, portanto, acarreta a continuidade da marginalização de mulheres a quem o acesso às artes e à produção artística são negados pelos cânones da cultura dominante, como é o caso de mulheres negras. Como aponta hooks (2019, p. 221), nesse cinema hegemônico a mulher negra é usada como recurso para acentuar a significância da mulher branca diante do olhar falocêntrico. Por meio dessa crítica emerge o *olhar opositor*, que se contrapõe às estruturais sociais racistas e misóginas que operam sobre o cinema e determina o reconhecimento das diferenças entre mulheres (hooks, 2019, p. 226).

Embora as temáticas a respeito de mulheres fossem preponderantes nos filmes por elas dirigidos, não se identificava uma uniformidade ou coesão em todos esses trabalhos. Gradativamente, a ideia de uma perspectiva feminina universal apresentava sinais de esgotamento. Assim, interessava às analistas do cinema não mais debater *uma* perspectiva feminina, única e idealista, mas sim o processo de investigação da linguagem, códigos e procedimentos estilísticos utilizados por cada realizadora, inserida em seu contexto social e historicamente nuançado (MULVEY, 1989, p. 115). Com isso, os estudos de estética no cinema de autoria feminina são reformulados para contemplar outras questões, como os problemas de origem, raça, classe social, e não somente pensar as possíveis estéticas

⁷ bell hooks é a assinatura da pesquisadora feminista negra Gloria Jean Watkins. As iniciais, em desafio às normas formais da língua e do texto acadêmico, são propositalmente grafada em letras minúsculas para dirigir a atenção ao seu trabalho, e não à sua identidade. (OLIVEIRA, 2019; FERREIRA E SOUZA, 2017)

femininas ou feministas generalizantes que poderiam tanto demarcar quanto limitar a obra de artistas mulheres. É esse movimento analítico que orienta nossa pesquisa.

O debate sobre a questão da produção artística marcada pelo gênero, portanto, acendeu disputas pela compreensão do cinema de autoria feminina no seio das teorias feministas. Trinta anos depois, continuamos a definir, atualizar e revisar tais conceitualizações – desde “estética feminina” e “olhar feminino” até “cinema de autoria feminina”⁸, “cinema de mulheres”⁹, “cinema com mulheres”¹⁰ e “cinema de empoderamento feminino”¹¹ (ALVES et. al., 2011; ARAUJO, 2015; FELICE, 2012; MAIA, 2015; MARSH, 2012; REIS, 2017; SARMET; TEDESCO, 2017; SELEM, 2016; VEIGA, 2013, 2017).

Diante desse panorama, empregamos duas noções principais nesta pesquisa. A primeira é a ideia de *cinema de autoria feminina*, que nos permite conferir especificidade ao cinema feito por mulheres (não somente na direção, como também em roteiro, direção de fotografia, direção de arte, produção, entre outros¹²) em meio às demais facetas do cinema brasileiro (como, por exemplo, o cinema negro e o cinema indígena).

Consideramos, porém, a crítica traçada à autoria no cinema. Por um lado, pesquisadoras como Angela Martin (2003) rejeitam associar o trabalho feminino à noção de “autoria”, justamente por esta ter sido incorporada, sobretudo, por realizadores homens da *Nouvelle Vague* francesa em seu *cinéma d’auteur*, que promoveu uma recusa sistemática à integração de cineastas mulheres como Agnès Varda ao canône dos “auteurs”. No Brasil, durante o Cinema Novo, para o qual o conceito de cinema de autor foi fundamental (XAVIER, 2001), movimento de exclusão semelhante operou sobre a presença pioneira da cineasta Helena Solberg e seu filme *A entrevista* (1966), ignorado por seus pares e pouco discutido na literatura sobre o cinema documental (HOLANDA,

⁸ Noção utilizada por diversas pesquisadoras brasileiras, especialmente Karla Holanda (2017a), e que, na língua inglesa, equivale a *women-authored/female-authored cinema*.

⁹ Ou *women’s cinema*, tal como utilizado por Teresa de Lauretis (1987), objetiva a representação da mulher enquanto sujeito social visto pelas próprias mulheres, e não mais pelo olhar dominante, masculino.

¹⁰ Conceito desenvolvido por Carla Maia (2015) para contestar filmes em que mulheres (geralmente em uma posição de maior poder ou prestígio) realizam obras *sobre* mulheres (estas, em sua maioria, em posição de menor poder em virtude de fatores como classe social). Nos filmes *com* mulheres, a *mise-en-scène* é afetada pela relação entre mulheres que filmam e mulheres que são filmadas (MAIA, 2015, p. 128).

¹¹ “Cinema de empoderamento feminino” é um conceito trabalhado por Reis (2017, p. 71) para pensar os filmes produzidos *por* e *para* mulheres para pensar o universo feminino em meio aos processos de ganho de poder político por mulheres.

¹² Ressalta-se, porém, o fato de que o cinema pode ser interpretado como fruto de um trabalho coletivo, colaborativo – e até mesmo industrial, o que nos permite considerar que o trabalho autoral está associado a decisões de caráter coletivo, o que contribui para desmistificar a ideia de direção como única fonte criativa (GRANT, 2001).

2019a e 2019b, p. 141; 2017a, p. 44). Assim, em contrapartida às investidas masculinistas e à incorporação da noção de autoralidade aos cânones tradicionais, masculinos, a afirmação da autoria feminina, defendida por teóricas como Maule (2008), Mayne (1990) e Holanda (2017a), seria um recurso necessário para garantir reconhecimento e legitimidade para o trabalho cinematográfico feito por mulheres em sua leitura da produção cultural inserida em contextos sociais, históricos e políticos.

Por outro lado, para além do campo acadêmico, as cineastas se inserem neste debate: Ana Carolina, por exemplo, identifica-se como “autor” (e não “autora”) (MEMÓRIA RODA VIVA, 1994), o que demonstra seu intuito de associação a um cânone neutro, *ungendered*, não marcado pela diferença sexual. Entretanto, discutir “autoria” sem a marcação da diferença sexual nos parece insuficiente, visto que as mulheres estão, historicamente, excluídas do “universal”: a omissão da diferença sexual em prol de uma suposta neutralidade e universalidade revela uma relação de força que tende a incorporar a visão de mundo de classes dominantes, isto é, homens, ocidentais e brancos (HIRATA, 2014; VARIKAS, 2009; MAYAYO, 2003), o que explicita a premência de uma análise que “engendre” (*engender*) a autoralidade, isto é, que considere-a atrelada à marcação de gênero.

A segunda que fundamenta nossa investigação é a noção de estética feminina, pensada a partir da análise fílmica e de contextos históricos, como demonstraremos adiante. Porém, ao levar em consideração a inexistência de uma ideia universal de “Mulher” ou de uma forma ideal de “ser mulher”, dados os processos de diferenciação social de diversas ordens que operam sobre mulheres, como discutimos anteriormente, propomos uma análise a partir da noção de *estratégias estéticas* de linguagem cinematográfica desenvolvidas por realizadoras para retratar personagens mulheres, isto é, as formas plurais, historicamente nuançadas, possivelmente influenciadas pela diferença sexual, que ganham corpo nos filmes em que mulheres assinam os cargos considerados de “maior prestígio”, como a direção.

A investigação sobre a autoria feminina e as estratégias estéticas operadas por realizadoras interessa a esta pesquisa na medida em que buscamos cotejar a construção de personagens mulheres caipiras em filmes dirigidos por mulheres com relação a personagens caipiras retratadas em filmes de outros períodos do cinema brasileiro, dirigidos por homens, como é o caso das obras cujas narrativas giram em torno do caipira de Amácio Mazzaropi.

A partir das questões levantadas pelas teorias feministas do cinema e pelos estudos de gênero, revela-se, então, a necessidade de compreender a história do cinema brasileiro conferindo maior atenção à autoria feminina. A obra de cineastas mulheres foi objeto de pesquisa de Munerato e Oliveira (1982), autoras do estudo pioneiro *As musas da matinê* (1982), e recuperada por pesquisadoras como Flávia Esteves (2004), Paula Alves *et al.* (2011), Ana Maria Veiga (2013), Karla Holanda e Marina Tedesco (2017b), entre outras, que constata a necessidade de conferir maior atenção a essa variação do cinema brasileiro. Para Holanda (2017a), a reivindicação pela história do cinema de autoria feminina é, primordialmente, política. Nesta pesquisa, portanto, buscamos contribuir para diminuir esse hiato, como mencionado por Montoro (2009), em especial a respeito do período da Retomada do cinema brasileiro em que são lançados os filmes que integram nosso recorte de pesquisa, sobre o qual nos debruçaremos a seguir.

A Retomada é o período de meados de 1995 a 2002¹³ que se configura como fundamental para essa história do cinema dirigido por mulheres pois pode ser considerado o momento em que a presença de diretoras atinge uma proporção inédita (RAMOS, 2018, p. 416), aumentando consideravelmente em relação a décadas anteriores, como veremos.

Inicia-se no governo de Fernando Collor de Mello um processo de desmantelamento das instituições de fomento à cultura que provoca o fechamento, em 1990, do Ministério da Cultura, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (NAGIB, 2006; ORICCHIO, 2003; LIMA, 2010). Tal desmonte das instituições e das fontes de financiamento ocasiona a redução drástica da produção de filmes: enquanto que na década de 1980 eram lançados, em média, 80 filmes brasileiros por ano, a quantidade de filmes lançados por ano entre 1990 e 1994 é inferior a uma dezena (MARSON, 2006, p. 190).

Entretanto, a partir 1995, o cenário político e econômico volta a favorecer o cinema em razão da estabilização da moeda e de políticas públicas de incentivo, baseadas na isenção fiscal e na aplicação de capitais privados e estatais em produções culturais, como a Lei Rouanet, de 1992, a Lei do Audiovisual, de 1993, e o Prêmio Resgate do

¹³ É necessário destacar que o período considerado como cinema da Retomada não é tido como consenso na literatura. A Retomada é compreendida de 1995 a 2002 por autores como Oricchio (2003) e Marson (2006). Entretanto, Nagib (2002) anteriormente havia defendido seu início já em 1994, com término em 1998, e Caetano (2005) considera seu encerramento em 2005.

Cinema Brasileiro¹⁴ (RAMOS, 2018; MARSON, 2006; MOISÉS, 2003; LIMA, 2010). Gradativamente, então, dá-se a “retomada” do cinema.

A presença de cineastas mulheres em atividade durante a Retomada foi numericamente marcante, o que pode ser justificado por um conjunto intrincado de fatores, como a conjuntura de estabilização econômica e recuperação após a crise política de 1992, as conquistas de movimentos sociais como o feminismo pela maior inserção de mulheres na esfera pública e no sistema educacional, bem como sua capacitação para ocupar novas áreas do mercado de trabalho, e o acesso a estudos universitários na área do audiovisual conquistado por uma maior parcela de profissionais mulheres (NAGIB, 2012; CAETANO, 2007; LIMA, 2010; NORITOMI, 2004).

Ao mesmo tempo, a entrada de tais profissionais na indústria do cinema não foi isenta de problemas, pois estava em curso um processo de precarização do trabalho: a necessidade de captar recursos junto a empresas estatais e privadas, por exemplo, é uma das dificuldades enfrentadas pelas cineastas, como salienta Ana Carolina¹⁵. Outra questão, esta uma das que cruzam o cinema brasileiro historicamente, é a expansão do cinema estrangeiro no mercado nacional, que contribui para a dominação de grande parte das salas de cinema por *blockbusters* sobretudo estadunidenses. Diante desse cenário, profissionais de cinema prestigiados optam por privilegiar o trabalho na televisão e na publicidade, e outros partem para carreiras no exterior (SIMIS; PELLEGRINI, 1998; MARSON, 2006).

Ainda assim, é significativa a ocorrência de lançamentos de filmes dirigidos por diretoras brasileiras cujas carreiras se iniciam antes da Retomada, como Lúcia Murat, Tizuka Yamasaki, Adélia Sampaio, Ana Carolina, Suzana Amaral e Helena Solberg, bem como de diretoras estreantes, como Tata Amaral, Carla Camurati, Laís Bodanzky, Daniela Thomas, Sandra Werneck e Kátia Lund.

Há, ainda, grande variedade na abordagem de gêneros cinematográficos, como filmes históricos (*Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, 1994, de Carla Camurati; *Brava Gente Brasileira*, 2000, de Lúcia Murat), comédias românticas (*Pequeno dicionário amoroso*, 1996; *Amores possíveis*, 2000, ambos de Sandra Werneck), dramas (*Um céu de*

¹⁴ O Prêmio Resgate foi um concurso para seleção de projetos de filmes para financiamento estatal no período de 1993 a 1994, o qual contribuiu com recursos para a finalização de 90 projetos, em sua maioria longas-metragens (MARSON, 2006, p. 60; OTTONE, 2007, p. 275).

¹⁵ Conforme entrevista ao Programa Roda Viva (transcrição de Entrevista com Ana Carolina para o Programa Roda Viva da TV Cultura, 1994). Esta entrevista está disponível em vídeo e texto no endereço http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/332/entrevistados/ana_carolina_1994.htm. Acesso em maio/2019.

estrelas, 1996, de Tata Amaral), romances e musicais (*Xuxa Requebra*, 1999, de Tizuka Yamasaki) e documentários (*Carmen Miranda – Bananas is my business*, 1994, de Helena Solberg; *Anésia – Um Voo no Tempo*, 2001, de Ludmila Ferolla) (MARSON, 2006; ALVES et al., 2011; ARMENTANO et al., 2016; ANACLETO, 2016; NAGIB, 2012; AMARAL, 2018). Vale ressaltar que a prática da autoria compartilhada e colaborativa no cinema da Retomada foi também relevante, o que ecoa uma tendência verificada em outros países: são filmes feitos por duplas, como, por exemplo, *Crede-mi* (1997), codirigido por Bia Lessa e Dany Roland, *Terra Estrangeira* (1995), de Daniela Thomas e Walter Salles, e *Cidade de Deus* (2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles, entre outros (NAGIB, 2012).

Segundo os dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (2017), entre 1995 e 2005 foram lançados 311 filmes. Desses filmes, 64 foram dirigidos ou codirigidos por mulheres, numa porcentagem de 20,57% com relação ao total na década (AMARAL, 2018). Embora relativamente baixo, esse é um número significativo, haja vista que não se verifica semelhante proporção nos registros históricos da produção cinematográfica de autoria feminina no Brasil: como demonstram Munerato e Oliveira (1982), tem-se notícia de 25 longas-metragens dirigidos por mulheres de 1930 a 1986, conforme cálculos sistematizados por Araújo (2005), o que reforça a importância dos números constatados durante a Retomada.

Até a Retomada, Ana Carolina havia passado treze anos sem lançar novos filmes, desde *Sonho de Valsa* em 1987, embora tenha iniciado a escritura do roteiro de *Amélia* em 1989¹⁶. Suzana Amaral, por sua vez, não havia trabalhado no cinema desde *A hora da estrela* em 1985. Como relata a cineasta¹⁷, seu projeto para a realização de *Uma vida em segredo* se inicia em 1994, com os primeiros esboços do roteiro, escritos de forma irregular. Entretanto, a cineasta aponta a dificuldade de captação de recursos para a realização de seus filmes, ressaltando o intervalo de mais de uma década entre *A hora da estrela* e *Uma vida em segredo* em razão dos problemas orçamentários e do pouco respaldo institucional e governamental para o cinema, fato que, para Amaral, independe da problemática de gênero e acomete tanto cineastas mulheres quanto homens (SANSÃO, 2016). Com o lançamento do filme em 2001, Amaral rompe um hiato de dezesseis anos em sua carreira como diretora de cinema. Essa “retomada” da própria carreira das

¹⁶ Conforme entrevista ao Programa Roda Viva (1994, *op. cit.*).

¹⁷ Em entrevista ao programa *Revista do Cinema Brasileiro*, disponível na seção de Extras do DVD de *Uma vida em segredo*.

diretoras, portanto, pode ser analisada como sintomática das dificuldades da realização cinematográfica no Brasil.

Buscamos, a seguir, compreender com maior detalhamento as trajetórias de tais diretoras, a começar por Ana Carolina¹⁸. Nascida em São Paulo em 1945, forma-se em Medicina e atua como fisioterapeuta, no mesmo período em que estuda na Escola Superior de Cinema. Sua carreira no cinema se inicia como continuísta do filme *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri, e seus primeiros trabalhos como realizadora foram documentários em curta-metragem, como *Lavra-dor* (1968, codirigido por seu então esposo, Paulo Rufino), *Indústria* (1969), *Pantanal* (1971), *Anatomia do espectador* (1975), dentre diversos outros (HOLANDA, 2015 e 2019b; ESTEVES, 2007; MOCARZEL, 2010). O documentário de Ana Carolina que conquista maior projeção é *Getúlio Vargas* (1974), média-metragem em que, através do uso de materiais de arquivo, revisita a história e a morte do governante populista.

Em seguida, a cineasta passa a se dedicar ao cinema de ficção com o longa-metragem *Mar de Rosas* (1977), o qual inicia uma série conhecida pela crítica de cinema como a trilogia sobre a “condição da mulher”, por atentar-se às fases marcantes na vida de mulheres, como a infância, a adolescência e a maturidade (HOLANDA, 2017a). Nesta trilogia, a recorrência do cruzamento entre cinema e outras formas artísticas é destacável: *Das Tripas Coração* (1982) faz uso de hinos nacionais e marchas cantadas à época da ditadura militar instaurada no Brasil de 1964 para criticar o regime vigente, estratégia que permite-lhe escapar da censura (VEIGA, 2013), ao passo que *Sonho de Valsa* (1987) narra a busca pelo amor através da construção de alegorias baseadas na religiosidade, através dos escritos de Santa Teresa de Ávila (AMARAL, 2019b).

A ideia de que o cinema de Ana Carolina nesse período analisava a “condição feminina”, porém, não deve ser encarada como um limitador de sua obra. Como demonstra Veiga (2013), a cineasta utiliza a vida de mulheres para tecer críticas a diversas situações, tanto às ligadas ao contexto, como a ditadura militar, as perseguições políticas e censura, quanto às tradições, como dogmas religiosos, tabus sexuais e a educação cristã. Para tanto, dispõe de uma linguagem marcada pelo surrealismo, pela ironia e pelo uso alegórico de elementos religiosos (VEIGA, 2013; AMARAL, 2019b).

Em 2000, Ana Carolina lança *Amélia*, e, em 2002, estreia *Gregório de Mattos* (2002), média-metragem de ficção em que a cineasta reconstrói cenas da vida do poeta

¹⁸ Ana Carolina é a assinatura da cineasta Ana Carolina Teixeira Soares.

baiano do século XVII, apelidado como Boca do Inferno por sua obra satírica e reputação escandalosa. Em *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2013), seu último filme até então, Ana Carolina faz uso da metalinguagem para criticar questões que derivam da prática audiovisual, como as sanções da indústria e a transferência de suportes (da película para o cinema digital) por meio de uma filmagem que se baseia na pintura *Primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles. Após seis anos, a cineasta inicia a divulgação de seu oitavo longa-metragem, *Paixões recorrentes ou a morte das ideologias*, filmado em 2019 e com finalização prevista para 2020. Ambientado na década de 1930, argentinos, brasileiros, portugueses e uma atriz francesa se encontram no litoral brasileiro e, dentro de um botequim, discutem suas angústias e vivem suas paixões¹⁹.

Dessa maneira, a obra de Ana Carolina atravessa a história do cinema brasileiro – desde os anos 1960 até os anos 2020 – e dispõe de recursos intertextuais e intermediáticos para representar diferentes temporalidades, como o Brasil Colônia ou a ditadura militar. Tais camadas de tempo abrigam narrativas e diegeses que contestam moralidades e estruturas vigentes, como é o caso da crítica à repressão sexual operada pela religiosidade em *Das tripas coração*, ou, como se há de demonstrar, a iminência de um discurso político contra a subjugação da cultura brasileira através da presença da estrangeira no filme *Amélia* (AMARAL, 2019a; 2019b).

Suzana Amaral tem outro tipo de trajetória e pertence a outra geração. Nascida em São Paulo, em 1928, iniciou os estudos em cinema e televisão na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde foi aluna de Vilém Flusser, e formou-se pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo na turma de 1968, período durante o qual engajou-se na luta contra a ditadura civil-militar (SANSÃO, 2016). Nos anos 1970, realiza curtas-metragens como *A Semana de 22* (1970), que trata da transformação de São Paulo através da decadência da cafeicultura (HOLANDA, 2019b), e *Sua majestade Piolin* (1971), sobre o palhaço Piolin. Trabalhou por mais de uma década na TV Cultura com a produção de documentários e cursou pós-graduação em cinema na New York University²⁰, momento em que realiza o curta-metragem *Minha vida, nossa luta* (1979)²¹.

Com o lançamento de *A hora da estrela* em 1985, adaptação do romance homônimo de Clarice Lispector, recebe premiações como o Urso de Prata de Melhor Atriz para

¹⁹ “Oitavo longa da cineasta Ana Carolina discute as paixões”. *Estado de Minas*. Cultura. 23/02/2020.

²⁰ Conforme entrevista ao *New York Times* (ROTHSTEIN, 1987).

²¹ As informações biográficas foram concedidas pela cineasta em entrevista a Rezende *et. al.* (2018) e constam no verbete *Suzana Amaral* da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa107480/suzana-amaral. Acesso em maio de 2019.

Marcélia Cartaxo (intérprete da protagonista Macabéa), o Prêmio da Crítica no Festival de Berlim de 1986, Prêmio de Melhor Direção no Festival de Havana de 1986 e diversas honras no Festival de Brasília de 1985, além de este ser, até 2016²², o único filme dirigido por uma mulher a ser indicado pelo Brasil para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, para a cerimônia de 1987.

A filmografia de Suzana Amaral é composta por diversos curtas-metragens, entre eles filmes experimentais, e um seriado, tais como *Érico Veríssimo* (1975) feito para a TV Cultura e a minissérie *Procura-se* (2003), com três episódios, para a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP). Dirigiu três longas-metragens: além de *A hora da estrela* (1985), realiza *Uma vida em segredo* (2001), baseado no romance homônimo de Autran Dourado²³, vencedor, dentre outros prêmios, de Melhor Filme no XII Cine Ceará, e *Hotel Atlântico* (2009), adaptação da obra também homônima de João Gilberto Noll. Suzana Amaral falece em junho de 2020.

Diante desse cenário, é possível contestar a versão do senso comum erroneamente difundida pela mídia e pela crítica, inclusive após sua morte, de que Amaral era uma dona de casa que repentinamente se tornou cineasta aos 55 anos²⁴, ou que tenha realizado uma estreia “tardia” no cinema (DOPPENSCHMITT, 2019; SANSÃO, 2016; ORICCHIO, 2013; KHUN; RADSTONE, 1990, p. 13), visto que este mesmo julgamento não é aplicado à carreira de cineastas homens. Assim, questionamos: por que Amaral somente consegue lançar um longa-metragem após duas décadas trabalhando no meio audiovisual e tendo vasta formação em cinema? É imprescindível refletir sobre a inserção da cineasta no campo do cinema em diálogo com a rede de relações tramada histórica e socialmente, tais como a questão de gênero e o papel social da mulher no meio familiar. Caminhos para responder a esta questão são formulados por Nochlin (2016, p. 22): a dedicação de mulheres ao meio artístico tem relação direta com as expectativas sociais depositadas sobre elas – como o casamento – e o tempo empregado em outras ocupações sociais – como a maternidade e a manutenção do meio doméstico, formas de trabalho não-

²² Em 2016, o filme *Que horas ela volta?* de Anna Muylaert concorreu à premiação.

²³ A relação entre cinema e literatura, que perpassa a obra de Suzana Amaral, é considerada uma das principais matérias-primas para a realização de cinema durante a Retomada, na década de 1990 (RAMOS, 2018, p. 422).

²⁴ Esta narrativa foi divulgada, por exemplo, em matéria de Carlos Ramos reproduzida em *Quase Catálogo 1* (HOLLANDA, 1989). Esta visão é carregada de conotações negativas, como a desvalorização do estudo e da prática de Amaral antes de sua estreia em longa-metragem, e o menosprezo do trabalho doméstico efetuado por mulheres. Pode ser considerada “folclore”, como afirmam redatores do blog *Mulheres do Cinema Brasileiro* (disponível em <https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/457/Suzana-Amaral/4>. Acesso em maio de 2019).

remunerado que constituem uma segunda jornada de trabalho, semelhantemente ao caso de Amaral, que casou-se e teve nove filhos (REZENDE *et. al.*, 2018).

Em entrevista ao *New York Times* em 1987, Amaral declara: “Por dez anos *eu era só uma mãe*. (...) Eu estava totalmente dedicada à maternidade. Foi uma espécie de período criativo para mim, criar todas aquelas crianças”²⁵ (ROTHSTEIN, 1987, tradução e grifos nossos). Considera a maternidade como uma “condição de vida”: “Eu ainda sou mãe, mas *ser mãe não é profissão*. É uma condição de vida. As mulheres não deviam encarar a maternidade como uma profissão”²⁶ (*op. cit.*, tradução e grifos nossos), com o que demarca sua defesa do trabalho da mulher fora do ambiente familiar. No próprio discurso da cineasta se verifica a naturalização do trabalho materno como “meramente” ser mãe, mas reconhece que se dedicava completamente aos encargos da maternidade. O nascimento de seu nono filho, como relata a cineasta na mesma entrevista, foi uma tentativa empreendida por seu marido para mantê-la em casa e fora da faculdade – que não funcionou (ROTHSTEIN, 1987). Portanto, é só após a conquista de certa “emancipação” do meio familiar, ocasionada pelo crescimento dos filhos, que se torna possível para Amaral a dedicação ao estudo universitário e à carreira no cinema.

É necessário, porém, realizar um breve apontamento sobre as origens sociais das cineastas, em atenção à problemática das origens dos discursos, tendo como motor da discussão as proposições de Ribeiro (2017) a respeito da noção de lugar de fala e a dialética estabelecida entre a figura retratada e os agentes que a retratam. Como aponta Gouvêa (2001), a representação do caipira é frequentemente atrelada a uma perspectiva externa à cultura caipira. No caso dos filmes aqui analisados, esta questão se observa, já que as cineastas, que não advogam para si uma origem caipira, constroem a representação da mulher caipira a partir de seu ponto de vista urbano e urbanizado. Temos ciência, portanto, que os filmes não tratarão da cultura caipira sob a perspectiva endógena a essa formação cultural, nem configuram uma manifestação cultural da minoria que representam cinematograficamente. Pelo contrário, ambas as cineastas ocupam o lugar social privilegiado de mulheres brancas, cis-gênero²⁷, heterossexuais, paulistanas, de

²⁵ Do original, “‘For 10 years I was just a mother,’ (...) I was totally dedicated to motherhood. It was sort of a creative time for me, raising all those children” (*op. cit.*, grifos nossos).

²⁶ Do original “I’m still a mother, but to be a mother is not a profession. It’s a condition of life. Women should not take motherhood as a profession (...)” (*op. cit.*, grifos nossos).

²⁷ Cisgeneridade (do grego *cis*: em conformidade com + gênero) indica a concordância entre corpo (sexo biológico) e identidade de gênero (mulher ou homem). Contrapõe-se à transgeneridade, isto é, a identidade gênero-divergente que implica a transgressão do dispositivo binário de gênero, como, por exemplo, o corpo biologicamente feminino (relativo à fêmea) que assume a identidade de gênero masculina (e vice-versa), de acordo Lanz (2014, p. 296 e 334).

classe média alta²⁸, que não reivindicam a identidade caipira. Entretanto, as cineastas e as protagonistas caipiras de seus filmes têm em comum a experiência de serem mulheres, no contexto social brasileiro marcado pelas estruturas patriarcais que oprimem os corpos femininos, sejam elas caipiras ou não, e essa é a relação que orienta o interesse desta pesquisa²⁹.

Tendo realizado esse breve panorama sobre as filmografias de Ana Carolina e Suzana Amaral, partiremos para uma observação mais detida sobre os dois filmes que compõem o objeto dessa pesquisa. Como salientamos anteriormente, tais filmes foram selecionados para integrar o recorte de nossa análise em razão de serem filmes dirigidos por mulheres, cujas protagonistas são mulheres caipiras, lançados durante a Retomada.

Em *Amélia*, a narrativa se inicia em 1905: Francisca e Oswald, herdeiras de uma fazenda em Cambuquira, em Minas Gerais, veem suas terras ameaçadas de venda por sua irmã Amélia. Esta última, a caçula, havia abandonado a vida na fazenda, partira para a França e lá se tornara assistente e confidente da estrela do teatro Sarah Bernhardt. Por meio de uma carta, Amélia declara que deseja vender as terras e que as irmãs foram incumbidas de costurar os figurinos para o espetáculo de Bernhardt na capital carioca, cuja vinda à América significava a fuga de seus credores em Paris e a tentativa de conquistar novo fôlego para sua carreira. Para salvar sua propriedade, as mulheres viajam para o Rio de Janeiro, em companhia de sua “criada”³⁰ Maria Luísa, onde são informadas

²⁸ Buscamos igualmente problematizar a posição de classe das cineastas em relação ao retrato de camadas sociais menos favorecidas, como as caipiras, resgatando a problemática dos discursos sobre subalternos discutida por Spivak (2010). Ambas as cineastas podem ser pensadas como mulheres instruídas de classe média alta ou classe alta. Suzana Amaral, por exemplo, é herdeira de uma família de intelectuais e artistas (é sobrinha-neta da artista Tarsila do Amaral e irmã da teórica da História da Arte, Aracy Amaral, conforme informações da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa107480/suzana-amaral>. Acesso em maio de 2019) e demonstra ter usufruído de privilégios em relação ao trabalho doméstico que, em alguma medida, tornaram possível sua escolha pela carreira cinematográfica – em entrevista ao *New York Times*, afirma: “Eu não tinha que cozinhar, *então eu não cozinheava*. Meu ex-marido era médico – nós estamos divorciados agora – e vivíamos no interior, e *tínhamos empregadas*, mas eu nunca dei meus filhos para ninguém cuidar – eu mesma os criei” (tradução e grifos nossos), do original “I didn't have to cook, so I didn't. *My ex-husband was a physician – we're divorced now – and we were living in the countryside, and we had maids, but I never gave my children to anyone to take care of – I brought them up myself.*” (ROTHSTEIN, 1987, grifos nossos). Ana Carolina, mesmo formada em Medicina, abandona seu cargo como fisioterapeuta e opta pela carreira no cinema, arriscando obter menor prestígio e estabilidade no mercado de trabalho, decisão que uma mulher oriunda de classes menos favorecidas dificilmente poderia tomar.

²⁹ À luz de Spivak (2010), compreendemos as limitações do discurso científico-acadêmico quanto a falar *sobre o outro*, sobre a caipira. Tendo consciência de que tal discurso não é universal, tampouco neutro, o lugar social da autora enquanto mulher branca, cis-gênero, bissexual, de classe média, estudante de universidade pública, de origem familiar rural sob processos de urbanização e migração, também deve ser levado em consideração.

³⁰ Ao longo desta pesquisa, a palavra *criada* é escrita entre aspas com o objetivo de problematizar a relação hierárquica e de poder assimétrico estabelecida no par senhor/empregados, ou, neste caso, senhora(s)/empregadas, que naturaliza a noção de que o “senhor” *cria* o empregado e o empregado é *criado* a serviço do empregador, sem possuir uma identidade própria ou subjetividade. Como veremos, a “criada” Maria Luísa é assim chamada pelas figuras de autoridade ao seu redor, mas é uma jovem cheia de personalidade,

do falecimento de Amélia. Em meios aos trâmites para a transferência dos valores deixados pela falecida, as mineiras entram em diversos conflitos com a atriz. Assim, contrapõem-se a cultura caipira e a francesa, em uma disputa que se agrava pela incomunicabilidade linguística e culmina em uma situação-limite em que Francisca declama o poema *I-Juca Pirama*, escrito pelo poeta Gonçalves Dias, contra Bernhardt.

O segundo filme que integra o *corpus* desta pesquisa é *Uma vida em segredo*, lançado em 2001, com direção e roteiro de Suzana Amaral, baseado no livro homônimo do escritor mineiro Autran Dourado, lançado em 1964. Narra-se a história de Biela, uma jovem moça criada por seu pai na Fazenda do Fundão, em Minas Gerais. Órfã, é levada por seu primo Conrado para viver junto de sua família, em uma pequena cidade vizinha. No novo ambiente, os modos e a aparência de Biela são constantemente repreendidos pela cunhada Constança, que busca transformá-la em uma moça da cidade.

Desde o início de sua chegada na casa de Constança, Biela mostra-se mais à vontade na companhia dos empregados Joviana e Gomercindo do que de seus parentes. Diante das dificuldades de se adaptar às regras e práticas que permeiam a vida urbana e que vão se manifestando conforme avança a narrativa, como vestimentas, etiqueta, modos de fala e a exigência do casamento, intensifica-se o afastamento de Biela de sua família. Assim, ela deixa a sala de estar e passa a frequentar especialmente a cozinha e o quintal, em um movimento que indica uma tentativa de reconstituir, na cidade, sua vida tal como era na fazenda, como veremos adiante.

Por meio das narrativas ora apresentadas, explicita-se o local privilegiado ocupado pela cultura caipira nas diegeses. É fundamental, portanto, compreender de que maneira a cultura caipira é resgatada para a construção das protagonistas dos filmes de nosso *corpus*, o que implica uma análise do que configura essa manifestação cultural. De acordo com definições de dicionário, o verbete *caipira* aponta para:

Pessoa que nasceu ou mora na roça ou em ambientes rurais e que comumente trabalha em serviços de lavoura de subsistência no Sudeste ou Centro-Oeste brasileiros, em especial no interior de São Paulo; (...) Indivíduo simples, ingênuo, tímido, de pouca ou nenhuma instrução e hábitos rudes (...) Indivíduo que é malandro; vadio. (...) afastado do convívio social (...) Que é tímido, acanhado, envergonhado. (MICHAELIS, 2015)

espontaneidade, opiniões e história próprias, o que não permite que a analisemos de modo raso, como se fosse “criada” em função das irmãs Francisca e Oswald. O mesmo pode ser pensado a respeito da “criada” Joviana, no filme de Suzana Amaral, que além de trabalhadora doméstica é uma mulher negra.

No Dicionário do Folclore Brasileiro, elaborado por Luís da Câmara Cascudo e publicado originalmente em 1954, encontram-se definições semelhantes para o mesmo verbete:

Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público (...) Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso. (...) matuto em Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba do Norte, Rio Grande do Norte e Alagoas (...) (CÂMARA CASCUDO, 2001, p. 223)

Em síntese, as definições lexicais de “caipira” indicam inadequação para determinadas regras sociais dominantes e que correspondem ao padrão do meio urbano, como modos de se vestir. É atrelada ao “caipira” a ideia de rusticidade e rudeza, seja nos modos, seja no traquejo social, ao mesmo tempo em que certas suposições sobre seu caráter e personalidade são presumidas, tais como malandragem e vadiagem. Na segunda definição exposta, outra interpretação da noção de caipira surge na ideia de que seria “sonso”, isto é, dissimulado, que finge ingenuidade. Essas definições, portanto, evidenciam a associação do termo com imagens estereotipadas, disseminadas pelos próprios dicionários, que partem de um ponto de vista urbanizado sobre o tipo cultural caipira, de modo semelhante às eventuais construções caricaturais da representação da cultura caipira na literatura de Monteiro Lobato e nos filmes de Amácio Mazzaropi, como veremos adiante. Há que se compreender, ainda, que a formação da estereotipia é um processo complexo:

É a construção coletiva de uma mentalidade ou “imagem” compartilhada que depende dos embates entre as pessoas e seus interesses, do acesso (ou não) aos meios de comunicação, da repetição de uma ideia, de sua gradual clareza, até desembocar no estereótipo. Uma forma rápida de comunicação social dos “outros” e de “nós” que define os lugares sociais, antecipa expectativas e nos classifica em meio a uma hierarquia social simbólica. (ANCHIETA, 2019, p. 180)

Considerando a estereotipia que circunda a cultura caipira, abordaremos tal manifestação cultural, nesta pesquisa, a partir de outra perspectiva, que se diferencia das definições de dicionário: buscamos compreender “caipira” com base nos recursos oferecidos pelo viés sociológico sobre os hábitos e práticas culturais associados à categoria caipira. Para construir uma definição que permita expandir as possibilidades de interpretar a personagem caipira nos filmes compõem nosso recorte, mobiliza-se a obra pioneira de Antonio Candido (2017), originalmente publicada em 1964, sobre as relações sociais que configuram a vida no Brasil rural, sobretudo no que diz respeito às relações

familiares e manifestações culturais. A pesquisa de Candido se prolonga de 1948 a 1954. Compreende, sobretudo, uma análise etnográfica das populações campestres do Vale do Paraíba, no estado de São Paulo, tendo o município de Bofete como principal campo de estudo. A tradição oral trazida por caipiras, por sua vez, constitui uma das principais ferramentas de análise, associadas à pesquisa histórico-documental e levantamentos estatísticos.

Em *Parceiros do Rio Bonito*, Candido especifica que a cultura caipira está sedimentada no interior do estado de São Paulo. Em ambos os filmes ora estudados, as personagens têm suas raízes no estado de Minas Gerais. Estendemos, porém, a mesma noção de cultura caipira à região mineira, representada pela diegese, de acordo com o “lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das capitâncias de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso”, que se estabelece após os ciclos do bandeirantismo no século XVIII (CANDIDO, 2017, p. 93).

A cultura caipira, segundo Candido (2017), pode ser definida como as relações, práticas e modos de vida presentes na trajetória de moradores das zonas rurais do Brasil, subscrita à área de influência histórica paulista e das missões exploratórias, promovidas pela Coroa portuguesa, que se infiltram do litoral para o interior do Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. Através da caracterização das principais manifestações da cultura caipira, Candido obtém uma descrição de como decorrem as relações sociais, de gênero e familiares nos vales paulistas.

Em virtude de sua análise esmerada da realidade campestre, à década de 1940, a obra de Candido compõe uma referência sociológica basilar para introduzir uma análise da representação da cultura caipira, a qual influencia diversas outras gerações de pesquisadores sobre Sociologia Rural e estudos de cinema. Esse é o caso, por exemplo, das análises das manifestações contemporâneas da cultura caipira no interior do estado de São Paulo realizadas por Possas (2008), Silva (2008) e Frúgoli Jr. (2008). Os autores demonstram que processos sociais e históricos ocorridos ao longo do século XX que se desdobram até os dias de hoje, como a industrialização da agricultura e a precarização do trabalho rural (SILVA, 2008), bem como as novas formas de estar no espaço público através do trabalho como costureira, secretária ou professora que permitem maior liberdade às mulheres (POSSAS, 2008), contribuem para a consolidação de novas estruturas sociais, formas de comportamento e práticas culturais nas regiões interioranas conhecidas por sua tradição caipira.

Dessa maneira, como argumenta Frúgoli Jr. (2008), a cultura caipira constitui uma construção teórica que engloba processos de transformações históricas ininterruptas: não pode ser interpretada como uma cultura imutável, estereotipada, como prática que deriva de uma suposta “essência” caipira. Pelo contrário, tais manifestações culturais podem ser lidas na chave da polarização entre modernidade e tradição, das diferenças entre cidade/campo e entre cidade de interior/capital, como dimensões que se alteram temporalmente e se influenciam mutuamente.

Dialogando com a noção de “bairro rural” formulada por Candido, Queiroz (1973, p. 150) argumenta:

Até hoje, o caboclo brasileiro e seu gênero de vida tem sido encarados implicitamente como se não tivessem sofrido modificações desde a formação de sua civilização. O que se modificou foi a vida citadina; quanto ao caipira, permaneceu sempre o mesmo, e foi se tornando mais ‘exótico’ à medida que os meios de comunicação, ao se expandir, o tornavam mais acessível à gente da cidade, – gente que se considerava inteiramente diferente dele. (sic)

O estudo da cultura caipira, então, deve abranger as dinâmicas de transformação, já que “(...) não se trata de um mundo estagnado e morto; trata-se de um mundo cujas tendências e movimentos internos são de tipo diverso daquele que habitualmente se encontra nas cidades. Diferença, porém, não quer dizer inferioridade (...)” (QUEIROZ, 1973, p. 150). A cultura caipira, portanto, pode ser melhor compreendida se vista pelo prisma do ressurgimento e da revalorização, calcado em adaptações e transformações. Essa perspectiva se mostra relevante ao pensarmos sobre a evocação da cultura caipira tradicional, rústica, prévia à industrialização, que Ana Carolina e Suzana Amaral retratam. Ainda que os filmes tenham sido produzidos e lançados entre os anos 1990 e 2000, a representação dos hábitos caipiras retoma momentos históricos anteriores e resgata a vida do interior mineiro do início do século XX, significativamente diferente da cultura caipira contemporânea.

À medida em que a análise dos filmes suscita questões, travaremos diálogos com essa literatura, ainda que a realização de um mapeamento exaustivo da Sociologia Rural e de suas contribuições não integre o escopo desta pesquisa. Nosso objeto é, portanto, observar de que maneira essa cultura caipira é representada nos filmes de nosso *corpus*. Buscamos ainda evitar a interpretação de tais filmes como objetos culturais produzidos *por* ou *para* mulheres caipiras. Além disso, nessa pesquisa, o tratamento da mulher caipira não prevê a comparação de personagens cinematográficas a sujeitos da vida social, dado

o caráter de criação artística que atua sobre a elaboração das mesmas, mas abre-se às possíveis infiltrações e reminiscências de aspectos da cultura caipira historicamente marcados que podem incidir sobre a construção das personagens.

Concentramo-nos, assim, na ordem da representação cinematográfica em relação à figura da mulher caipira, tomando o referencial sociológico de Antonio Candido, entre outros autores, para compor uma imagem da caipira que se aproxima dos modos de vida e do período histórico correspondentes às diegeses.

Interessa-nos, pois, compreender as razões pelas quais a temática da cultura caipira foi trazida para as telas de cinema nos anos 1990 a 2000, especialmente através do trabalho de cineastas mulheres. Anteriormente, ao longo da história do cinema brasileiro, a representação do elemento caipira obedecia ao cruzamento de dois fatores: a personagem caipira era masculina e a realização dos filmes era liderada por homens. Este é o caso, por exemplo, do já citado *Jeca Tatu* (1959), dirigido por Milton Amaral, em que o protagonista, interpretado por Amácio Mazzaropi, busca reaver sua fazenda indo para a cidade buscar ajuda política. Na trama, o protagonista comete atos de desrespeito em relação à esposa Jerônima, interpretada por Geny Prado, desde o início da narrativa: cabe a ela cumprir as responsabilidades domésticas e familiares e ainda realizar as tarefas que o marido não executa por preguiça e displicência, como veremos com maior detalhe no primeiro capítulo.

Na Retomada, em contrapartida, os dois filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa subvertem esta lógica consolidada temporalmente, já que o protagonismo na narrativa e o trabalho cinematográfico são femininos e, pode-se acrescentar, a presença de personagens homens é diminuta, sobretudo no caso de *Amélia*.

Embora no cinema de Mazzaropi as personagens caipiras mulheres ocupem posições subalternas, como temos discutido, a lógica da representação caipira ser majoritariamente masculina não deve ser interpretada como regra. Uma das exceções a este modelo é o filme *A Marvada Carne* (1985), de André Klotzel, em que a narrativa é guiada pelo caipira Nhô Quim (interpretado por Adilson de Barros) ao lado de sua companheira Sá Carula (interpretada por Fernanda Torres), a qual ganha relevância no desenvolvimento da trama. Nesse filme, diversos elementos confluem para a criação de um “universo” caipira, tais como a trilha sonora com modas de viola e a presença da dupla de cantores sertanejos Tônico e Tinoco, a ambientação na roça, figurinos, lendas, credences, as práticas agrícolas, o sotaque caipira, a linguagem marcada pelo regionalismo, as construções arquitetônicas e o resgate de tradições e práticas culturais

caipiras (como o mutirão, descrito por Candido, e o costume religioso de se fazer promessas para santos). No próprio título do filme, opta-se por grafar “marvada” em vez de “malvada”, assinalando o *r* retroflexo³¹ tradicionalmente associado ao “dialeto caipira” (AMARAL, 1955). Uma análise mais detida da obra de Klotzel será desenvolvida no segundo capítulo, em relação aos papéis sociais atribuídos às mulheres, como sua associação com a dimensão privada, familiar e doméstica, tema presente no filme de Suzana Amaral.

Diante dessa discussão, vale ressaltar que, em termos metodológicos, essa pesquisa se alicerça nas relações entre a análise fílmica e a compreensão do objeto audiovisual como produto de um contexto histórico. A análise fílmica, então, compreende a pesquisa de elementos de *mise-en-scène* que fornecem recursos para o estudo da obra, tais como o exame da trilha sonora e das construções espaço-temporais, da montagem, de relações entre decupagem e diálogo, da organização interna dos pontos de vista, narração, e, finalmente, da caracterização das personagens e de seus costumes, à luz da obra de Ismail Xavier (2012; 2007; 2003). Para tanto, adota-se a estratégia de reconstituir os caminhos construídos pela narrativa, buscando realizar uma leitura dos conteúdos fílmicos para investigar os sentidos produzidos pela obra. Pretendemos, assim, engendrar discussões historiográficas a partir de questões postas pelo material fílmico, evitando-se tomar os filmes como “ilustração” para os referenciais teóricos ora mobilizados (MORETTIN, 2013, p. 25).

Ao longo do primeiro capítulo, intitulado *As mulheres de Amélia*, propomos um estudo das personagens centrais, salientando aspectos de sua convivência que provocam conflitos e ressentimentos entre mulheres, seja entre as irmãs e a falecida, evocada por meio de espelhos, seja entre as caipiras e a estrela francesa, a qual carrega em seu discurso os valores civilizatórios eurocêntricos do imperialismo. Por meio de elementos como a inserção da poesia gonçalvina na narrativa, buscamos investigar as possibilidades de dominação pela linguagem e de colonialismo cultural, bem como explorar relações entre cinema, poesia, pintura, música, teatro, articulando, dessa forma, a moda de viola, as telas

³¹ *R* retroflexo é o termo dado pela Linguística à pronúncia da letra “r” que emite um som entre “r” e “l”, identificada como um dos traços do “dialeto caipira”, nome dado por Amadeu Amaral (1955) aos modos de fala de comunidades de São Paulo que foram seu objeto de estudo no início do século XX. Mais recentemente, verificou-se que a ocorrência do *r* retroflexo se espalha pela maior parte dos estados brasileiros (BRANDÃO, 2007). Nos capítulos seguintes, resgataremos a discussão sobre o *r* retroflexo em função das diferenças dos sotaques em Minas Gerais, considerando-se as possíveis distinções entre cidade e campo.

de Almeida Júnior, a literatura romântica e demais referências que podem ser postas em diálogo por meio de *Amélia*.

No segundo capítulo, nomeado *As molduras de Biela*, partimos das imposições sociais depositadas sobre a protagonista para discutir as formas de encaixilhar mulheres às expectativas do meio social, dos ideais de feminilidade, os quais rejeitam a origem caipira e postulam determinadas etiquetas, vestidos sufocantes e a conquista de um marido para se tornar uma mulher “verdadeira”. Lutando contra tais molduras, Biela realiza movimentos de migração, aproxima-se das zonas não-nobres da residência, engaja-se no trabalho doméstico em casas alheias, torna-se amiga de empregadas – o que traz à tona a questão racial na figura de Joviana. Assim, buscamos compreender, a partir deste filme, como a personagem defende sua própria história, sua origem rural, em resposta às imposições do modelo de feminilidade urbano. Para tanto, estabelecemos o diálogo entre a obra de Suzana Amaral e o romance de Autran Dourado, considerando-se a questão da adaptação cinematográfica. Além disso, acercamo-nos das relações entre filme e pintura, desde as escolas holandesas do século XVII até, novamente, as figuras caipiras de Almeida Júnior, e das relações entre filmes, como as similaridades entre Biela e a Macabéa de *A hora da estrela*. Ademais, salientamos a especificidade dos olhares de mulheres – para si mesmas, diante de espelhos, como faz Biela em seu processo de redescoberta da própria identidade; para as outras, por trás de janelas, como é o caso das vizinhas cujas miradas operam como sanções sociais; ou, finalmente, para a relação entre as cineastas e as personagens fruto de seu trabalho, que desvelam a potência da criação e da autoria feminina para a construção de retratos de mulheres.

Finalmente, nas considerações finais que encerram a dissertação, realizamos o cotejo entre as representações da mulher caipira operadas por Ana Carolina e Suzana Amaral, em diálogo com o cinema de Amácio Mazzaropi e as demais figurações da cultura caipira nas artes brasileiras, para discutir as estratégias estéticas desenvolvidas pelas cineastas em seus filmes por meio do resgate da literatura e crítica feminista que nos orientam ao longo desta pesquisa.

CAPÍTULO 1 – AS MULHERES DE AMÉLIA

A seguir, teceremos uma leitura do filme *Amélia*, quarto longa-metragem de ficção da cineasta Ana Carolina, como meio para compreender a representação da mulher caipira no cinema brasileiro de autoria feminina, a formulação de um universo ficcional e a estrutura narrativa que se desdobra. Ao longo do exame das cenas do filme, proporemos reflexões sobre as problemáticas e questionamentos aventados pelo roteiro, *mise-en-scène*, trilha sonora, enquadramentos, figurino, entre outros aspectos.

De início, apresentamos algumas informações a respeito da realização de *Amélia*³². O primeiro título pensado para o filme teria sido *Páscoa em Março*, o qual remete ao provérbio “Páscoa em março: ou fome ou mortão”: previsão de maus agouros quando a Páscoa é celebrada no mês de março. Não foram localizadas explicações da cineasta para a escolha deste provérbio, e algumas mídias começaram a divulgar o filme já com este título provisório³³, mas pode-se supor que manteria o padrão iniciado com os filmes da trilogia sobre a “condição feminina”, todos intitulados com frases proverbiais. A mudança de título para *Amélia* pode ter ligações com o samba *Ai! Que saudade da Amélia*, composto por Atila Iório e Mário Lago, lançado em 1942. A canção é premiada como Melhor Samba do Carnaval daquele ano (FARIA, 2014) e os versos “Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia que era a mulher de verdade” ganham proeminência no imaginário popular brasileiro sobre o papel social da mulher.

Amélia pode ser considerado um filme histórico e cômico. A comicidade advém das representações caricaturais que são operadas ao longo da narrativa, sobretudo das caipiras, e o caráter histórico é justificado pela alocação temporal entre 1905 e 1915, ao que pode se acrescentar a representação da célebre atriz francesa Sarah Bernhardt.

Tal representação e seu “inesperado encontro” com caipiras do interior de Minas Gerais (XAVIER, 2000) são explicados pela grandiosidade da atriz no campo artístico da transição entre os séculos XIX e XX, bem como pelas suas visitas ao Brasil. Baseada em tais passagens, Ana Carolina compõe uma releitura de um episódio histórico, adaptando-o do real para o espectro do imaginário, ficcional. O filme, portanto, é imbuído por uma

³² Os percursos para a gravação do filme traçam certa migração por cenários no Nordeste e no Sudeste do Brasil. As sequências na fazenda mineira foram filmadas no distrito de Conservatória, na cidade de Valença, no Rio de Janeiro. Já as cenas no teatro carioca foram gravadas em Recife, no Teatro de Santa Isabel, e epílogo no teatro em Paris se deu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (MOCARZEL, 2010).

³³ Conforme Entrevista com Ana Carolina para o Programa Roda Viva da TV Cultura, 1994. Disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/332/entrevistados/ana_carolina_1994.htm. Acesso em maio de 2019.

carga histórica, um lastro, ao referenciar acontecimentos reais sobre a vinda da atriz ao Brasil, embora a verossimilhança histórica não fosse objetivo primordial da cineasta³⁴. Além disso, o desejo de retratar uma personagem histórica como Bernhardt tem suas origens em um interesse despertado na infância da cineasta. Ela revela que, quando menina, sua mãe repreendia seu choro com falas como “não adianta fazer drama, você não é a Sarah Bernhardt!” (MOCARZEL, 2010, p. 157). É esta reprimenda, oriunda de um tempo longínquo, que provoca curiosidade pela artista e motiva a redação do roteiro³⁵ que resulta em *Amélia*.

Considerando-se que a preparação do roteiro foi iniciada em 1989, isto é, onze anos antes do lançamento do longa-metragem³⁶, nota-se um processo de sedimentação da experiência pessoal, que compõe um percurso diacrônico que endereça temporalidades às origens do filme. Soma-se a este fato a conjuntura de realização de *Amélia*, que é finalizado nos anos da Retomada: considera-se que teve um “surpreendente” sucesso, diante dos problemas no modo de produção e do contexto em que foi lançado, além de ser um filme de época (CAETANO, 2000). Quanto ao público, comenta-se que a receptividade ao filme só não foi maior por conta do sub-aproveitamento do potencial de exibição³⁷.

Logo, o nascimento do projeto de *Amélia* ocorre no início da década de 1990, quando do recrudescimento das políticas econômicas que levam à paralisação da atividade cinematográfica no país, mas o novo contexto possibilitado pela Retomada engendra condições para a finalização do filme.

Este é, portanto, o primeiro veio pelo qual a história do país se infiltra na narrativa fílmica, tornando-o filme histórico. Porém, se levarmos em consideração a recusa de Ana Carolina por reconstituir o período histórico em consonância com a “verdade histórica”,

³⁴ Idem, ibidem.

³⁵ Segundo o crítico de cinema Luiz Carlos Merten (2000), o roteiro de *Amélia* foi “sequestrado” pelo encarregado de digitá-lo, em 1990, período em que o manejo de computadores era significativamente menos popularizado. Ana Carolina conta que havia entregue a única cópia do roteiro, escrita a próprio punho, ao digitador encontrado em anúncio de jornal, e, com a vinda à público da notícia de que o filme havia recebido financiamento, o homem a contactou para anunciar o sequestro do material e requerer um resgate. Após envolvimento da polícia, o roteiro foi recuperado e o digitador, um estadunidense foragido e acusado de assassinato, foi preso (MERTEN, 2000).

³⁶ Conforme Memória Roda Viva (transcrição de Entrevista com Ana Carolina para o Programa Roda Viva da TV Cultura, 1994).

³⁷ Ana Carolina discute, de fato, que considera negativa a distribuição de *Amélia* pela Riofilme (MOCARZEL, 2010, p. 195). Não foram localizadas informações sobre os números de bilheteria deste filme a fim de avaliar o processo de distribuição.

é possível estabelecer um contraponto com a fidedignidade defendida por filmes históricos lançados durante a Retomada, como veremos adiante³⁸.

No filme de Ana Carolina, portanto, não buscamos avaliar uma suposta fidedignidade histórica, visto que é possível a ocorrência de deformações da realidade, bem como a mediação e a adesão a determinados pontos de vista que influenciam a representação (MORETTIN, 2000), o que contribui para a construção de uma leitura do objeto artístico retratado. Optamos por nos ater às questões trazidas pelo filme a partir da premissa de que este, enquanto obra de arte, é portador de perspectivas e projetos que estão sujeitos a vieses, sejam eles individuais (da cineasta) ou coletivos (das demais instâncias envolvidas com a realização, como a produção do filme).

Seguimos, então, para o estudo do conteúdo fílmico. Para tanto, pensemos o filme estruturado em três blocos narrativos, antecédidos por um breve prólogo e sucedidos por um epílogo³⁹. No prólogo, são apresentados a temporalidade, 1905, e dois núcleos espaciais: Paris, onde a célebre atriz Sarah Bernhardt finaliza uma apresentação teatral, e Cambuquira, uma fazenda em Minas Gerais, em que convivem três mulheres. São elas as proprietárias Francisca e Oswalda, e sua “criada”⁴⁰ Maria Luísa. A demonstração de cada um dos núcleos se dá a partir de um paralelismo formado por dois planos-sequência, nos quais o movimento de *travelling* (deslizamento de câmera) lateral, em direções opostas entre si, introduz a caracterização dos espaços e personagens. Este primeiro contraste entre o mundo parisiense e o mundo caipira, sinalizados também pela direção contrastante entre os *travellings*, será frequentemente reforçado, conforme apontaremos adiante.

O elo entre os dois núcleos é a personagem que nomeia o filme, Amélia, irmã mais jovem das fazendeiras, a qual abandona a fazenda em direção à França, onde se torna “dama de companhia”⁴¹ e confidente da atriz.

Destarte, a carta de Amélia chega em Cambuquira e é lida pelas irmãs. A ansiedade e nervosismo causados pela carta são tão intensos que a leitura é feita de modo intervalado, com saltos e interrupções bruscas. Na carta, a caçula revela seu desejo de vender as terras da fazenda e anuncia seu retorno ao Brasil em virtude da chegada da turnê de Bernhardt ao Rio de Janeiro. Este é o bloco inicial do filme, que se prolonga por 28 minutos. Neste bloco são enfatizados os hábitos da vida na fazenda, a criação de animais,

³⁸ Como é o caso de *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, filme sobre o qual trataremos à frente.

³⁹ A versão do filme utilizada é a lançada em DVD pelo selo VideoFilmes em 2000.

⁴⁰ Como apontado anteriormente na nota 30, utilizamos o termo “criada” entre aspas com o objetivo de sinalizar para a relação entre o par senhora/empregadas.

⁴¹ Ana Carolina usa o termo “dama de companhia” para se referir à Amélia (MOCARZEL, 2010, p. 160).

a manutenção da casa, o coar do café e o trabalho nas minas d'água. O ritmo do decurso das ações é lento, a montagem se baseia grande parte em planos longos, durações que remetem ao passo pacato da vida rural. A banda sonora promove a criação de uma atmosfera campestre através dos sons de animais tal como se ouve ao longo do dia: pela manhã, pássaros cantam, e de noite, grilos cricrilam e sapos coaxam.

Como efeito da leitura da carta, as caipiras viajam até o Rio de Janeiro em busca de Amélia, onde são informadas de que a irmã havia falecido. Então se inicia o segundo bloco, que compreende outros 34 minutos de filme. São introduzidas novas personagens, estranhas às caipiras, como Sarah Bernhardt, as “criadas” estrangeiras e o ator português Lano. Passamos do meio rural para o urbano: a cidade toma forma através de um hotel luxuoso, uma praça espaçosa e arborizada e o chão de ladrilho por onde transitam carruagens. Em meio à rotina atribulada de costura dos vestidos para o espetáculo e a espera pelo pagamento em dinheiro, as caipiras passam a conviver com Bernhardt, ainda que conflituosamente.

O terceiro e maior bloco, com cerca de 60 minutos, principia com outra migração: a atriz decide deixar o hotel onde está hospedada e opta por se instalar no teatro, com toda a sua trupe. Nesse momento, as tensões entre as protagonistas se agravam, em consonância com a expectativa pela noite de estreia da peça *La Tosca*⁴². As personagens caipiras, então, ficam imersas no mundo do teatro, mas descobrem que as terras de Cambuquira haviam sido roubadas, passando a desconfiar de Bernhardt. Assim, sublevam-se contra as arbitrariedades e desprezo da atriz através da declamação do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Logo em seguida, vingam-se, provocando um acidente que fere gravemente a atriz.

Em seguida, um epílogo apresenta o encerramento da narrativa com um salto espaço-temporal para Paris, em 1915 – a migração final. Ali, as três matutas integram um espetáculo teatral protagonizado por Bernhardt, em que o mesmo poema gonçalvino é declamado desta vez pela atriz, traduzido para o francês. Assim, o filme se inicia e termina nos palcos do teatro.

A partir do filme de Ana Carolina, será possível investigar a construção de personagens caipiras através de eixos de análise sugeridos pela narrativa que são recorrentes durante o cinema da Retomada. Deter-nos-emos sobre tais eixos adiante, em

⁴² *La Tosca* é uma peça de teatro escrita por Victorien Sardou. Estreia em 1887, em Paris, com Sarah Bernhardt no papel de Flória Tosca. Em 1900, o texto de Sardou foi adaptado pelo compositor italiano Giacomo Puccini para uma ópera em três atos (KUHN, 2017).

meio à análise fílmica, mas apresentamo-los brevemente a seguir. Um deles é a figura do estrangeiro, o “Outro”, que, por meio de um “inesperado encontro” (XAVIER, 2000), é contraposto às práticas culturais locais. Revelam-se, pois, as diferenças entre brasileiros e “gringos”, sob a óptica do cinema, em filmes como *Como nascem os anjos* (1996), dirigido por Murilo Salles, e *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Tal dicotomia entre nacional e estrangeiro aponta para um movimento que se enraizou no cinema latino-americano desde a década de 1960: o uso de alegorias para simbolizar a criação de Estados-nação no contexto de resistência à dominação colonial. Não raro, tais alegorias tomavam como forma a figura da personagem feminina (XAVIER, 1997b). A partir desta reflexão, buscamos compreender se semelhante uso do recurso alegórico é empregado no cinema da Retomada e em *Amélia*.

Além da figura do estrangeiro, outras duas temáticas ganham expressividade na cinematografia nacional contemporânea: a representação do ressentimento e o motivo temático do *passado no presente*, conforme aponta Xavier (2018)⁴³. Assim, a tônica formada por sentimentos de ódio, rancor, malícia e inveja, que contaminam as personagens, especialmente quando se verifica uma espécie de “passado comum” que as atormenta no tempo presente, tornou-se uma possibilidade de interpretação para filmes como *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, e *Lavoura Arcaica* (2001), de Luís Fernando Carvalho⁴⁴.

Amélia é um filme que agrega estas três temáticas: a presença do estrangeiro, a figura do ressentimento⁴⁵ e o motivo temático do passado no presente, como veremos.

⁴³ Ao destacar a presença do ressentimento, buscamos analisar a tendência de retratar personagens ressentidas, que agem orientadas pela vingança e pela evocação do passado no presente, verificada por Xavier (2018) no cinema brasileiro a partir dos anos 1990. A noção de ressentimento mobilizada por Xavier encontra suas raízes nas proposições do filósofo alemão Max Scheler (2010), em diálogo com as reflexões de Nietzsche. Para Scheler, a palavra ressentimento implica dois sentidos: o primeiro é o despertar de uma reação de resposta emocional contra alguém, e o segundo é uma emoção negativa e hostil que alimenta intenções negativas. Assim, o ressentimento consistiria em um autoenvenenamento da mente. Por sua vez, o fenômeno da emergência de temporalidades passadas no tempo presente é pensado a partir de Koselleck (2014). Sobre as facetas do ressentimento em *Amélia*, ver Amaral (2020).

⁴⁴ Somado a isso, durante a Retomada foram lançados filmes que tematizavam o passado histórico do Brasil, remetendo ao período do “descobrimento” e da colonização, como destacaremos adiante. Embora a diegese de *Amélia* dê-se nos primeiros anos do século XX, este é também considerado filme histórico, como vimos, e as questões levantadas pelo cruzamento de historicidades (como a relação entre a celebração do V Centenário do “Descobrimento” do Brasil em 2000 e a evocação do período colonial através de *I-Juca Pirama*) serão discutidas a seguir.

⁴⁵ De acordo com as definições fenomenológicas de ressentimento, se há concretização da vingança, não há ressentimento, já que este exigiria a contenção das ações causada pela força das emoções ou pelo medo. Porém, conforme Ansart (2001), a própria potência do ressentimento pode engendrar sua exteriorização. Buscando uma aproximação com tal proposição, consideramos os possíveis tensionamentos nas definições clássicas de ressentimento, tomando-o para esta análise como uma ideia plural, de intensidades variáveis, que nos permita

Através da análise de tais questões, buscamos remeter à emergência de uma dimensão alegórica, que aponta para as tensões herdadas do imperialismo europeu no continente americano e trazidas pela personagem da atriz francesa em contraste com as caipiras, o que nos possibilita traçar leituras sobre o Brasil do período da Retomada.

1.1 PRÓLOGO

Os créditos se iniciam anunciando o financiamento da obra através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, das leis 8.313/91 e 8.685/93, do patrocínio da empresa Embratel, em coprodução com a TV Cultura e a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, sob a trilha sonora em *crescendo* da Sinfonia n. 4 em Mi Menor, op. 98, de Johannes Brahms. Acompanhando o ganho de intensidade da sinfonia, um agradecimento em primeira pessoa, “a todos os meus amigos”, faz transparecer a presença da realizadora.

A música conduz o corte para uma plateia de teatro filmada de frente, em um movimento de *travelling* da esquerda para a direita. Com isso chega-se ao centro do palco, onde está uma mulher, de costas para a câmera, vestida com um manto branco, de braços abertos para o público que lhe joga flores e aplaude. Comovida, a atriz se ajoelha, manifesta sua gratidão e retira-se para o fundo do palco.

Fecham-se as cortinas diante de Sarah Bernhardt, interpretada pela atriz francesa Béatrice Agenin⁴⁶. A “divina Sarah”, mundialmente prestigiada nas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do XX como intérprete de peças de William Shakespeare e Victorien Sardou, é, então, recriada ficcionalmente. Sua personagem, por sua vez, ganha vida na performance de Agenin, o que contribui para intensificar a diferenciação entre as culturas brasileira e estrangeira⁴⁷.

compreender o encadeamento de ações das caipiras que culmina na declamação da poesia romântica e na retirada das almofadas para o prejuízo da atriz francesa, como veremos adiante (AMARAL, 2020).

⁴⁶ Béatrice Agenin (1950-) é uma atriz e dramaturga da Comédie Française nascida em Paris. Por sua participação em *Amélia*, recebeu o prêmio de Melhor Atriz no Biarritz Latin Film Festival, na França, em 2000 (FOLHA, 2000). Atua no cinema, na televisão e no teatro, conforme informações do portal *Internet Movie Database*. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0012964/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em maio de 2019.

⁴⁷ A escolha pela atriz intérprete de Sarah Bernhardt foi um processo tortuoso: Ana Carolina havia estabelecido contato com atrizes cotadas para o papel, como as francesas Isabelle Huppert (à época, havia estado presente em filmes de Jean-Luc Godard, Maurice Pialat, Claude Chabrol, entre diversos outros) e Catherine Deneuve (estrelara filmes de Luis Buñuel, Roman Polanski, Jacques Demy e François Truffaut), a polonesa Hanna Schygulla (participara de variados filmes de Rainer Werner Fassbinder) e a britânica Vanessa Redgrave (que já trabalhara em filme de Michelangelo Antonioni). A cineasta se decide por Geneviève Casile (presente em filme de Éduoard Molinaro), que desiste ao chegar no Brasil. Após nova viagem à França, Ana Carolina fecha contrato com Agenin (MOCARZEL, 2010).

Ela então desaba nos braços de outra mulher, que porta um vestido e o cabelo preso no alto da cabeça. Esta é Amélia, interpretada por Marília Pêra⁴⁸. Sarah se joga lânguida para trás, como se desfalecesse, e é apoiada pela “dama de companhia”, momento em que surge o título do filme (Imagem 1).

A atriz chama-a pelo nome e, em francês, traduzido por legendas, relata sua angústia pela plateia, que pensa estar vazia, embora tenha sido a nós revelado que há grande público. Ainda assim, verificam-se assentos vazios nas primeiras fileiras, o que indica que os ingressos não foram esgotados e contradiz o que Amélia dirá a seguir: “*la salle était pleine*” (“a sala estava lotada”).

Amélia a reconforta, enquanto andam engalfinhadas pela coxia, ignorando os demais atores e assistentes de palco. Bernhardt lamenta que ninguém mais a ama, o que a outra desmente, dando-lhe um beijo no rosto, o que sugere sua proximidade e, possivelmente, seu amor. Sobre a imagem, outro título salienta: “um filme de Ana Carolina”. As personagens aproximam-se da câmera, o que torna possível observar a pele pálida de Bernhardt, os cabelos em vermelho acobreado, olhos e lábios pintados e as joias que adornam sua personagem. Já Amélia se veste com simplicidade, em um vestido azul fechado até o pescoço. Um último título ocupa o eixo inferior da tela e situa o contexto geográfico e histórico: Paris, ano de 1905. Assim, encerra-se o plano sequência inicial.

Imagem 1: Amélia e Sarah na coxia

Fonte: *Amélia* (2000)

⁴⁸ Marília Pêra (1943-2015) foi uma atriz brasileira, nascida no Rio de Janeiro, que atuou no cinema (*Pixote – A lei do mais fraco*, 1980, dirigido por Hector Babenco; *Jenipapo*, 1996, dirigido por Monique Gardenberg; *Central do Brasil*, 1998, dirigido por Walter Salles, entre outros), na televisão (*Malu Mulher*, 1980; *Brava Gente*, 2000, novela em que interpretou personagem também nomeada Amélia, etc) e no teatro (*A ópera dos três vinténs*, 1964, etc), conforme informações do portal *Internet Movie Database*. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0702479/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em maio de 2019.

No plano seguinte, Sarah e Amélia adentram um camarim, finalmente decorado e mobiliado com sofás, espelhos, lamparinas e cortinas, em tons quentes e intimistas. Amélia busca um robe cor-de-rosa para a madame, que novamente cai em seus braços com um suspiro.

O som do suspiro se mistura ao rangido de uma porteira enferrujada sendo aberta. Neste momento, o *aspect ratio* (proporção da tela) se amplia e um novo plano se inicia. É um corte para um espaço diferente, externo, de cores frias e acinzentadas. Novamente se utiliza um *travelling*, cujo deslocamento ocorre, desta vez, da direita para a esquerda. Nele, visualiza-se uma mulher, de costas, com os cabelos brancos presos em coque, um vestido anil listrado de costuras largas e um avental⁴⁹. Posteriormente, descobrimos que seu nome é Francisca, interpretada por Myrian Muniz⁵⁰, a mais velha das irmãs donas da fazenda de Cambuquira. Francisca é uma mulher de idade entre 50 e 60 anos, tem os cabelos grisalhos, vistos em todas as cenas presos em um coque, e rugas na pele do rosto. Ao longo do filme, veste o mesmo vestido, às vezes utilizando um avental sobre o peito.

Ela abre a porteira de madeira desbotada e caminha pelo chão de pedra. Ouve-se o chilrear de aves, o canto de um galo, balidos de cabra. Anda sacudindo o braço esquerdo enquanto a mão direita segura um cigarro, revelado somente pela fumaça. Passeia pelo espaço, no qual surgem tons de verde no gramado, marrons terrosos, outras porteirosas e cercas, um carro-de-boi, iluminados por um sol fraco de um dia nublado. A câmera percorre o mesmo trajeto e entrevemos algumas vacas e galinhas. A mulher joga o cigarro em um palheiro e apanha a saia para subir os degraus que levam à entrada de uma casa. Inclina-se para frente, mastigando o tabaco, entra por uma porta de madeira e a fecha.

Com os planos-sequência ora apresentados, dois ambientes distintos são postos em jogo: um deles é o espaço de luxo do teatro francês, do ritmo frenético da noite parisiense, de seus trajes elegantes, em que sinfonias são acobertadas pela balbúrdia de

⁴⁹ O figurino de Amélia é assinado por Kalma Murtinho (1920-2013), figurinista de vasta trajetória no teatro e na ópera brasileiros, diversas vezes vencedora do Prêmio Molière de teatro. Segundo a atriz Camilla Amado, que interpreta a personagem Oswalda, Murtinho buscava referências no interior de Minas Gerais para a confecção das peças de vestuário das personagens caipiras (MURTINHO; GREGÓRIO, 2014).

⁵⁰ Myrian Muniz (1931-2004) foi uma atriz e diretora de teatro brasileira, nascida em São Paulo. Atuou, dirigiu e produziu peças encenadas por diversas companhias, como o Teatro Oficina e Teatro de Arena, em São Paulo. No cinema, atuou em três longas-metragens dirigidos por Ana Carolina: *Mar de Rosas* (1978), *Das tripas coração* (1982) e *Amélia* (2000). Na televisão, participou de novelas como *Brava Gente* (1996) e minisséries como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998), conforme informações do portal *Internet Movie Database*. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0612906/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em maio de 2019. Foi professora de interpretação no Teatro Escola Macunaíma e na Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da USP, conforme biografia publicada no livro *Giramundo – O percurso de uma atriz* (1998), organizado por Maria Thereza Vargas.

aplausos de uma multidão. Noutro, vigora o silêncio e alguma solidão, entrecortados por animais que despertam, que convidam a uma breve caminhada pelo curral pitando um cigarro de palha. Desde o princípio, portanto, já se demarca a distância social e espacial entre o meio urbanizado da Europa de fim de século e o meio rural, de onde se originam as personagens principais da trama, e assim dá-se início ao primeiro bloco do filme.

1.2 BLOCO 1 – TERRAS DE CAMBUQUIRA

A câmara se volta para outra personagem, de vestido preto e cabelo também preso, cruzando um gramado seguida por um cachorro. É Oswalda, interpretada por Camilla Amado⁵¹, a irmã do meio, como descobriremos mais tarde. Com idade de 40 a 50 anos, é mais tímida e contida do que Francisca, tem seus cabelos pretos também presos e veste um vestido acinzentado. Ela segura um papel contra o peito, aparentando nervosismo, e adentra a casa pela porta através da qual a outra moradora entrara. Há um corte suave para o interior da casa, cujas paredes são marcadas por infiltrações de água e terra. O interior dos cômodos é predominantemente escuro e sombrio, mas alguns raios de luz do dia entram pelas janelas, sobretudo da cozinha. Oswalda se recosta à porta fechada, ofegante, com um envelope em suas mãos.

Outro corte permite-nos observar os cômodos, com sala e cozinha, um quarto ao fundo, mobílias de madeira, um lampião aceso e um fogão à lenha, perto do qual se deita o cachorro, de nome Fubá. Uma moça, no quarto escuro, pergunta “caiu?”, ao que a primeira mulher, de vestido listrado, caminha pelo quadro com um tacho e responde que escorregou, com voz bastante rouca. A moça, de nome Maria Luísa, interpretada por Alice Borges⁵², questiona: “‘tra vez?””, com sotaque pronunciado. Maria Luísa é moça jovem, tem por volta de 30 anos e trabalha como empregada das irmãs. É caracterizada pelo cabelo escuro e encaracolado, trançado ou preso frouxamente sobre os ombros, e porta um vestido envelhecido.

⁵¹ Camilla Amado (1942-) é uma atriz brasileira, natural do Rio de Janeiro. Tem extensa carreira no cinema, no teatro (*Eles não usam black-tie*, 1958; *Um elefante no caos*, 1959; *A dama das camélias*, 1974, etc) e na televisão (*Sítio do Pica-pau Amarelo*, 2006; *A casa das sete mulheres*, 2003, etc), conforme informações do portal *Internet Movie Database*. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0023752/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em maio de 2019.

⁵² Alice Borges (1966-) é uma atriz brasileira, natural do Rio de Janeiro. Inicia sua carreira na televisão, tendo participado de novelas como *Anjo Mau* (1997) e programas como *Escolinha do Professor Raimundo* (1990). No cinema, compõe o elenco de filmes como *Xuxa Requebra* (1999), de Tizuka Yamasaki, conforme informações do portal *Internet Movie Database*. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0096544/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em maio de 2019.

Na banda sonora surge pela primeira vez uma música instrumental, com resquícios dos ruídos do exterior, que reforça a sensação de desalento trazida pela carta de Amélia. O comentário musical é composto por variações sobre o mesmo tema para corda e sopro, de autoria do músico estadunidense David Carbonara. Das faixas produzidas originalmente para o filme, duas são intituladas *The Farm* e *Packing*⁵³, sugerindo menções à vida da fazenda, bem como ao processo de “fazer as malas” e abandonar Cambuquira, como um prenúncio para o que a carta vem revelar a seguir.

Oswalda, então, entra em quadro, com feições aflitas. Atravessa os cômodos da casa e a luz do ambiente cria sombras sobre seu rosto. Diante das outras, pergunta se o trabalho rendeu, com sotaque forte, e em seguida avisa da chegada de mais uma carta. Francisca, manuseando o fogão, manda que “leia do meio *pro fim*”, pois é quando “ela diz o que interessa”. Francisca alerta, assim, para a presença da remetente, sua irmã Amélia.

1.2.1 Presença de Amélia

Oswalda inicia a leitura da carta, em voz alta. Por vezes, balbucia. Há um corte seco para um plano detalhe da carta, segurada pelas mãos da leitora, com unhas marcadas de terra. A caligrafia é rebuscada, escrita à tinta. Data de “Paris, 8 de agosto de 1905”. Já se pode presumir que a carta foi escrita por Amélia, apresentada anteriormente, que descobrimos ser a irmã caçula da família. “Não tenho mais a intenção de voltar a viver no Brasil”, segue a leitora da carta, enquanto um movimento de *tilt* (deslizamento vertical) enquadra seu rosto, de testa franzida. Um plano médio apresenta Maria Luísa, a moça mais jovem, de vestido claro e com o cabelo longo preso em uma trança caída sobre o ombro. A voz da leitora se exaspera ao revelar que as terras já possuíam comprador. Um primeiro plano de Francisca enfatiza a expressão de espanto e ira.

A leitura da carta incute nas personagens um mal-estar generalizado: a remetente informa seu desejo de vender as terras para dividir as riquezas, e, como as outras não têm dinheiro, não podem se opor à venda. A mulher mais velha se irrita, aumenta o tom da voz. Sua indignação cresce quando leem que Amélia havia guardado recibos do dinheiro enviado para investimentos nas minas d’água e com o gado. Manda que leia tudo, ora que pule, ora que leia. A música-tema recomeça, com tom melancólico.

⁵³ O acesso à trilha sonora completa do filme nos foi gentilmente concedido por David Carbonara em outubro de 2019. A trilha é composta por 6 faixas, nomeadas *Opening* (Abertura), *The Farm* (A fazenda), *Three Women* (Três mulheres), *Packing* (Fazendo as malas), *Sarah, Bath* (Banho) e *Untitled* (Sem título), e variações dos mesmos temas, que ao todo somam 22 faixas. Traduções nossas.

Maria Luísa, também enervada, senta-se num canto da cozinha, encolhida, remexendo no vestido e em seu terço com sinais de ansiedade. Lendo com interrupções – “credo, Deus me livre e guarde” –, a mulher ameaça pular trechos da carta. A remetente diz que a julgavam como geniosa, quando na realidade sua vontade era viver a própria vida. Sob ordem de Francisca, guardam a carta e tentam retomar sua rotina habitual: acender o lampião para a noite que cai e tomar um prato de sopa, evitando os assuntos e problemas trazidos pela carta.

Do lado de fora da casa, as três conversam, em frente às paredes envelhecidas e recobertas de musgo, os batentes das portas e janelas com a pintura já rota, uma fonte de água e utensílios de cozinha em ferro. A mais jovem, à janela, almoça, enquanto as outras duas, na soleira da porta, fumam do mesmo cigarro (Imagem 2). Se pudessem erguer suas minas d’água ainda naqueles dias, suas partes de terra valeriam mais do que as de Amélia. “Mas nós *num* têm nada de valor”, acreditam elas. Interrompe-se a discussão mais grave, sobre a partilha das propriedades, para tratar de assuntos cotidianos: a comida dos porcos e o hábito de Oswalda de fechar as portas da casa à noite, o que poderia, nas superstições populares, atrair maus agouros.

Imagem 2: Caipiras no quintal

Fonte: *Amélia* (2000)

Quando cai a noite, um sentimento de angústia se instala. Oswalda, deitada no quarto escuro, com roupa e calçado, pede à irmã para dormir com ela, mas é rejeitada. O ruído de sapos e grilos ganha corpo, enquanto Francisca junta suas mãos diante do peito, iluminada pelo lampião, e pede consolo a Deus.

No começo da manhã, antes de nascer o sol, ela se serve de café com um cigarro na boca. Ao fundo, Oswalda, vestida com trajes de dormir, faz uma oração ao Santo Anjo. A música-tema percorre a cena e é complementada pelos sons de bichos. De dentro da

casa, ela se aproxima com um lampião e fecha as portas e janelas. Apagam-se as luzes do exterior, restando somente o brilho avermelhado da chama. Na cozinha, bebe de uma conserva, que pode-se supor ser de bebida alcóolica. Ajoelha-se brevemente, faz o sinal da cruz e deita-se para dormir, encolhida. Um distante som de palmas e cantos é ouvido, o que pode indicar a presença de comunidades afrodescendentes ou indígenas nos arredores da fazenda ou, ainda, uma tentativa de evocação de uma imagem da “cultura popular brasileira” por meio do cenário constituído pela fazenda das irmãs, como veremos adiante. Escurece-se a imagem.

Sozinha, a mais velha se senta na soleira da porta da frente, diante das montanhas e da vegetação da fazenda. O interior da casa é completamente escuro, somente se percebe sua silhueta. Em um primeiro plano, de frente para o rosto da mulher, pode-se notar o detalhe de sua roupa, a faísca do cigarro, as rugas da face e o cabelo branco desganhado. Diz, com amargor: “salve a maravilha das águas curativas” (Imagem 3).

Imagem 3: Francisca na soleira da porta

Fonte: *Amélia* (2000)

Esta sequência nos permite traçar uma comparação com a representação da mulher caipira na pintura brasileira. Em *Nhã Chica* (1895), de Almeida Júnior (Imagem 4), o pintor retrata uma mulher, já idosa, vestindo um blusão branco, uma saia avermelhada e uma corrente no pescoço, que pita um cachimbo enquanto seu olhar descansa sobre a paisagem vista por uma janela aberta, à direita de quadro. Sua mão repousa sobre a trâmela, onde também fora deixado um bule, o que nos permite inferir que esta é a janela da cozinha para os fundos da casa. Predominam linhas retas e longas, formadas pelo parapeito de madeira, pelo rosto de perfil da caipira, pelo caimento de suas roupas e pela cerca do quintal.

É possível ter indícios da paisagem que Nhá Chica observa à janela enquanto fuma, que é composta pelos arredores de sua casa, pela vegetação farta e pelo céu azul, motivo semelhante ao que encontramos na Imagem 3. Pode-se até mesmo afirmar que Francisca, que ganha vida através da atriz Myrian Muniz, assemelha-se fisicamente à Nhá Chica, embora a personagem de Ana Carolina não vista roupas que deixam a pele desnuda e aparente ser mais idosa. A figura da janela, por sua vez, aciona reflexões sobre a composição da imagem da mulher caipira, como veremos no capítulo seguinte.

Imagem 4: *Nhá Chica* (1895), de Almeida Júnior

Fonte: Pinacoteca de São Paulo

A área externa sugerida pela abertura da janela, em *Nhá Chica*, permite-nos voltar à cozinha de Cambuquira, cuja janela sobre o fogão a lenha dá vistas para o quintal (Imagem 5), para as plantações e criações de animais. No filme, esse espaço detém fundamental importância: não se limita somente ao trabalho, mas também aos vários momentos do cotidiano, pois é ali que Maria Luísa lava seu rosto após acordar, é onde as irmãs terminam seu almoço enquanto discutem a carta, e é também onde tomam seu café da manhã ao lado do fogo. O espaço da cozinha, então, é de grande significância para a vida das mulheres em Cambuquira, como é o caso também de Biela, em *Uma vida em segredo*, que veremos no capítulo seguinte. Em ambos os filmes, a cozinha não é vista somente como ambiente de trabalho doméstico, mas sim como um espaço de estar, de convivência e de conforto, o que pode explicar a tendência de Biela a preferir a cozinha à qualquer outro cômodo da casa de sua cunhada Constança, e os momentos de repouso

das caipiras de Cambuquira, enquanto leem a carta da irmã e tomam café, como se verifica neste primeiro bloco da narrativa.

1.2.2 A vida na fazenda

A localização da fazenda das protagonistas é digna de uma breve discussão. A propriedade rural das personagens se encontra nas terras de Cambuquira. Uma cidade de mesmo nome de fato existe no sul do estado de Minas Gerais, e as possíveis conexões com a diegese merecem destaque: de acordo com a Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, organizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (FERREIRA, 1958, p. 293), Cambuquira se origina, no início do século XIX, da fazenda Boa Vista, pertencente a “três irmãs solteironas: Ana, Francisca e Joana da Silva Gularte”. Sugere-se, assim, interessante coincidência com a narrativa fílmica, que aponta para um indício de que a cineasta tenha escrito o roteiro a partir de pesquisas sobre as origens das cidades mineiras.

A história do município de Cambuquira se distingue pela presença de fontes de águas minerais, cuja qualidade dita “curativa”, derivada de suas alegadas propriedades terapêuticas, estimula o mercado e a geração de renda com o turismo pelo Circuito das Águas de Minas Gerais (que compreende cidades vizinhas como Poços de Caldas, Baependi, Caxambu, Cruzília, Lambari, entre outras). O nome da cidade se consolidou em referência à produção comercial de cambuquira⁵⁴ nas regiões próximas.

A mesma enciclopédia faz referência à poesia parnasiana de Hermeto Lima (FERREIRA, 1958, p. 294), sobre a cidade:

Ela é tão santa, tão gentil, tão boa,
Que cada gôta de água que ela escoia
Dá-nos a fôrça que nos traz a vida.

Ecos deste poema se encontram no mote sobre as águas “curativas” amargamente repetido por Francisca na soleira da porta. A fazenda de Cambuquira, portanto, é marcada pelas aspirações comerciais, mas o que se nos revela é a dificuldade das caipiras em lidar com as minas d’água, o que causa sua frustração.

Neste primeiro bloco do filme, a leitura da carta orienta a passagem por diversos espaços da fazenda que nos permitem realizar associações com a obra de Antonio

⁵⁴ Cambuquira é o nome dado ao broto (ou grelo) da aboboreira, utilizado como alimento.

Candido (2017), em que se verifica um modelo de habitação “rústica”, a típica “casa caipira”. Algumas funções domésticas eram realizadas externamente, como a higiene na bica d’água, o provimento alimentício guardado em paióis e o forno de barro coberto por sapé. Como apêndices à casa estavam os criadouros, como os chiqueiros, e máquinas, como moenda e pilão. Reflexos deste modelo de habitação descrito por Candido se verificam em *Amélia*, como no plano-sequência que introduz a fazenda e acompanha a passagem de Francisca por uma porteira que leva ao curral e à entrada da casa. A casa, por sua vez, possui poucos quartos, um oratório, alguns móveis rústicos de madeira, paredes manchadas pelo tempo e quase nenhum objeto decorativo. Ao redor estão as hortas e chiqueiros em meio à vegetação e às montanhas.

Amanhece outro dia, observado por Francisca na soleira da porta (Imagem 3), com as mesmas roupas do dia anterior. Em meio à paisagem montanhosa, há neblina, cercas, telhados de palha e sons feitos por animais. A carta permanece uma preocupação. Trancada para fora de casa, Francisca chama Oswalda pelo nome, pela primeira vez, e ordena: “abre aí, cagona”.

Elas então tomam o café da manhã, com mandioca cozida e cuscuz, ao lado do fogão a lenha (Imagem 5). É quando Oswalda manda Maria Luísa levar um tacho de farinha para fora da cozinha, assim revelando o nome da personagem. Esta, por sua vez, chama a mais velha por “senhora”. Preparam-se para voltar a ler a carta fatídica: do lado de fora da casa, Maria Luísa lava seu rosto na água fria enquanto a carta é lida. Em *off*, a voz de Oswalda se sobrepõe às práticas rotineiras: dobrar roupa lavada, pegar galinha, limpar o chiqueiro. No trecho lido, Amélia revela sua repugnância pela imundície da vida na fazenda. Em diversos momentos, ofendida pelo que lê, Oswalda ameaça pular tais linhas. Novamente se interrompe a leitura para o trabalho nas minas d’água.

Imagem 5: Caipiras na cozinha

Fonte: *Amélia* (2000)

Para chegar às minas, as três entram por uma gruta, carregando rastelo, foice, martelo e machado. Durante uma conversa sobre Amélia, o nome de Francisca é mencionado pela primeira vez. Nesta sequência do trabalho, é inserida na trilha sonora a música de tambores e coro do jongo⁵⁵ “Vem cá, meu pinga de ouro” da Comunidade Negra dos Arturos, conforme nos informa a ficha técnica, no espaço em que corre um veio d’água com vegetações úmidas.

O uso do jongo, nesta cena, pode remeter às formações culturais que compõem a noção de “brasilidade” ou de “cultura popular”⁵⁶, em uma evocação da presença de comunidades afrodescendentes na história e cultura brasileiras, próximas das terras das caipiras (física ou simbolicamente), o que pode apontar, no filme, para os intercâmbios culturais e a sobreposição de heranças no conjunto da cultura brasileira. Este tipo de uso da música pode também indicar uma forma de “retorno” das figuras historicamente reprimidas, como é o caso das populações negras escravizadas (STAM, 2003, p. 214)⁵⁷. Porém, a presença das culturas que formam as bases para a ideia de nação brasileira se limita a tais inserções de poesia e música, visto que nem a cultura negra nem a indígena são representadas de modo privilegiado na forma de personagens. Ao passo que não há personagens indígenas no filme (há, meramente, atores em palco caracterizados como “índios” durante o epílogo, como veremos adiante neste capítulo), existem poucas personagens negras, com raras falas e sem nome, e todas elas ocupam posições sociais inferiores às protagonistas, como é o caso do homem de torso nu que tem momentos íntimos com Bernhardt, as crianças maltrapilhas que pedem frutas para a atriz, a “criada” que atua nos fundos do palco e nas coxias e a criança que trabalha no carro-de-boi de Seu Sebastião, sendo este a única personagem negra nomeada.

⁵⁵ O jongo é uma manifestação cultural de comunidades quilombolas, descendentes de escravos, reconhecido como patrimônio cultural imaterial, em que “pontos” são cantados acompanhados de palmas e tambores, em meio à dança em roda em que jongueiros se revezam no centro da roda formada por homens e mulheres (NEDER, 2008). Ana Carolina se utiliza de jongs tradicionais do Quilombo São José, da cidade de Valença (Rio de Janeiro) e da Comunidade Negra dos Arturos, quilombo localizado em Contagem (Minas Gerais).

⁵⁶ Em relação à noção de “cultura popular”, porém, é fundamental resgatar a crítica de Lélia Gonzalez (1988, p. 70), que argumenta que o apagamento de matrizes africanas e indígenas “(...) é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’ etc, que minimizam a importância da contribuição negra”.

⁵⁷ Stam (2003, p. 214), ao analisar o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, nota que os usos de música africana na representação da Primeira Missa no Brasil indicam este resgate da cultura negra, afrodescendente, o que sugere que esta cultura é também “nativa” (*indigenous*) com relação ao continente americano antes da invasão europeia.

De volta à mina, em que o trabalho aparenta ser pouco produtivo e abre espaço para digressões, Francisca fala sobre suas mãos. Era preciso que Amélia visse aquelas mãos; as mãos de Amélia certamente não estariam daquele jeito. Francisca queria vê-la pessoalmente para falar tudo o que tem a dizer. Já Oswalda quer ser respeitada pela caçula. Querem cobrar o que fizeram por ela em todos aqueles anos. Oswalda deixará suas unhas sujas de sangue e pede a Deus que lhe dê armas para lutar contra a inveja. Mas Francisca a interpela: do que Amélia teria inveja? E Oswalda responde: “de ser assim: de ser quem eu sou”.

Em meio ao trabalho, machadando pedra, medindo o nível da água, Francisca se senta com os pés na água e a saia erguida. Em *off*, inicia um monólogo: “Às vezes eu tenho impressão que faltam só dois *minuto* pra fugir de tudo isso aqui”. Ainda que reze para que Amélia não lhe tire suas terras, permanece o desejo de fugir: “rezo *pra* que alguma desgraça aconteça *pra* Amélia. Depois vai indo, vai indo... E eu acabo a reza agradecendo a Amélia por me tirar daqui. Eu nunca tinha percebido que tinha essa vontade de sair daqui”. Oswalda a confronta: “você está dizendo que você *tá* com vontade de abandonar as terras de Cambuquira? De abandonar as suas *terra*?”. Francisca responde, resignada: “é, acho que *estô*”.

De volta à fazenda, passam por uma estradinha de terra. O zumbido de moscas as acompanha, enquanto a leitura em *voice over* da carta é retomada. Amélia ironiza os hábitos das irmãs, como “catar tiririca⁵⁸”. Chegam na lateral de uma casinha branca, com chão de pedra, e de súbito uma senhora⁵⁹ joga um balde de água em Francisca.

Recomeça a leitura, que se alterna entre momentos em que Oswalda é vista lendo a carta e sequências em *over*, cobrindo as ações das personagens, disposta junto da música-tema. Francisca toma a carta e começa a ler, com maior dificuldade que Oswalda. “Arranjei trabalho para vocês duas na companhia. Alguns vestidos que madame vai usar...” Oswalda a interrompe, apertando o peito com agonia: “pula!”, em seguida pega a carta e decide ler “essa merda até o fim”. Angustiada, Francisca se levanta e anda nervosamente de um lado para outro na frente da câmera. Na carta, Amélia revela que conseguiu que as irmãs costurem os vestidos de Sarah Bernhardt. Para tanto, deviam fingir conhecer os tecidos franceses muito bem. “Aliás, finjam que conhecem *tudo* muito

⁵⁸ “Tiririca – designa várias ciperáceas que constituem praga dos arvoredos” (AMARAL, 1955, p. 187). É sinônimo de gramínea (PRIBERAM, 2020. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/tiririca> >. Acesso em maio de 2020).

⁵⁹ Esta personagem é interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo, atriz que dá vida a Macabéa em *A hora da estrela* (1985), primeiro longa-metragem de Suzana Amaral.

bem. Não é difícil, é só ficarem caladas”, lê Oswalda com espanto. Ao ler as datas em que são esperadas em um hotel no Rio de Janeiro, Maria Luísa se desespera: estão atrasadas em um dia. Ela recolhe a carta e corre para dentro da casa.

Com a leitura da carta, explicita-se certa hostilidade entre as protagonistas caipiras e Amélia. De um lado, o infortúnio das mais velhas se inicia com a chegada da mensagem, que é a centelha que reacende o profundo rancor guardado contra a irmã caçula, que fugira da vida no campo para o luxo de Paris. A própria leitura ocorre por intermitências, tamanho o desassossego causado pelo seu conteúdo. Porém, os sentimentos trazidos pela carta de Amélia são controversos: de início, Francisca e Oswalda se exasperam com a presunção da remetente, que as acusa de serem invejosas e ridiculariza seus hábitos da roça, como “catar tiririca”, e ainda decide vender sua parte da fazenda, rompendo com a coesão familiar cristalizada na propriedade rural herdada pelas irmãs. Porém, paulatinamente, Francisca, Oswalda e até mesmo a jovem Maria Luísa passam a repensar suas trajetórias, como se explicita na sequência do trabalho na mina d’água, em que Francisca revela que, ao mesmo tempo que reza para que Amélia não venda sua parte das terras, espera também que a Amélia a ajude a escapar da fazenda. Portanto, o sentimento em relação à irmã pródiga é ambivalente: sedimenta-se tanto na vontade de manutenção do *status quo*, com a vida pacata na fazenda, quanto no desejo de partir de Cambuquira, conforme o exemplo de Amélia.

Prontas para iniciar a viagem para fora da fazenda, elas retornam à casa. A música-tema ganha volume no pôr-do-sol, quando finalizam os trabalhos e adentram a casa com o lampião aceso, momento em que se inicia um longo plano-sequência. Somam-se os níveis de profundidade de campo: em primeiro plano, na sala com o armário, dá-se a atitude suspeita de Oswalda, que esconde as escrituras em sua saia. Ao fundo e à direita, no quarto, Maria Luísa embala roupas mas nota uma movimentação estranha no cômodo vizinho. Com um leve movimento da câmera, entra Francisca, nervosa. Em meio à tensão pela procura das escrituras, Oswalda ensina um costume para afastar o medo, passando os dedos sobre o corpo, bufando. Francisca a interrompe, dizendo que a solução é rezar. Surge, ao fundo e à esquerda, o cômodo com um oratório e velas acesas. Enquanto isso, a mais velha discursa sobre não querer vender nem arrendar as terras e admite acreditar que ela e Oswalda têm mais direito sobre as terras do que Amélia. Ainda evoca seu marido, que daria um “ronco” na cara da caçula que a faria ficar muda por vinte anos. E vocifera: “tudo há de ficar como sempre foi!”.

Pragmática, Francisca recusa a “correntinha” oferecida por Maria Luísa para a viagem, preferindo as escrituras. A moça lhe oferece, no lugar, um revólver, o qual segura incorretamente, “*pra* atirar lá no Rio de Janeiro por causa dos perigos dessa vida!”. Oswalda ainda tenta dissuadi-la da viagem, mas decide que tanto faz, já que “a vida aqui é só comer, matar porco, limpar porco, dormir. Tanto faz ter terra como num *tê*, um palmo a mais de terra batida faz minha vida ficar sabe como? *Iguar*”. Nesse momento, Francisca se levanta e, diante do oratório, resgata a memória de seu pai, que defendia Amélia por ser a mais fraca e medrosa das três. Ainda assim, fora a única capaz de escapular de Cambuquira. Decidem, por fim, ir para o Rio de Janeiro, onde poderiam tirar uma segunda via das escrituras com um tabelião. Continuam organizando suas malas e trouxas de roupa, nas quais coloca-se também um urinol, um fogareiro e porções de comida, como frutas e linguiça com farinha.

Mais tarde, Oswalda cochila, coberta por um pano quadriculado, diante da janela aberta para a noite iluminada. O interior da casa está escuro, há pouquíssima luz – uma luz trêmula, de lampião. Do outro lado do cômodo, Francisca dorme sobre a mesa, com a cabeça baixa. Seu coque trançado fica em evidência na lateral esquerda da tela, ao lado das panelas e fogareiro sobre a mesa. Ecoa o som de trovões, que assusta Fubá. Maria Luísa desliga o lampião e dá-se um novo *fade-out*.

Essas sequências, que se dão no interior e no exterior da casa da fazenda, oferecem-nos indícios que permitem resgatar a produção artística de Almeida Júnior a fim de refletir sobre as aproximações entre determinadas ambientações e usos da luz na pintura e no filme de Ana Carolina. Em sua obra, Almeida Júnior⁶⁰ dá um local de evidência ao caipira do Vale do Paraíba, dedicando-se a registrar aspectos da corporalidade e gestualidade do sujeito caipira, tal como certa “maneira canhestra de caminhar”, o empunhar da espingarda, o trato dos animais, o picote do fumo e o dedilhar da viola (MELLO E SOUZA, 1980, p. 225).

Assim como nas cenas passadas no interior da casa de Cambuquira, a luz e a penumbra ganham destaque na pintura de Almeida Júnior, afigurando-se como tema: os contrastes entre sombra e claridade são marcantes em obras de “interior rural”, como *Cozinha caipira* (1895) (Imagem 7) e *Saudade* (1899) (Imagem 65) enquanto que a luminosidade intensa se destaca nas pinturas de “exterior rural”, como *Caipira picando fumo* (1893) (Imagem 9) (AMARAL, 1990, p. 58). É possível, então, observar este

⁶⁰ Pintor nascido em 1850, natural da cidade de Itu, realiza sua formação na Escola Nacional Superior de Belas Artes, em Paris (AMARAL, 1990).

contraste entre o retrato de interior por Almeida Júnior (Imagem 7) e, por exemplo, o café da manhã um dia após a chegada da carta (Imagem 5), a contemplação de Francisca na soleira da porta (Imagem 3) e a cena exterior em que as caipiras discutem sobre a mina d'água diante da casa (Imagem 2).

Na contraposição entre as imagens a seguir, evidencia-se a escuridão do interior, matizada pela luz difusa da claridade em Almeida Júnior (Imagem 7) e pela chama do lampião carregado por Oswalda (Imagem 6). Ao mesmo tempo, o breu de dentro da casa é invadido pela iluminação que penetra as portas e janelas.

Imagem 6: As irmãs na casa da fazenda

Fonte: *Amélia* (2000)

Imagem 7: *Cozinha Caipira* (1895), de Almeida Júnior

Fonte: Pinacoteca de São Paulo

Se pensarmos esta aproximação entre o filme de Ana Carolina e a pintura de Almeida Júnior em relação aos ambientes externos, encontram-se também paralelos. Sob uma luz mais fria causada pela cerração e pelo dia que amanhece nublado, vemos Francisca sentada no degrau da porta, diante das paredes manchadas de terra, com o cachorro Fubá adormecido a seus pés. A câmera se aproxima lentamente, pela lateral, até

observá-la de frente. Antes, porém, o velho tronco de mourão sobre a escada que leva à soleira cria uma espécie de moldura para o enquadramento (Imagem 8).

Imagem 8: Francisca e Fubá na entrada da casa

Fonte: *Amélia* (2000)

Imagem 9: *Caipira picando fumo* (1893), de Almeida Júnior

Fonte: Pinacoteca de São Paulo

Esta “pintura” da caipira sentada à frente da casa, experimentando a passagem do tempo e matutando sobre os problemas trazidos pela carta de Amélia que segura em mãos, remete-nos a *Caipira picando fumo*, em que se encontra semelhança temática. Na forma, o caipira de Almeida Júnior veste roupas claras e leves e tem uma postura mais descontraída, enquanto Francisca, de vestido e xale pretos, aparenta melancolia. A própria luz solar, muito mais radiante na pintura, contrasta com o tempo nublado que predomina no filme. No quadro (Imagem 9), o caipira se entretém com seu cigarro de palha – hábito

compartilhado por Francisca (Imagem 3) – e se posiciona, da mesma maneira, no degrau à frente da entrada da casa, sobre o chão de terra batida com pedras pelo caminho.

Evidenciam-se, então, dois fatores: ainda que em questões estéticas e temáticas existam semelhanças entre as imagens apontadas, o conteúdo delas se diferencia em termos de papéis sociais de gênero. Enquanto a mulher idosa e chefe do meio doméstico está exaurida pela tensão causada pela salvaguarda da propriedade, o caipira de Almeida Júnior, tal como o caipira mazzaropiano que resgataremos adiante, aproveita o momento de lazer, sem aparentar quaisquer preocupações. Essa diferença de papéis é reforçada pela intensidade da luz solar da pintura e pela sensação de melancolia presente no filme, o que nos oferece indícios para refletir sobre os encargos e exigências depositados sobre a mulher caipira, discussão que aprofundaremos ao longo da análise.

1.2.3 A partida

De volta à narrativa, um novo dia começa com os preparativos para a viagem. A câmera, que seguia Francisca para a esquerda, agora segue Oswaldina para a direita, que quase tropeça no degrau da casa. Colocam seus pertences sobre o carro-de-boi de Seu Sebastião, homem magro, de chapéu de palha e roupas brancas, que são recolhidos por um menino de camisa branca e pés descalços, ambos negros. Ao seu encontro corre um vizinho, Casca, interpretado por Pedro Bismark⁶¹, de chapéu de palha, que pede que levem uma leitoa a um amigo de infância no trajeto. Além do porco, levam também Fubá.

Antes de embarcar, Francisca ora para Nossa Senhora e pede força para o combate. Nesse instante, despede-se de Maria Luísa, mas esta implora por acompanhá-las. Ao dar a ordem para a partida do carro, na banda sonora se inicia o jongo “Beira-Mar”, cantado pela Comunidade da Fazenda São José. Ao final do plano sequência, o carro é visto se afastando. Em um plano geral em *plongé*, tem-se a última vista das terras montanhosas de Cambuquira.

Finaliza-se, assim, o primeiro bloco da narrativa, dedicado à vida das caipiras em sua fazenda, o que nos permite realizar reflexões a respeito dos primeiros traços que constroem a representação da cultura caipira neste filme. Para tanto, resgatamos Antonio Candido (2017), para quem a cultura caipira, mais especificamente situada na região do

⁶¹ Pedro Bismark (1961-), natural de Minas Gerais, é um ator brasileiro que, à época, interpretava a personagem Nerso da Capitinga, um caipira, no programa Escolinha do Professor Raimundo, criado pelo comediante Chico Anysio (1931-2012) e exibido regularmente de 1973 a 1995 na Rede Globo, conforme informações do portal *Internet Movie Database*. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0084256/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em maio de 2019.

Vale do Paraíba, está baseada na economia de subsistência, seminômade, que busca prover as necessidades mínimas de sobrevivência aos indivíduos que integram um meio social, condicionada à migração. Nessa economia de subsistência, as principais figuras da estrutura social são os proprietários de fazenda e os proprietários de tipo sitiantes, posseiros ou agregados, os quais estão sujeitos ao nomadismo, dado que não são, de fato, donos da terra. Tal evidência da migração na vida caipira é enfatizada pela partida das mineiras em *Amélia* e, como veremos no Capítulo 2, é também significativa no filme de Suzana Amaral.

A leitura de Candido pode ser cotejada com a representação cinematográfica do “rural” durante as décadas de 1950 e 1960, conforme Tolentino (2001). Durante a Era Vargas, entre as décadas de 1930 e 1940, as tentativas de industrialização do país impulsionavam imagens de progresso e desenvolvimento, e, consequentemente, rejeitava-se o Brasil rural, o “atraso” dos ciclos agrícolas e a precariedade da vida na fazenda (TOLENTINO, 2001). Nos últimos anos do segundo governo de Getúlio Vargas, em que surgem os primeiros filmes com o ator Amácio Mazzaropi na figura do “caipira”, a imagem nacionalista do Brasil é tratada a partir da cultura carioca, do samba, da urbanização e da modernização, e o meio rural continua a ser percebido como sinal de atraso. Rechaçava-se, assim, a cultura caipira e a figura do interiorano supostamente indolente e desfeito ao trabalho (BRAGANÇA, 2009).

O cinema protagonizado pelo caipira, portanto, surge como um retrato satírico da identidade brasileira, marcada pelas promessas de progresso que visavam construir uma impressão de país urbano-industrial, capaz de suplantar o arcaísmo da vida campesina. Assim, os filmes de Mazzaropi retratavam uma figura que já teria sido “ultrapassada”, que remeteria a uma história recente porém pretérita, à “tradição” (TOLENTINO, 2001).

Para compreender a construção das personagens de mulheres caipiras no filme de Ana Carolina à luz do tipo rural criado por Mazzaropi, é importante destacar a figura do escritor e fazendeiro Monteiro Lobato no que tange à formação de discursos sobre as populações rurais brasileiras. Além de sua visão racista sobre os negros, que registra sem constrangimentos em seus romances infanto-juvenis⁶², Lobato reproduz estereótipos depreciativos a respeito do povo interiorano do Vale do Paraíba, no estado de São Paulo. Nos artigos *Velha Praga* e *Urupês*, escritos em 1914 para o jornal *O Estado de São Paulo*, a tônica era o discurso enviesado sobre o atraso do campo e a ignorância das populações

⁶² No que tange à postura racista de Monteiro Lobato e suas implicações para a construção da imagem da cultura afro-brasileira na literatura, ver Paula Habib (2003) e Luana Alves dos Santos (2017).

campesinas brasileiras em comparação à mão-de-obra agrícola imigrante da Europa (TOLENTINO, 2001).

Para Lobato, o caboclo seria “sombrio urupê⁶³ de pau podre”, “inadaptável à civilização”, “piolho da terra”. O caipira, ou o “caboclo”, teria uma vida “semisselvagem”, preguiçosa, que foge à marcha do progresso (LOBATO, 2007 [1914]). O escritor, portanto, corroborava a construção de uma imagem aviltante de populações campesinas, porém, cinco anos mais tarde, seu discurso envereda para outro rumo: substitui a noção de que o caipira constituiria uma “sub-raça” e atribui o subdesenvolvimento do campo às precárias condições de saúde e de saneamento predominantes no interior do país. Com isso, inicia-se uma vasta campanha de medicalização das regiões rurais, cristalizada nos *Almanaques Fontoura*, que começam a ser distribuídos nos anos 1920 e cujas reedições se prolongam até os anos 1960, tomando a personagem de Jeca Tatu como símbolo (DUARTE-SIMÕES, 2012; MARINHO, 2004). Acreditava-se, dessa maneira, que a erradicação de doenças como a malária seria crucial para conferir às populações rurais a força e disposição necessárias ao trabalho e à produtividade que se esperava para a evolução da economia nacional.

Ainda assim, a caracterização pejorativa do tipo rural na figura de Jeca Tatu, nos contos de Lobato, influencia a construção da personagem de Mazzaropi, que reproduzia a imagem do caipira criada pelo escritor, incorporada também à tradição teatral de Genésio e Sebastião Arruda, atores consagrados por suas personagens matutas⁶⁴ (BRAGANÇA, 2009; BIAGIOLI; BEYER, 2014; SOUZA, 2018). Após *Jeca Tatu*, Mazzaropi viria a consolidar a personagem caipira caracterizada por

(...) calça acima da botina, deixando aparecer uma parte da canela, o chapéu de palha, o fumo de rolo, a camisa xadrez, e o andar desengonçado, com os braços ligeiramente abertos, ombros levemente suspensos, o que fazia

⁶³ Tipo de fungo ou cogumelo.

⁶⁴ De acordo com Biagioli e Beyer (2014), Genésio Arruda é um dos primeiros artistas a representar um caipira no cinema brasileiro, com o filme *Vocação Irresistível*, de 1924. Conforme as bases de dados da Cinemateca Brasileira, este é considerado um filme desaparecido. Na sinopse, o caipira ocupa papel de protagonismo: “Uma moça canta muito bem mas ninguém acredita nela; um caipira apaixonado por ela paga a um dono de cabaré para que a deixe cantar. Ela é um sucesso, mas o caipira tem de se contentar em ser apenas seu amigo”. Irmão de Genésio, Sebastião Arruda interpretava o tipo caipira nos palcos e também no cinema, com *A caipirinha* (1919), dirigido por Antônio Campos (SOUZA, 2018). Outro filme pioneiro em que a figura do tipo rural ocupa papel de protagonismo é *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), analisado por Bernardet (1980), cuja produção se deu ainda durante o cinema brasileiro silencioso e é também considerado um filme perdido. A sinopse deste filme é a seguinte: “Hilariante composição cômica nacional, nos mostrando as peregrinações de um velho roceiro perambulando, pela primeira vez, na Capital Federal”. As informações a respeito de ambos os filmes são oriundas do portal *Filmografia Brasileira* da Cinemateca Brasileira, disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em maio de 2019. Sobre caipiras no cinema silencioso brasileiro, ver Di Giacomo (2019).

encolher seu pescoço e lhe conferia um ar extremamente caricatural
(BRAGANÇA, 2009, p. 110)

Em diálogo com o estudo de Antonio Candido sobre a cultura caipira, Bragança (2009) demonstra que a imagem estereotipada sobre a indolência e preguiça inatas ao sujeito caipira deriva do fato de que, não sendo proprietário da terra, o trabalhador rural desenvolveu uma economia de subsistência, associada ao nomadismo. No filme de Ana Carolina, esse não é o modo de trabalho predominante, já que Francisca, Oswalda e Amélia são proprietárias das terras, porém a reflexão a respeito desse modelo de trabalho nos permite pensar sobre o caráter “preguiçoso” e “indolente” atribuído aos caipiras, que marcará a construção de personagens na literatura de Monteiro Lobato, como aponta Candido (2001), e, conseqüentemente, no cinema de Mazzaropi. Nos filmes em que interpreta o caipira, este remete à “ingenuidade” e “inocência”, características que são postas em contraste com a agressividade da cidade modernizada, marca do processo de adaptação da população às transformações sociais, econômicas, políticas e culturais pelas quais o país perpassa nas décadas de 1950 e 1960.

A “inocência” do homem caipira mazzaropiano, contudo, reafirma discursos de opressão sobre a mulher e contribui para o silenciamento da caipira, tal como demonstrado por Tolentino (2001). A aparição da mulher caipira nos filmes do período se limita a personagens que atuam como suporte para piadas do protagonista, tal como argumenta Barsalini (2002) acerca da personagem da “muié”, esposa e mãe, que, nos filmes de Mazzaropi, é representada em grande parte pela atriz Geny Prado⁶⁵.

Deslocando o olhar para a presença da caipira em *Jeca Tatu* (1959), dirigido por Milton Amaral, Tolentino (2001) demonstra que as mulheres, em uma posição de marginalidade ao desenvolvimento da narrativa, são desrespeitadas, xingadas e agredidas para provocar comicidade. À esposa Jerônima, por exemplo, são reservadas as tarefas do rancho que cabem a ela e a Jeca, o qual se permite dormir por horas a mais do que a companheira.

⁶⁵ Outros filmes de temática caipira em que a dupla Geny Prado e Amácio Mazzaropi está presente são *As Aventuras de Pedro Malazartes* (1960, dirigido por Amácio Mazzaropi), *Tristeza do Jeca* (1960, dirigido por Amácio Mazzaropi), *Casinha Pequeninha* (1963, dirigido por Glauco Mirko Laurelli), *Meu Japão Brasileiro* (1965, dirigido por Glauco Mirko Laurelli e Amácio Mazzaropi), *O Jeca e a Freira* (1968, dirigido por Amácio Mazzaropi), *No Paraíso das Solteironas* (1969, dirigido por Amácio Mazzaropi), *Betão Ronca Ferro* (1970, dirigido por Geraldo Afonso Miranda), *Um Caipira em Bariloche* (1973, dirigido por Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi), *O Jeca Contra o Capeta* (1976, dirigido por Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi), *Jecão... Um Fofoqueiro no Céu* (1977, dirigido por Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi), *Jeca e Seu Filho Preto* (1978, dirigido por Pio Zamuner e Berilo Faccio) e *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980, dirigido por Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi).

Em uma leitura mais minuciosa dessa cena, tais problemas se explicitam. A mulher, ainda não nomeada, inicia o dia cortando lenha. Sua filha, com a mesma disciplina, sai para buscar água com um jarro sobre a cabeça. A mulher então cobra que Jeca se levante. Do outro lado do quarto, ela avisa que está fazendo serviço que não é dela, enquanto trabalha no pilão. Enquanto Jeca se levanta vagarosamente, ela tenta ordenhar uma vaca, mas Jeca a impede dizendo que o animal somente obedece a ele. Quando a mulher manda que ele soque o arroz, sua resposta é “*vô é socá* sua cara já e não vai *demorá* muito”, e, em seguida, joga leite sobre ela, o que a derruba para trás. Sem maiores implicações e com uma trilha sonora cômica, a cena acaba.

Em uma cena seguinte, em que a mulher e Jeca discutem sobre o possível casamento da filha, ele a acusa de ser “*anarfabeta* burra”, e ameaça que, se o namorado da filha novamente aparecer em sua frente, sobrá “chumbo” para todos, incluindo a esposa. Novamente, em uma sequência em que Jeca escapa da prisão, ameaça “fazer uma peneira na barriga” – isto é, dar tiros – de seu vizinho italiano e da esposa que o repreende, mesmo estando diante de uma autoridade de polícia.

A naturalização da humilhação e da agressão da mulher caipira, nos filmes estrelados por Geny Prado e Mazzaropi, está também presente em filmes como *Tristeza do Jeca* (1960), em que Jeca empurra a esposa, proíbe-a de participar de discussões políticas e ordena que vá para o fogão, além de ameaças e outras agressões verbais, como mandar “calar a boca”.

Reproduz-se, então, um discurso que imprime naturalidade à ridicularização e opressão da mulher, e, neste caso, à caipira, menosprezada, ameaçada e agredida pelos homens ao seu redor. Assim, pode-se verificar uma forma específica de construção da personagem da caipira no cinema protagonizado por Mazzaropi, que é percebida através da perspectiva do homem urbanizado que visa reiterar o caráter incivilizado da vida rural (TOLENTINO, 2001). Vale lembrar que *Jeca Tatu* alcançou a marca inédita de 8 milhões de espectadores (OLIVEIRA, 2014), para os quais foram apresentadas tais imagens “cômicas” de violência simbólica e doméstica sobre a mulher, o que pode ter contribuído para estigmatizar a imagem da caipira e reforçar a normalização da opressão de mulheres para um imenso público de brasileiros.

Com isso, ocorre um trânsito de um extremo a outro: a figura “caipira” construída por Mazzaropi integrava no Brasil recém-industrializado o espaço da ficção, isto é, era visto como “o outro”. O “caipira”, ainda que fosse associado ao “outro” por ter sido

relegado ao tempo passado, começa a ser reclamado como símbolo de identidade nacional, como “máximo sinônimo de brasilidade” (TOLENTINO, 2001, p. 22-24).

Este movimento de encarnar no “caipira” uma espécie de herói nacional é analisado conforme o viés da industrialização e dos cenários políticos e econômicos por Bernardet (1980). Em contraposição à urbanidade e à inserção do elemento estrangeiro no contexto nacional, que gradualmente se expande pelo país na primeira metade do século XX, o cinema reproduz a tradição de representar o caipira como símbolo da nacionalidade em virtude da ruralidade “pura”, digna de resgate e preservação, enquanto a cidade é exibida como perversora da ética tradicional, capaz de desarticular a organização da família patriarcal (BERNARDET, 1980, p. 139). Em *Amélia*, como veremos, esta dicotomia entre o espaço rural e o espaço urbano é fortemente marcada pelos ambientes, decorações e até mesmo iluminação (natural e artificial).

A partir deste quadro, é possível realizar análises iniciais sobre a construção das personagens caipiras em contraste com a presença de Bernhardt para, mais tarde, examinar as possíveis aproximações e distanciamentos entre *Amélia* e as demais representações da caipira no cinema brasileiro.

Iniciamos o estudo do contraste entre brasileiras e estrangeiras pela questão das identidades. As caipiras possuem somente seus nomes de batismo: Francisca, Oswaldia, Maria Luísa e Amélia. Sarah Bernhardt, em contrapartida, além da identidade conhecida mundialmente na transição entre os séculos XIX e XX, é dotada de nome e sobrenome, além de receber pronomes de tratamento como “madame” ou “madama”, na versão brasileira. Dessa maneira, a identidade da francesa adquire níveis mais complexos do que a simplicidade das identidades brasileiras. Enquanto Bernhardt evoca sua própria mãe, o acúmulo de experiências de seu passado e suas perspectivas futuras, as caipiras evocam sua história somente através da figura do pai, que dispensava maiores cuidados à Amélia do que às outras irmãs. Para elas, existe um estacionamento no tempo, comprovado pelo pouco progresso obtido ao longo dos anos com as minas d’água em Cambuquira.

Os espaços “nativos” das personagens e as maneiras pelas quais Ana Carolina captura tais lugares podem igualmente ser contrapostos. Na fazenda das três irmãs, há uma quantidade significativa de filmagens em ambientes externos, com luz natural. No hotel e no teatro, no Rio de Janeiro, porém, há somente três sequências filmadas em espaços abertos, ainda que delimitados pelas construções prediais: a chegada das caipiras à cidade, a mudança da trupe do hotel para o teatro e a excursão de Sarah Bernhardt pelas ruas com os estudantes. No ambiente da cidade predominam, portanto, as cenas em

interiores. O quarto de Sarah Bernhardt em Paris é um elemento de especial importância, dado o contraste das mobílias sofisticadas, das cortinas longas, dos quadros decorativos, louças, tecidos e almofadas, em relação à simplicidade dos cômodos das caipiras na fazenda. Com uma parcimônia austera, os aposentos de Cambuquira são ocupados por móveis de madeira, velas e oratórios. No quarto da atriz, as luzes são baixas, avermelhadas, sem janelas, mas na fazenda, a luz do dia invade a cozinha pelas janelas amplas, o que torna necessário o uso do lampião somente nos momentos de noite e penumbra.

A diferença entre os mundos cambuquirense e parisiense são reforçadas na esfera do trabalho: Bernhardt se sustenta financeiramente através de sua prática teatral, forma artística da alta cultura, o que lhe confere uma maior proximidade do mundo das ideias e da intelectualidade. As caipiras, em contrapartida, sobrevivem dos produtos da fazenda, da agricultura, do tratamento das minas d'água e da costura, práticas relacionadas à atividade manual, não-tecnológica e não-intelectual, desvalorizada. Este paralelo se explicita visualmente: em um plano em que as três mineiras discutem nas pedras da cascata, evidenciam-se as mãos das mulheres, de onde principia o seu trabalho, em contraste com o fundo escuro dos vestidos e da paisagem. Relega-se, assim, o trabalho intelectual à cultura europeia, enquanto que as brasileiras se limitam à rusticidade do manejo de terra e pedras, ou à tarefa da costura, ou seja, o trabalho braçal.

A personagem de Bernhardt configura, fisicamente, um forte contraste em relação às brasileiras. Com os cabelos cor de cobre, a pele extremamente maquiada de pó-de-arroz, batom vermelho nos lábios, utiliza chapéus, luvas, grinaldas, anéis, brincos e os mais variados tipos de vestidos, robes e mantos de seda. De todas as personagens, a atriz é quem tem o maior tempo de fala, sendo que muitas de suas falas são monólogos ou devaneios em suas memórias. Entretanto, boa parte das falas da atriz não se endereça às caipiras ou não é por elas entendida, o que implica a disseminação de uma incomunicabilidade relevante entre as personagens.

Tendo realizado esta primeira diferenciação entre os mundos caipira e francês, principalmente a partir da personagem da atriz, propomos uma análise de Amélia, a personagem que cria a interface entre tais mundos.

Amélia é a mulher nascida no mundo caipira que realiza uma migração para o núcleo urbano, do teatro francês. Embora seja a personagem que dá nome ao filme, é também a que menos tem aparições. É a irmã mais nova, com idade entre 30 e 40 anos. Sua aparência se aproxima mais da atriz francesa de quem é “dama de companhia” do

que de suas compatriotas: os cabelos escuros contrastam com a pele clara, é vista utilizando um vestido cinza com detalhes em renda e transita pelos mesmos ambientes que Bernhardt, isto é, os aposentos elegantes e as coxias e palcos do teatro. É ela a irmã que, rejeitando a herança familiar e seu lugar de origem, entrega-se à sedução da metrópole francesa. Assim como a atriz, porém com menor intensidade, tem seus lábios pintados de vermelho e pó-de-arroz na pele do rosto. Utiliza joias, como um camafeu no pescoço, e brincos de pérola, itens ausentes do figurino das caipiras.

Em outra ocasião, nota-se mais uma personagem morta que nomeia o filme e permanece na narrativa como uma figura fantasmagórica evocada pelas viventes: referimo-nos à *Rebecca*, filme dirigido por Alfred Hitchcock, lançado em 1940, cujo roteiro é uma adaptação do romance da escritora inglesa Daphne du Maurier (1907-1989)⁶⁶. Nesse filme, a falecida Rebecca de Winter retorna ao presente como uma recorrência fantasmática, como uma protuberância do passado que insiste em emergir nas memórias, objetos e pessoas que circulam pela mansão Manderley. A nova esposa, a segunda Mrs de Winter, equivale a uma “substituição” insuficiente de Rebecca, que vive à sua sombra (MULVEY, 2018, p. 169). De modo semelhante, a presença incontornável de Amélia nos discursos de Bernhardt e de suas irmãs caipiras permeia as relações entre as viventes. Assim como a nova Mrs de Winter acaba presa na “teia” de Rebecca (MULVEY, 2018, p. 171), Amélia arquiteta as relações entre o núcleo caipira e o núcleo francês. É ela quem fabrica a teia que irá capturar suas próprias irmãs e sua “senhora” em uma mesma trama.

A comparação com o filme de Hitchcock nos permite observar outras representações cinematográficas da recorrência do passado no presente através de uma personagem falecida, que serão recuperadas adiante na análise de *Amélia*. Ainda que sejam filmes diferenciados em termos de gênero, origem, estilo e períodos de realização, nota-se uma aproximação temática que oferece mecanismos para refletir sobre a construção de personagens protagonistas ausentes das narrativas, porém “retornadas” nas memórias e discursos de outrem, além da sugestão de uma relação homossexual entre Amélia e Bernhardt e entre Denvers e Rebecca.

A opção estética de reduzir o tempo de tela de uma personagem tão fundamental quanto Amélia se justifica pelo desejo de criar o efeito de surpresa e mistério: Ana Carolina revela que uma primeira versão do filme teria início com longo diálogo entre

⁶⁶ A comparação entre *Amélia* e *Rebecca* nos foi sugerida pela Prof^a Dr^a Mariana Souto, a quem agradecemos.

Amélia e Bernhardt a respeito da vinda ao Brasil. Entretanto, após refletir sobre críticas recebidas pela equipe técnica no processo de finalização do filme em Nova York, alterou a montagem para eliminar⁶⁷ a sequência (MOCARZEL, 2010, p. 162)⁶⁸.

Essa sequência excluída, apresentada nas Imagens 10 a 12, estrutura-se da seguinte forma: Bernhardt, abraçada por Amélia, é filmada em primeiro plano caminhando em direção à câmera, por um corredor com janelas e cortinas brancas ao fundo. Elas conversam, porém não podemos saber o conteúdo da conversa, pois o registro não conta com áudio, mas é possível notar que Amélia fala mais do que a atriz. Em comentário *over*, Ana Carolina diz que Amélia teria trabalhado para Bernhardt por vinte anos. No plano seguinte, um casal (um homem de paletó e chapéu, e uma moça de vestido branco carregando um buquê de flores) anda aparentemente pelo mesmo corredor, de braços dados e felizes. Em contracampo, Bernhardt fita-os com um olhar possivelmente contaminado pela inveja. Amélia solta-se do abraço, passa por trás da atriz e sai de quadro.

Imagens 10, 11 e 12: Sequência excluída

Fonte: Programa Gabi.UOL⁶⁹

A cena seguinte já é conhecida por nós: Amélia recebendo a atriz em seu camarim, no prólogo que consta da montagem final do filme. A exclusão deste trecho introdutório

⁶⁷ Os trechos desta sequência recortada da montagem final são brevemente mostrados, sem som, a partir do minuto 6 da entrevista de Ana Carolina com Marília Gabriela que foi ao ar no ano 2000 pelo site *Uol*, disponível em: <https://tvuol.uol.com.br/video/gabiul--ana-carolina-040268D0B183C6>. Acesso em novembro de 2019.

⁶⁸ Esse processo, porém, teve consequências penosas. A intérprete de Amélia, Marília Pêra (2008), chama de “tesoura castradora” o modo pelo qual Ana Carolina “dinamitou” (MERTEN, 2000) suas cenas. Foi minutos antes da primeira sessão pública do filme, ocorrida no Palácio da Alvorada, em Brasília, para o então presidente Fernando Henrique Cardoso e convidados especiais, que a cineasta avisou a atriz sobre o corte em sua participação. Pêra declara: “(...) só me lembro de ter me controlado desesperadamente para não ficar irritada com a diretora na frente de todos os convidados daquele jantar no Palácio da Alvorada. Foi horrível! Não fiquei com raiva de Ana Carolina. Ela deve ter tido motivos sérios para cometer esse ato. Quem sabe eu estava mesmo pior do que os porquinhos e gansos que aparecem muito no filme? Porém, o episódio me traumatizou. *Amélia* é um filme que não faz parte do meu currículo (...)” (PÊRA, 2008, p. 104).

⁶⁹ *Frames* extraídos da entrevista de Ana Carolina com Marília Gabriela no programa *Gabi.UOL*. Disponível em: <https://tvuol.uol.com.br/video/gabiul--ana-carolina-040268D0B183C6>. Acesso em novembro de 2019.

à narrativa que se desenrola é o que possibilita, então, que tratemos Amélia como uma figura fantasmagórica, que retorna ao presente encarnando nas personagens vivas e em suas memórias, especialmente no caso da mulher com quem é mais íntima: Sarah Bernhardt.

Além de tais personagens fundamentais para o decurso da trama, existem personagens secundárias que trazem diferentes sentidos à narrativa. Uma delas é Vicentine, a “criada” que substituíra Amélia, mas que, claramente, não goza do mesmo prestígio que sua predecessora. Esta mágoa pode ser uma fonte de ressentimento, que faz com que a servçal seja arrogante e impaciente com as caipiras, que dividem a atenção de Bernhardt. Ao lado de Vicentine se encontram os poucos personagens homens que têm alguma significação, apresentados não somente neste primeiro bloco, mas também posteriormente. Um deles é Salustiano, credor a quem Bernhardt recorrera em momento de fragilidade financeira. Lano é o prepotente ator português, responsável por administrar a herança de Amélia, que vê a possibilidade de dar um golpe nas irmãs e roubar suas terras. Outros são oficiais e militares, representantes do governo, que vêm convidar Bernhardt para um jantar, mas são preteridos pela atriz, que se decide pelo passeio descontraído com jovens estudantes, nas ruas, à noite. O jovem negro que se torna amante da atriz não possui nome nem falas, mas surge em duas cenas.

Finalmente, outra personagem homem que emerge no primeiro bloco da narrativa é o pai, patriarca da família e dono das propriedades rurais. É lembrado por Francisca com amargor, pois teria dado maior cuidado à irmã caçula, neste que é o único momento em que gerações anteriores da família mineira transparecem. Se voltarmos à pesquisa de Candido (2017), pode-se constatar um contraponto: o autor verifica que a organização doméstica da cultura caipira por ele estudada correspondia ao modelo patriarcal, e o trabalho obedecia a modelos tradicionais de produção coletiva e familiar. Este tipo de organização dependia, portanto, do estabelecimento de núcleos familiares através do casamento, em que prevalecia o costume de escolha do cônjuge pelos pais da noiva (CANDIDO, 2017, p. 264), o que, conforme a perspectiva antropológica, implicava que as mulheres se tornassem “objetos” das transações feitas por homens, os quais ocupam a posição de parceiros de troca. Dentro desse sistema de trocas, as mulheres não desfrutavam de sua própria circulação. Pelo contrário, os privilégios são ofertados aos homens, que se beneficiam da organização social que subjuga a mulher (RUBIN, 2017, p. 26).

Em *Amélia*, o modelo de organização da fazenda é o oposto: embora tenha se originado no patriarcado, o sistema se inverte à medida em que tanto o pai das irmãs

quanto o marido de Francisca falecem e não há novos casamentos capazes de inserir o homens no meio familiar⁷⁰. Logo, é a primogênita quem toma as rédeas da fazenda. Estabelece-se, assim, a predominância do poder matriarcal e do trabalho feminino (tanto nas minas d'água quanto na função de “criadagem” de Maria Luísa), o que define as relações de poder dentro daquela estrutura familiar em que há exclusivamente mulheres independentes da figura masculina, sendo Oswalda e Maria Luísa solteiras e Francisca viúva. Como vimos anteriormente, essa marca da narrativa encontra interseções com o mito de fundação do município de Cambuquira (FERREIRA, 1958).

Pela brevidade de seus aparecimentos e pela pouca profundidade que as personagens masculinas recebem, pode-se concluir que Ana Carolina de fato concede às protagonistas mulheres o espaço privilegiado nesse filme, em um movimento consciente de alocar os homens à margem do decorrer do fluxo dos acontecimentos. Ainda assim, Salustiano e Lano são duas personagens que trazem consigo uma série de posturas negativas e machistas: o credor tenta assediar Bernhardt em seu camarim, ao que é expulso por Amélia, e trata-a com audácia por saber de sua falência. Lano, por sua vez, é também assediador: entra sem autorização na sala de banhos, o que causa real desespero nas caipiras, age com má fé ao adentrar inesperadamente os aposentos de Bernhardt para tratar do dinheiro de Amélia, e, ainda, apalpa Vicentine sem seu consentimento. Finalmente, Lano subestima a inteligência das caipiras ao decidir roubar sua fazenda. Essa caracterização das personagens masculinas, portanto, sintetiza em suas breves aparições uma crítica à mentalidade sexista que autoriza homens a desprezar intelectualmente a mulher e a cometer atos de invasão do espaço e de objetificação dos corpos femininos.

Tendo estabelecido tais relações entre as personagens, seguimos para o segundo bloco da narrativa, que retrata a chegada das caipiras ao Rio de Janeiro, capital do Brasil em 1905.

1.3 BLOCO 2 – AS TERRAS CARIOCAS

Em um plano geral, de angulação baixa, surge o primeiro retrato do Rio de Janeiro, mostrado à nível do chão conforme o deslocamento das irmãs pelo pavimento: pombas ciscam o piso de uma praça ampla, arborizada, com luminárias a gás. Assim, Ana Carolina opta por não caracterizar a cidade por sua grandiosidade de prédios e riquezas

⁷⁰ Não há, porém, nenhuma referência ao longo do filme à figura materna da família.

através de planos gerais. Esse movimento é reservado à fazenda, cuja paisagem, com sua vegetação e formações montanhosas, é apresentada por meio de planos abertos. As mulheres recém-chegadas, então, caminham apressadamente diante de casarões imponentes, diminuídas pelas construções da cidade. O batuque do jongo harmoniza com dez badaladas de um sino de igreja.

Noutro plano mais fechado, as caipiras transitam sob os sons de cavalos relinchando, botas pisoteando, vozes e gritos da cidade, que nos são revelados somente por meio da banda sonora. Aparentam temer a todos os estímulos que a cidade impõe sobre elas, diferentemente do ritmo pacato e dos sons da natureza da fazenda. Chegam ao pórtico do Hotel Central à rua de Santana, número 99, onde um porteiro, de cartola e bengala, com sotaque português, tenta conter sua entrada, oferecendo-lhes a entrada de serviço pelos fundos possivelmente por notar sua vestimenta, seus modos e, principalmente, o porco no colo de Oswalda. Mas elas insistem, falas se sobrepõem, o porquinho grunhe, outros hóspedes⁷¹ tumultuam a entrada. Aqui, a montagem enfileira planos muito curtos, com um jogo de primeiros planos das feições confusas das personagens filmados por uma câmera na mão oscilante em meio ao alvoroço, o que reforça o escarcéu.

Adentram o saguão do hotel e são guiadas por um *lobby boy* escada acima, apesar da existência de um elevador no prédio. Observam o ambiente com estranhamento, cumprimentando timidamente a todos. A câmera as observa, situada como se estivesse no interior do elevador. Param diante de uma estátua de uma mulher sorridente, nua, à moda clássica, e interrogam-se sobre o que seria aquilo. Suas roupas pretas, diante da estátua branca, reforçam a oposição entre as figuras. Oswalda bate com a mão no seio da figura com desaprovação. Finalmente, chegam ao seu aposento, o quarto de número 13, como a aproximação da câmera faz questão de ressaltar.

Um plano de conjunto as retrata dentro do quarto, dividido em salas e dormitórios. Deslumbram-se com a mobília e a decoração elegante, de cadeiras de madeira, sofás, quadros, tapetes. De súbito, Oswalda grita que a porquinha “cagô”, derruba o animal de seu colo e limpa sua mão no próprio vestido. Inicia-se uma perseguição à porca, em que a câmera assume um ângulo baixo e percorre os vãos entre a mobília e o chão. Os guinchos da leitoa se confundem com os gritos das mulheres, que rastejam para pegá-la, e seus pontos de vista se mesclam ao da câmera baixa.

⁷¹ Dentre outros, a senhora que passa pela porta e dispara “estamos atrasados!” é interpretada por Cristina Pereira, presente em outros dois filmes de Ana Carolina, *Mar de Rosas* (1977) e *Das tripas coração* (1982).

Contido o animalzinho, Maria Luísa cuida dos preparativos para a matula. Dispõe-se o fogareiro por cima de uma mesa de madeira, inserindo carvão e acendendo uma chama com o sopro. Francisca de pronto se preocupa com a organização da sala, dispondo-se à arrumação, embora esta seja desnecessária pois o quarto se encontrava perfeitamente limpo antes de sua chegada. Observa-se, então, que reproduz o comportamento sistematicamente ensinado às mulheres de classes menos abastadas e por elas internalizados, que é a responsabilidade pela limpeza e organização dos espaços.

Sobre a mesa, cacimbas com linguiça, milho e mandioca dividem o espaço com sacos brancos e fogareiro. Depois de tanto trabalho, Francisca se senta num sofá com um prato contendo uma espiga de milho, ovo cozido e mandioca. Com o rosto aflito, come um pedaço de mandioca e se inicia a música-tema, que indica alguma tristeza e cansaço. Maria Luísa, do lado oposto, encolhe-se no chão perto de um móvel, comendo da cacimba. Oswalda, noutro sofá, come uma banana com a feição cansada. Em seguida, joga a casca no chão, que posteriormente será comida pela porquinha. Nesse momento de desânimo, relembram o cachorro Fubá, que dormia fazendo companhia à Maria Luísa em sua cama e acompanhava as conversas matinais deitado aos pés das irmãs. Descobre-se que Fubá morrera nos trilhos do trem, atropelado, durante a viagem.

Como argumenta Cleuza Soares (2010b, p. 53), o comportamento das personagens, nessa cena em que comem e jogam cascas e restos de comida no chão, procura reproduzir o ambiente do quintal da fazenda no espaço do quarto de hotel. Esse reflexo dos hábitos cotidianos em Cambuquira é ainda reforçado pela inserção da trilha sonora musical de David Carbonara, que marca a recorrência da memória das terras mineiras. Assim, os momentos breves de lembrança de Cambuquira são acompanhados pelo comentário sonoro: o passado, portanto, manifesta-se no presente com melancolia. Sinaliza-se, dessa forma, para o descostume, para o desaparecimento de uma estabilidade antes sedimentada. As três caipiras começavam a perder os vínculos profundos construídos com as terras, com os animais, com as minas d'água, e, então, sentiam sua falta.

Em seguida, Maria Luísa se senta em uma cadeira, coloca o pé direito sobre o joelho esquerdo, e, com uma pequena faca, tira o barro da bota. Francisca, repentinamente, sente algum cheiro e olha para os lados. A moça se assusta com o grito da outra: a mesa sobre a qual colocaram o fogareiro começa a queimar. As três correm para a mesa, aos berros, e tentam apagar a fumaça com seus lenços. Um plano detalhe, em *plongé*, apresenta o fogareiro, com ainda alguns alimentos, sendo retirado.

Por esse ocorrido, Francisca esbraveja que Maria Luísa não devia ter vindo. Dá-lhe um tapa, chama-a de “traste”. Em seguida, acende um cigarro na chama da mesa e bafora fumaça no rosto de Oswalda, que lhe devolve um tabefe no braço, cena que salienta a convivência turbulenta e por vezes violenta das caipiras. A câmera, então, acompanha Francisca observando uma algazarra na rua, pela porta da varanda. Uma música animada adentra o quarto mas logo é abafada pela porta fechada. Com ares de inveja pela vida e jovialidade que acontecem externamente, fora de seu horizonte, ela repete desdenhosamente as palavras de Amélia, escritas na carta: “finjam que conhecem tudo muito bem”. Aquela vida festiva e musical, portanto, lhe era desconhecida.

1.3.1 Primeiros contatos

De repente, ecoam batidas na porta. Entra uma jovem mulher, Vicentine (Betty Gofman), de vestido longo e justo, com detalhes pretos na cintura e no pescoço, a pele branca e cabelo preso em coque, de postura ativa e olhar enfatuado. Com indiferença, Francisca dá um trago de seu cigarro. É o primeiro encontro das caipiras com uma estrangeira. Durante sua fala em francês, sem legendas ou qualquer espécie de tradução para o português, a nova personagem repara o desarranjo do quarto, com cascas de banana, espigas de milho roídas e a sujeira da porca no chão.

Acreditando ter sua mensagem captada, Vicentine presta suas condolências com uma reverência, gesto repetido pelas caipiras. Francisca confessa não estar entendendo nada, Maria Luísa gesticula com indignação para a francesa. Elas verificam entre si se entenderam alguma coisa, mas a resposta é negativa. Oswalda se enerva, esfregando o peito. Após algumas tentativas de interpretação, a moça solicita que Vicentine repita, gesticulando com os dedos na frente do rosto: “*travez*”.

Obtendo como resposta somente as expressões de confusão das brasileiras, a francesa repete sua fala ensaiada, exatamente como dissera antes, mas é interrompida pelas irmãs. As três agonizam, a estrangeira continua as repetições maquinais do mesmo discurso, enervando-se também. Notando a confusão, Vicentine recorre ao espanhol para dar a mesma informação. Compreendendo algumas palavras da língua espanhola, Oswalda presume que Amélia tivera uma febre.

Permanecem em um jogo de adivinhações com Vicentine. Francisca arrisca o espanhol: “*que hay*”. Vão debulhando palavra por palavra, repetindo “*entonces*”, “*là-bas*”, “*enterramos*”. Maria Luísa busca confirmar se “*enterramos*” tem o mesmo

significado que em português, mas não se sabe. Ela afirma, categórica, que deve ser algo relacionado a sífilis.

Uma voz *off* repete, com espanto, “sífilis?!”. Adentra o aposento um homem, calvo, de terno, gravata e bengala. Francisca e Oswalda o reconhecem: é Lano (Duda Mamberti), o ator português. Ele tenta apaziguar a situação, pedindo calma às mulheres, e pergunta à francesa quem estaria com sífilis. Francisca e Oswalda apontam para Vicentine, acusando-a. Em seguida, Lano inclina-se para Vicentine e inicia uma conversa em espanhol. Voltam as legendas e Vicentine recomeça seu mesmo discurso, agora em francês. Segue-se um plano médio da expressão espantada das irmãs, em que as legendas dão continuidade à tradução da mensagem. Francisca se deixa cair no sofá, desesperada, e puxa Oswalda. As caipiras finalmente compreendem a mensagem – semelhantemente à espectadora, que pode então ler a tradução das falas na legenda em português.

Concordamos com Soares (2010b) a respeito dos usos da legendagem nessa sequência: ao recusar traduzir o texto para o público desde a primeira fala de Vicentine, Ana Carolina provoca a mesma sensação vivenciada pelas caipiras em quem assiste ao filme e desconhece o idioma estrangeiro. Dessa maneira irônica, a cineasta aloca personagens e público em um mesmo patamar de incomunicabilidade, dúvida e ansiedade. Assim, estes “vazios de compreensão” (SOARES, 2010b, p. 80) constituem uma escolha de linguagem que cria um vínculo de identificação, mesmo que momentâneo, entre espectadoras e caipiras.

Vicentine conclui, com brusquidão, dizendo “*elle est morte*” (“ela morreu”). As irmãs se levantam de chofre. Sem clareza dos motivos, as personagens repetem a reverência da empregada, que revela terem encontrado muito dinheiro nos pertences de Amélia – ao que Lano ergue as sobrancelhas e olha de soslaio para as duas irmãs, com uma expressão maliciosa.

Sozinhos Lano e as caipiras, ele exclama: “que cagada!”, com seu sotaque português. Critica o quarto, dizendo estar muito sujo, e faz uma explanação evasiva do que havia dito a francesa. Impaciente, Oswalda grita para saber o que houve com Amélia. O homem reconta o acontecido e conclui que Amélia morreu. Francisca e Oswalda repetem suas últimas palavras, com a expressão de incredulidade: “Amélia morreu”. As irmãs, em choque, continuam questionando: “morreu?”. Francisca se abana e repete, mecanicamente: “finjam que conhecem tudo muito bem...”.

Esse “escape” de falas ou expressões que têm suas origens em experiências vividas outrora revela certa imanência do passado no presente: por serem interiormente

ruminadas com constância, despontam nos discursos de modo amargurado. De modo semelhante, as irmãs constantemente pronunciavam as palavras escritas por Amélia na fatídica carta. Quando se encontrassem com Sarah Bernhardt, com o luxo dos tecidos franceses e com os novos ares cariocas, a finada recomendava esse “fingimento”.

Francisca e Oswalda, então, recuperam essa sentença pouco inocente agourada pela irmã falecida, que presumia o estranhamento das irmãs pelos hábitos da cidade grande e, pode-se supor, buscava se proteger de constrangimentos. Essa frase se configura como uma das últimas lembranças de Amélia, que ressurge quando as três caipiras enfrentam as dificuldades de compreensão da vida e do trabalho em função de Sarah Bernhardt. A carta, portanto, configura-se como um dos ecos do passado, desta vez material, e marca a presença de Amélia para além das rememorações de Bernhardt e de sua aparição no prólogo do filme. O conteúdo da carta, portanto, repercute por muito tempo após sua leitura e emerge constantemente no cotidiano das irmãs depois da partida de Cambuquira, quando nos é revelado o falecimento de Amélia.

No momento seguinte, Francisca questiona se Lano não tem nada a mais para lhe dizer. Ele menciona o dinheiro, diante do que a irmã mais velha mostra grande alívio e interesse. No meio da discussão, a porta do cômodo se abre: Sarah Bernhardt entra, de chofre, e bruscamente recebe o porco das mãos de Oswalda (Imagem 13).

Imagem 13: Sarah e as caipiras no hotel

Fonte: *Amélia* (2000)

Em sua primeira aparição diante das caipiras, no quarto de hotel, sua pele pálida e os cabelos vermelhos contrastam com vestido, luvas e chapéu de plumas pretos, de luto. Sua feição é de assombro e sua figura é fantasmagórica, num contraste com as demais personagens, o que provoca comicidade. Suas falas, ao longo do filme, são traduzidas pelas legendas em português, recurso que viabiliza a comunicação com o público – mas

não com as caipiras. Embora tenha se apresentado com grandiosidade, as três irmãs não a conhecem, não têm ideia de sua trajetória ou de sua importância naquele período. Assustada com a figura da atriz, Oswaldalhe entrega a leitoa. Bernhardt, enquadrada em um primeiro plano com o rosto atônito e o olhar perdido, tenta dialogar com os presentes mas é tomada por memórias: escuta sua voz e a voz de Amélia (em *over*), um ruído de grilos se instala. Inicia-se, então, um *flashback* para um momento com sua assistente, em que a atriz cai nos braços da brasileira enquanto esta a consola.

Segurando o porco nos braços, Sarah fala em francês sobre sua tristeza pela morte de sua melhor amiga Amélia (Imagem 13). Está incrédula pois que nenhuma água mineral ou fruta sublime puderam salvá-la da morte. Diante das expressões confusas das irmãs, a atriz se apresenta, ao que Lano as instrui a se curvar. Ela diz, altivamente: “*je suis Sarah Bernhardt*” (“eu sou Sarah Bernhardt”). Em seguida, Lano apresenta as caipiras pelos nomes, a pedido de Sarah. Oswaldalhe corrige a pronúncia do ator: *Oswarda*. Em seguida introduz Maria Luísa, como uma “criada”, e a si mesmo.

Aparentando sufocamento, a francesa se retira do recinto, com o porco em seus braços, convidando-os para jantar no dia seguinte. Adentra a varanda do hotel, espaço em estilo colonial com janelas verdes e esculturas em formato de tamanduá. Uma exuberante vegetação é vista no fundo do quadro. Ela coloca a porca no chão e, enojada, busca limpar sua roupa com um lenço. A câmera acompanha seus passos até encontrar um homem, baixo e gordo, com costeletas, de terno, chapéu e bengala. É Salustiano (Pedro Paulo Rangel), com quem dialoga em francês. Ele responde o francês com um forte sotaque e um tom displicente, sem o respeito que ela acredita merecer. Ele está de pé, enquanto a atriz está sentada. Ela revela que fugiu para o Brasil para se livrar de Paris – e possivelmente das dívidas que tinha com seus credores franceses. Entretanto, com a morte de Amélia, nada mais naquele paraíso tropical a interessava.

É possível, a partir dessa cena, observarmos, de acordo com Xavier em entrevista à Conti (2000), um paralelismo entre a figura de Sarah Bernhardt e a princesa Carlota Joaquina, do filme homônimo de Carla Camurati lançado em 1994, de fundamental importância para o cinema da Retomada. Para o autor, estas personagens estrangeiras, horrorizadas com o Brasil, desejam fugir dele e da constante exigência da felicidade, o que compõe um retrato da elite brasileira ensimesmada, que rejeita sua identidade, e usufrui do país como um “campo de enriquecimento”. Assim como Carlota Joaquina parte do Rio de Janeiro com a famosa frase “desta terra, não quero nem o pó!”, Bernhardt confessa detestar tudo no Brasil, inclusive as riquezas naturais que seriam o principal

diferencial do país perante olhos estrangeiros. A tudo repudia: borboletas, cachoeiras, o sol, a umidade e a vegetação luxuriante.

Enquanto fala, Bernhardt joga algumas frutas agressivamente para fora da varanda – surgem alguns meninos, de pele negra, descalços, com roupas claras de algodão, divertindo-se e pedindo mais frutas para a atriz, o que sinaliza para o problema de que o alimento que a atriz desperdiça, é o que as crianças pobres irão coletar para saciar sua fome, ainda que elas se comportem como se fizessem parte de uma brincadeira.

Ela então declara querer voltar para Paris, desesperadamente. Sobretudo a obrigação de ser feliz, no Brasil, exaspera-a. Após o longo discurso da francesa, Salustiano responde, com desdém, que nada a impede de partir, mas antes deverá pagar-lhe o que deve. Insinua que o retorno à Paris implicará na ruína financeira definitiva de Bernhardt. Diante da audácia do credor, a atriz joga-lhe frutas e ordena que suma. Ele se retira e logo surgem as três caipiras no canto esquerdo ao fundo do quadro.

Inicia-se uma sequência de planos médios postos em campo/contracampo, em que as três ouvem o monólogo da atriz. De forma resignada e olhando para o horizonte, ela acusa Amélia de a ter abandonado em seu pior momento. As mulheres não a compreendem, mesmo quando ela começa a gritar para irem embora, aos prantos. Ao fim saem, com uma leve reverência e expressões surpresas.

Esse é o primeiro episódio dentre muitos em que a atriz francesa se lança a falar e as três caipiras a escutam em silêncio. Aqui, pode-se ainda observar o espanto que os modos exagerados e o tom de voz declamatório da atriz causam nas tímidas mulheres interioranas. Enquanto Sarah Bernhardt ocupa o quadro sozinha, centralizada, com suas roupas e corpo conquistando amplo espaço, as três outras se comprimem no mesmo plano, dentro do batente da porta, minimizadas, observando-a (Imagens 14 e 15).

Imagens 14 e 15: Caipiras e Sarah na sacada

Fonte: *Amélia* (2000)

Em seguida, a câmera acompanha Sarah em uma caminhada por rochedos diante do mar. O som de gaivotas e da quebra das ondas é encoberto pela voz *over* de Amélia, que cantarola a *Canção do Exílio* (1847), de Gonçalves Dias: “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”. Na sequência, corta-se para o elegante quarto de Bernhardt, em que vemos Amélia a cantar e gesticular outro verso do poema: “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”. Amélia está à direita, de vestido longo, renda nos ombros, camafeu no peito, brincos, cabelos presos. Gentilmente, pergunta à atriz se compreendeu a canção. Esta, deitada em um divã, sob um cobertor bordado, sacode negativamente a cabeça. Findo o breve *flashback*, Sarah caminha aos prantos pelo rochedo.

Em outro momento, as três caipiras estão em seu aposento. Vicentine, cujo nome Oswalda traduz para “Vicentinha”, entra no espaço com duas serviçais, carregando materiais de costura. Daqui em diante, comunica-se em espanhol com as brasileiras e encomenda dois vestidos e almofadas para o espetáculo. Manuseando os tecidos, Francisca comenta serem “fazenda boa”, ao que Oswalda complementa: “são franceses”.

Vicentine toma as mãos de Francisca e critica-as, duvidando de que aquelas mãos embrutecidas poderiam ser as de uma costureira. Em um plano detalhe das mãos, as unhas curtas estão sujas de terra. Verifica também, com desprezo, as mãos das outras duas mulheres. Maria Luísa se defende, dizendo que precisaram trabalhar nas minas d’água até pouco antes de tomar o trem para o Rio de Janeiro – daí a condição de suas mãos. De forma grosseira, Vicentine avisa-as de que devem comer dentro do quarto – como uma maneira de excluí-las dos ambientes coletivos do hotel. Misturando italiano, francês e espanhol, reforça o prazo: têm apenas cinco dias para coser os vestidos. Ao final, lança: “*espero que sean capaces*”, questionando suas habilidades. Enquanto reclamam do prazo curto, um plano detalhe elíptico revela um pé que empurra para fora do quarto bandejas com lagostas e corações de alcachofra, comidas sofisticadas recusadas pelas mineiras.

Mais tarde, em um encontro para tomar as medidas de Sarah Bernhardt, as caipiras, munidas de fita métrica, presenciam novo monólogo da atriz. Nesse momento, ela discorre sobre o silêncio de Amélia e sua capacidade de ouvi-la. Afinal, confessa que Amélia havia criado Sarah Bernhardt. Enquanto isso, as irmãs não conseguem decifrar seu discurso, mas escutam com curiosidade e gentileza, enquanto tentam, aqui e ali, tomar as suas medidas. Paralelamente, Vicentine ressent-se com esta rememoração de Amélia, o que pode explicar seu tratamento arredio para com as irmãs da finada.

Em um plano médio, Sarah olha-se fixamente em um espelho. Atrás dela, Francisca a observa com atenção. A atriz diz que Amélia a via com horror. A irmã mais velha, então,

aproxima-se lentamente por trás da atriz, diante do espelho, e, neste raro momento em que a caipira ocupa o mesmo quadro que Bernhardt, há uma transposição de tais identidades: com um olhar duro, espia-a por cima de seu ombro, refletida no espelho (Imagem 16). A presença de Francisca, então, é confundida com a recordação da morta operada por Bernhardt. Mirando-se no espelho, a atriz menciona que “os olhos de Amélia observavam minha decadência”: ambas as irmãs, portanto, acompanham o momento de declínio da atriz, em uma posição análoga que demonstra a dependência de Bernhardt aos cuidados alheios e revela uma profunda fragilidade, mais tarde contornada pela sua rejeição às brasileiras – o que evidencia um elo de sujeição da atriz à Amélia, como defende Xavier (2018).

Imagem 16: Francisca e Sarah no espelho

Fonte: *Amélia* (2000)

O espelho se torna uma imagem potente que sela o “retorno” de Amélia ao presente em que se encontram a atriz e as caipiras. Além de suas aparições que mentalmente atormentam Sarah Bernhardt, a finada encarna um papel de retornada na figura de sua irmã mais velha.

Novamente podemos resgatar *Rebecca*: no filme de Hitchcock, a segunda Mrs de Winter, manipulada pela governanta Mrs Danvers, é vestida com exatamente a mesma roupa que Rebecca para um baile. Quando se coloca diante do quadro em que Rebecca havia sido retratada com aquelas vestes, o público presente se escandaliza, acreditando estar diante de uma aparição da falecida. Rebecca, então, *encarna* na figura da jovem (MULVEY, 2018, p. 174), assim como Francisca personifica sua irmã morta diante do espelho, atrás de Bernhardt, em um paralelo com a mesma posição antes ocupada melancolicamente por Amélia.

Num gesto de fúria, Sarah corre até a janela e menciona a venda das terras de Cambuquira. Para a francesa, o dinheiro daquelas terras serviria para Amélia se livrar dela e viver sua própria vida, voltando para o Brasil. Irada, grita para as três caipiras: “*sorcières!*” (“feiticeiras!”), e foge do quarto.

Noutro plano, Lano está no interior do quarto finamente mobiliado de Sarah Bernhardt. Ela entra, sem vê-lo, e relembra o que encontrava nos olhos de Amélia: uma paixão por sua arte. Com uma tosse seca que marca um corte no plano, Lano chama a atenção da atriz e principia a falar sobre os negócios de Amélia, sobre o que ela se recusa a discutir. Rejeitado, Lano assume um tom ousado, conferindo a ambas “*un air de petite fille*” (“um ar de garotinha”). A atriz abre a porta de seu aposento e exige que saia.

Após a partida de Lano, ela desata a chorar, grita desesperadamente e joga ao chão o que vê à sua frente. Em meio ao transe, a imagem de Amélia, sentada em um sofá, diz com descaso: “*c’est l’âge!*” (“é a idade!”), em uma voz que ecoa, como se se referisse às crises da atriz francesa. Esta fala indiferente e até mesmo impiedosa de Amélia para com as angústias da atriz dá indícios de certa estafa que a brasileira sentiria, a qual se explicita em um dos outros *flashbacks* de Bernhardt em que Amélia, exausta, fica atrás da atriz diante do espelho, ouvindo-a (Imagem 23).

Em outra tentativa de contato com as caipiras, Sarah volta ao quarto das hóspedes e pergunta sobre seu cotidiano em Cambuquira. Entretanto, a postura da atriz em relação à linguagem contribui para a incomunicabilidade entre a francesa e as caipiras. As mineiras, em diversas oportunidades, falam pausadamente e complementam o significado das palavras através de gestos, como quando Francisca explica-lhe o que faziam na fazenda: “*cozinhamo*” (e sugere o ato de preparar comida com uma mão reproduzindo o gesto de mexer comida com colher em movimento circular), “*costuramo*” (fazendo com que as mãos simulem o gesto de perfurar tecido com agulha).

Para impressioná-la, Maria Luísa prepara um “enfeite” para colocar sobre a prateleira da cozinha, feito através do recorte de papel dobrado. Essa conversação banal provoca na atriz um novo mergulho em seu passado: com os olhos perdidos, diz não se lembrar de sua própria casa. Enquanto a atriz repara no recorte, Francisca e Oswaldal esboçam sorrisos de aprovação e orgulho. Mas a alegria dura pouco: Sarah rasga o papel dobrado, destruindo-o, e menciona estar dividida em mil pedaços. Oswaldal chora, Maria Luísa se espanta, Francisca lança um olhar de reprovação.

Um traço do profundo desprezo da atriz para com as práticas culturais das brasileiras se evidencia com o rasgo da dobradura: quando Bernhardt destroça com frieza

o “enfeite”, objeto simples porém significativo para as caipiras, marca-se uma linha que separa as personagens. Em um momento específico em que se aparenta que a relação entre a atriz e as caipiras caminha para um estreitamento, Bernhardt perde-se em suas lembranças e ignora a presença das demais, o que reforça sua indiferença e seu distanciamento das brasileiras.

Novamente, ela se refugia diante de um espelho e recita versos da peça *Macbeth* de William Shakespeare, ato 3, cena 2: “Vale mais a pena ser aquele que destruimos do que viver destruindo, com uma alegria cheia de dúvidas”⁷². Absorta em pensamentos, ouve uma salva de palmas imaginária. As palmas se dissolvem no som ruidoso de insetos chiando, tal como no *flashback* tido com Amélia na cena anterior. Aqui, a voz *over* de Salustiano dá início a outra memória. Por trás de cortinas vermelhas, o homem é puxado por Amélia para longe da atriz.

Fora do olhar das caipiras, Sarah continua o recital. Maria Luísa corre pelo hotel, ouvindo sua voz em *off*. A moça olha pela fresta da porta do quarto da atriz e a vê ao fundo, de robe de seda bordado e os cabelos vermelhos soltos. Ela empurra levemente a porta, o que nos permite observar melhor: a francesa ensaia com as mãos erguidas e a voz tensa. Recita energicamente: “Com as minhas mãos estendidas, eu vos imploro. Humilhada, vencida, espero Sua ajuda! Aliviei os sofrimentos que me afligem”. O rosto admirado de Maria Luísa surge em primeiro plano, intercalado com a intensidade da fala da atriz. Com um grito, Vicentine expulsa a moça do local.

1.3.2 O desejo sexual pelo exótico

Mais tarde, na noite enlutarada, um homem se aproxima do hotel: de início surge somente uma sombra no chão, em seguida a pele negra dos pés descalços é enquadrada de modo elíptico, depois revela-se um rapaz jovem, de peito nu, olhando na direção da câmera que o filma em *plongé* (Imagens 17 e 18). A entrada do homem em cena é acompanhada pelo som de uma cantoria acompanhada por palmas que retoma os ritmos postos pelo jongo “Meu cativêro, meu cativerá”, que remete, historicamente, à escravidão e ao aprisionamento dos povos africanos nas fazendas de café. A câmera retrata o mesmo ponto de vista da francesa, superior, que o espera, inquieta, na varanda. Ela adentra o

⁷² Neste ponto é possível observar algumas aproximações possíveis entre Amélia e o texto de Shakespeare, com destaque para a cena em que Bernhardt chama as caipiras de “*sorcières*” (bruxas), o que evoca as personagens das três bruxas macbethianas. Porém, não encontramos evidências mais concretas para construir tal vinculação.

cômodo e segue para a cama, olhando maliciosamente para o canto do quarto onde possivelmente está o rapaz (Imagem 19).

Imagens 17 a 20: Sarah e o amante brasileiro

Fonte: *Amélia* (2000)

Concordamos com Soares (2010b, p. 55) em seu apontamento de que a atriz francesa despreza o Brasil em praticamente todos os sentidos, à exceção do homem que lhe serve de objeto sexual, num processo de objetificação dos corpos negros derivado da mentalidade escravista. Remete-se, assim, ao “estupro colonial praticado pelo europeu sobre mulheres negras e indígenas” (CARNEIRO, 2011, p. 66), omitido pela predominância do mito da “democracia racial”, originada na miscigenação.

Semelhante discussão é aventada por Graça (1998) ao analisar romances de temática indianista. O autor demonstra que, na literatura da metade do século XIX, o “(...) contrato (homem branco com mulher indígena) era usual, ao contrário da conjunção entre mulher branca e homem indígena. (...) Dito de maneira rude, nossa pátria racial é capaz de aceitar o caldeamento entre brancos e índias, jamais entre brancas e índios. Da mesma maneira, aceita-se a relação entre brancos e negras, mas dificilmente entre negros e brancas” (GRAÇA, 1998, p. 34).

Ressalte-se que, estando a diegese ambientada em 1905, a abolição da escravatura havia há pouco tido lugar, em 1888, e suas consequências sociais e políticas ainda se manifestavam com intensidade, como se percebe pela caracterização do rapaz: descalço,

seminu, portando somente uma calça de algodão grosso branca, de modo semelhante a como escravos eram vestidos nas fazendas brasileiras. Ainda assim, esta imagem pode resvalar em estereotípias no que tange à representação de personagens negras após a escravidão.

Nas palavras da cineasta em entrevista à revista *Cinemais*, a “Madame tem um momento de – como direi? – um momento de *canibalismo*. Ela se dá bem com um nativo. Mas isso foi uma coisa rápida (...) Ela dá um jeito de achar alguma coisa interessante na selva” (1999, p. 15, grifo nosso). Essa ideia de “canibalismo” implica uma assimetria: enquanto alguém devora, outrem é devorado. Nesse caso, é a europeia que se alimenta do homem negro para seu próprio prazer e entretenimento, isto é, naquele momento efêmero, deglute a cultura nativa e incorpora-a conforme lhe convém por meio de uma relação desigual de poder: a convite da mulher branca em um edifício luxuoso como o hotel, o jovem talvez não tivesse a opção de negar o que ela lhe exigisse.

Esse “canibalismo” remete aos rituais de antropofagia resgatados pelo poema de Gonçalves Dias, em que os povos indígenas se alimentavam dos prisioneiros mais distintos para absorver sua força, que mais tarde será utilizado por Francisca contra Bernhardt. Nesse sentido, ao se amasiar do jovem, a atriz reproduz o ímpeto colonialista que se estende para as relações sexuais, porém inverte a relação de dominação própria do sistema patriarcal imperialista entre homem branco/mulher negra (transpassada pelo estupro) para o par mulher branca/homem negro (aqui não mais à força, mas consensualmente, ainda que marcada pela relação desigual de poder). Bernhardt, então, aproveita-se de sua posição de prestígio social, usufruindo de uma maior liberdade sexual e escolha de parceiros íntimos “nativos” do país “exótico” que visita.

Na manhã que se segue, Maria Luísa está deitada, encolhida, no chão diante da porta que leva ao quarto da atriz. Esta acorda feliz, mas tropeça na mulher deitada e grita por sua serviçal. Na fresta da porta aberta, vê-se o rapaz olhando para fora da janela, fumando, ainda despido. Em revolta e demonstrando desprezo pelas caipiras, a francesa decide deixar o hotel e partir com sua companhia para o teatro: “*je suis toujours la grande Sarah Bernhardt. Ma place est au théâtre*” (“ainda sou a grande Sarah Bernhardt. Meu lugar é no teatro”). Ela se volta para o quarto e sai abraçada ao jovem rapaz (Imagem 20).

1.4 BLOCO 3 – NOS PALCOS

Finalmente, mudam-se para o teatro. Apresenta-se uma rua da cidade em um plano geral, em que Sarah surge em evidência, elegantemente vestida, conduzida por um

homem de chapéu de palha numa charrete. Logo atrás, vêm os carros com Vicentine, Francisca, Oswalda e Maria Luísa, com pilhas de caixas e itens cênicos. Desfilam pelo passeio público ao som do hino nacional. A imagem de nacionalismo trazida pela trilha sonora é resgatada com ironia para marcar a passagem da estrela francesa e de suas acompanhantes caipiras.

Em breve chegam ao teatro, imersas na algazarra da cidade, com gritos de vendedores e pisadas de cavalo. A partir deste momento, Ana Carolina toma o espaço teatral como cenário, usufrui do potencial de cada ambiente e situa as cenas em consonância com as estruturas arquitetônicas, mobílias e figurinos teatrais. Recomeça a música-tema: durante o descarregamento das bagagens da trupe, a câmera acompanha a entrada da atriz pelos fundos.

Exaustas de levar bagagens, as três caipiras percorrem os corredores escuros dos bastidores. A câmera realiza uma panorâmica em que se observa, por trás das coxias, o proscênio, onde está a atriz. Um violinista, no canto do palco, toca uma música melancólica. Ouve-se a discussão de Vicentine e Francisca, e a câmera se vira bruscamente para as caipiras nos bastidores. Subitamente cai uma cortina que separa Vicentine das três, e esta se aproxima de Sarah, que lhe dá uma ordem. Ao fundo, as caipiras as espiam. Delimita-se, com as cortinas, o espaço simbólico ocupado, naquele momento, pelas brasileiras e pelas estrangeiras: às primeiras, reserva-se a mão-de-obra braçal do fundo de palco. Às segundas, o lugar de destaque do palco. A cena é coroada pelo discurso de Sarah: viverá no teatro pois é ali seu país.

1.4.1 Etiqueta francesa, modelos de feminilidade

A rotina no teatro começa a se desdobrar. Sarah serve um banquete sobre um tapete no chão, como num piquenique à francesa, e convida as três mineiras para cear frutas, vinho e a leitoa assada. Oswalda resiste, com suspeitas, e a atriz a puxa pelo vestido. Francisca, por sua vez, se aproxima com olhar altivo: já se nota que existem resistências das caipiras para com a outra. Após o episódio da dobradura destruída e dos inúmeros rompantes de Vicentine contra as três, aumenta-se a desconfiança e o estranhamento.

Sarah menciona, então, Amélia e as terras de Cambuquira. Conta, oferecendo-lhes pratos e talheres, que sua assistente se recusava a voltar para a fazenda pois queria cuidar dela e auxiliar no teatro. As duas irmãs ouvem com impaciência, sem compreender. Maria Luísa busca decifrar sua fala, respondendo e demonstrando certo interesse.

No momento de servir a comida, Francisca enfia sua mão no porco, estraçalhando-o. Sarah se horroriza, tenta ensinar o uso do garfo com a mão esquerda e da faca com a mão direita, mas Francisca a ignora (Imagens 21 e 22). A atriz tenta argumentar que Amélia adorava os jantares com champanhe e manejava bem os talheres, mas as três mulheres não lhe dão ouvidos. Maria Luísa, com o olhar desafiador, leva um pedaço de carne à boca com uma faca. Francisca se irrita com as intervenções da estrangeira sobre seu prato, declara que não entende nada e que já não se lembravam de Amélia, não mais a reconheciam, mas mesmo morta, estavam em um inferno por causa dela. Orgulhosa, manda que pare de ensinar, tomando-lhe os talheres das mãos. Maria Luísa se inclina com a carne espetada em um garfo, que ergue diante do rosto da francesa. Noutro canto, Oswalda cospe uma semente de atemoia, com as mãos meladas do caldo da fruta.

Imagens 21 e 22: O piquenique

Fonte: *Amélia* (2000)

Bernhardt tenta continuar a conversa, lembrando de Amélia. Francisca a rejeita, criticando que fala demais: Oswalda grunhe para a atriz, ao passo que Maria Luísa diz “*beaucoup!*”, displicentemente jogando comida para dentro da boca. Deslocada, ela se levanta para caminhar, enquanto Francisca arrotta e cobre a boca com um pano. Em toda a refeição, as três não demonstram constrangimento por seus modos, mesmo diante da imposição da etiqueta francesa. Essa, portanto, é outra forma pela qual o contraste entre a cultura brasileira e a europeia se intensifica, embora, aqui, as caipiras se comportem com demasiada aspereza, de forma caricatural, o que as aproxima da “selvageria” de que são mais tarde acusadas por Bernhardt.

Esse aspecto caricatural será frequentemente enfatizado em relação às personagens caipiras, especialmente no caso de Francisca, o que foi percebido como uma “estética do

excesso”⁷³. Ocorre, frequentemente, a reiteração de comportamentos obtusos, de falas expansivas e de deformações faciais, como se verifica nos gritos, empurrões, palavrões e caretas na personagem de Myrian Muniz, e, em menor escala, nas demais caipiras. Esta opção pelo excesso pode ser resultado da busca pela comicidade daí advinda, o que, em determinados momentos, ocorre – pensemos, por exemplo, na sequência em que as caipiras correm atrás da leitoa em sua chegada ao quarto de hotel. Ao mesmo tempo, intensifica certo caráter “grotesco-carnavalizado”, como observa Guerreiro (2007): a figura caipira ganha uma roupagem marcada pelo ridículo e grosseiro, o que agrava seu caráter “incivilizado” em contraste com a atriz francesa, cujos hábitos enfatizam a elegância, a pompa e o refinamento.

Nesse momento, então, pode-se estabelecer uma crítica à construção das personagens caipiras de Ana Carolina. Embora seus usos da ironia, do excesso, do desconcertante e do grotesco se verifiquem ao longo de sua obra, como analisamos em outra ocasião⁷⁴, os usos desses aspectos em *Amélia* incorrem na problemática da estereotipia da figura caipira. É evidente que as personagens Francisca, Maria Luísa e Oswalda apresentam elementos que as enriquecem enquanto figuras fictícias, como lugar de origem, história familiar, hábitos peculiares, temperamentos bem definidos, desenvolvimento de formas de adaptação à nova realidade urbana e aos desafios linguísticos, etc., mas elas ainda assim apresentam marcas do que pode ser considerado uma ideia geral de caipira, e aqui remetemos às noções de sotaque, crendices, falta de traquejo social e comportamentos interpessoais canhestros.

Esse processo, por sua vez, contribui para a construção de uma discrepância entre os modelos de feminilidade apresentados pelas protagonistas: o porte altivo e elegante da francesa e os modos rústicos e grosseiros das caipiras. Quando Bernhardt ensina às caipiras como comer e como pegar nos talheres, deseja adaptá-las para a regra que julga superior e correta. As mineiras, entretanto, rejeitam seus ensinamentos e mantêm seus comportamentos considerados brutos. Entretanto, é falacioso afirmar que Ana Carolina aciona exatamente os mesmos dispositivos de estereotipia para a construção da personagem caipira, tal como Mazzaropi, em razão dos argumentos acima dispostos. Ao mesmo tempo, a reiteração caricatural e excessiva da rusticidade das irmãs, como se fosse um elemento intrínseco às personagens, resvala em clichês semelhantes à representação

⁷³ Resposta do corpo editorial da revista *Contracampo* à carta de leitor a respeito de *Amélia* publicada na seção Plano Geral, *Contracampo*, janeiro de 2001.

⁷⁴ A respeito dessa questão, ver Amaral (2019b).

da cultura caipira em outros filmes do cinema brasileiro e até mesmo na literatura, tal como observamos na obra de Monteiro Lobato.

Risonha, com um cigarro na mão, Francisca puxa conversa: diz que, em Cambuquira, gostavam de catar tiririca. Sua fala é lenta e gesticulada, de modo didático, para que a atriz compreenda. Esta repete a palavra curiosa: *ti-ri-ri-ca*, e pergunta seu significado. Francisca explica que é uma erva daninha, criando formulações visuais para traduzir o sentido. Sarah ri e diz que elas são tiririca. As caipiras, então, mudam de semblante, ofendidas. No momento seguinte, Francisca oferece seu cigarro à atriz.

Bernhardt, por outro lado, não se dispõe a facilitar sua fala nem aprende palavras em português, à exceção de “tiririca”. Em uma única ocasião, em que tem uma conversa sobre momentos íntimos com Maria Luísa no camarote do teatro, Bernhardt tenta se fazer entender utilizando outros idiomas, como o espanhol e o italiano, já que ignora completamente a língua portuguesa. Porém ali, naquele piquenique insólito, com os olhos baixos, a atriz relembra sua mãe, que a veria naquele “fim de mundo”. Francisca a chama novamente, com uma interjeição, e pergunta se ela gosta do que faz, sacudindo os ombros como se dançasse: a atriz, com a feição de espanto, ergue as mãos e olha para cima, e declama que havia conquistado o mundo. Ouve-se o guincho de pássaros, que reforça a incomunicabilidade que se instala entre as personagens.

1.4.2 O retorno de Amélia

A atriz sai do recinto, aos gritos, e chega no palco novamente. Escuta a sua própria voz, ecoando, que remete a um novo *flashback*: de pé diante de um espelho, Sarah discursa sobre o teatro, com Amélia logo atrás de si, que a observa com uma feição marcada por certo cansaço (Imagem 23).

Imagem 23: Amélia e Sarah no espelho

Fonte: *Amélia* (2000)

Tal cansaço assinala que a relação entre as duas, embora longa e baseada em muita confiança, já encontrava sinais de esgotamento: era possível que Amélia tivesse se tornado mais fria e indiferente, o que não somente espantava Bernhardt, acostumada a ser o centro das atenções, mas também alimentava suspeitas de que Amélia fosse abandoná-la. Com palavras raivosas, Bernhardt presume: “*elle voulait se débarrasser de moi!*” (“ela queria se livrar de mim!”), na mesma sequência em que Francisca a entrevê por trás diante de um espelho (Imagem 16). Essa suspeita havia sido antes admitida pela atriz, quando afirmara que Amélia, vendo sua decadência, iria deixá-la: fora por essa vontade de viver sua própria vida, de ter seu dinheiro, que sua companheira havia posto a fazenda de Cambuquira à venda. Era por conta disso que Bernhardt tanto odiava o Brasil: era a terra para onde sua confidente teria fugido, se não tivesse morrido.

Se retomarmos nosso paralelo com *Rebecca*, é possível observar que ambas as defuntas são conjuradas como fantasias das pessoas que restaram vivas: Mrs Danvers e Bernhardt evocam idealizações de suas heroínas, influenciadas pelo sentimento da falta e do vácuo deixado por sua desapareição. As palavras da atriz sobre sua confidente são elogiosas e saudosas, como quando Bernhardt diz que ela mesma fora criada por Amélia – à exceção da cena descrita acima, em que a francesa desconfia de um suposto desejo de abandoná-la, da parte de Amélia. Nos *flashbacks* que revelam a real figura da brasileira, porém, nota-se tanto indiferença quanto exaustão: a narrativa que pintava a dama de companhia como uma admiradora apaixonada e dedicada era sobretudo uma idealização de Bernhardt. Mesmo atormentada pelas imagens da confidente exaurida e infeliz, a atriz buscava ignorar esta lembrança e reviver a fantasia do que Amélia havia sido para ela.

No palco, Sarah grita para os ares, tendo a pele suada, a maquiagem borrada e os cabelos desgrehados. Diz que até mesmo para o talento existe fim, o que ecoa por uma escadaria em caracol, filmada em contra-*plongé*. Desce pelos degraus, com vestes brancas e longas, esbravejando que deve se resignar com a morte de seu talento. Chega novamente ao palco, de onde chama a atenção de alguns atores e trabalhadores da companhia, e desmaia. É ignorada pelos atores mas não pelas caipiras que, por trás da coxia, olham-na com interesse.

Maria Luísa se curva diante da atriz e pergunta se está triste. Sarah retoma seu monólogo, agarra a moça e ordena que repita: “*même le talent a un fin!*” (“até mesmo o talento tem fim”). Sem resposta, exige o mesmo de Oswald, puxando-a pelo braço, e empurra as duas irmãs para o outro lado do palco. Finalmente, Francisca decide enfrentá-

la e repete, desajeitadamente, sua frase, traduzida pela legenda como “o talento tem fome”, pela pronúncia em alguma medida homófona. Em uma estrutura de campo/contracampo, Sarah continua o jogo de repetições, irada, e Francisca responde teimosamente, afinal acertando a pronúncia. A atriz comenta, ironicamente, a autenticidade da brasileira.

Vicentine se aproxima das duas e traz para Sarah um florete, convidando-a à esgrima. Decide ensinar à Francisca, dizendo que será muito útil em Cambuquira, com chacota. A caipira repete os movimentos feitos pela francesa, e nervosamente diz que irá rachar sua cabeça ao meio. O tom criado ganha comicidade pela contraposição. Durante o embate, as falas se sobrepõem: Francisca diz que Bernhardt é o castigo que Amélia merecia receber. A atriz grita “*touché!*” repetidamente, enquanto a outra sobe uma escada cenográfica, ainda em construção, com as vigas de madeira expostas, e é seguida por Sarah, bramindo a espada (Imagem 24).

Imagem 24: Esgrima

Fonte: *Amélia* (2000)

No chão, Oswalda e Maria Luísa são as espectadoras, que torcem pela mineira, que repete a fatídica frase de Amélia: “finjam que conhecem tudo muito bem!”. Cansadas e suadas da batalha, os floretes se tensionam mutuamente, ao que Sarah declara que nasceu para ser diferente pois é uma artista, e que Amélia tinha nela o inferno que merecia. Francisca, então, pergunta como fazer para pará-la. Nesse ínterim, entram pela plateia três homens, que passam a admirar o duelo, tornado espetáculo, que vêm convidar Bernhardt para um jantar com o presidente da República. Francisca dá o golpe fatal, repetindo a frase ensinada por Sarah: “*le talent a un fin!*” (“o talento tem fim!”). Ambas abaixam as armas, exaustas, e agradecem a Deus.

Nessa cena, algumas questões se destacam. Bernhardt, por exemplo, explicita sua crise de nervos derivada da suposta decadência de sua carreira, ainda assombrada pelo fantasma de Amélia. Francisca, por sua vez, novamente recupera a frase escrita pela irmã morta, ironizando a situação absurda em que se encontra, diante do comportamento repetitivo e incansável da atriz. Sem compreenderem-se, as duas duelam até o ponto em que Francisca esbraveja o que Bernhardt ordenara, porém não imaginava que alguém fosse capaz de lho dizer: seu talento havia acabado. Instintivamente, movida pela situação, a caipira havia reformulado a frase ditada pela atriz para sentenciá-la, sem sequer saber o sentido daquilo que dizia.

Por outro lado, Francisca demonstra sua astúcia ao incorporar o comportamento que a atriz demanda dela, de modo que a enfrenta por meio da incorporação da própria linguagem teatral. Assim, ocorre uma teatralização: Francisca e Bernhardt ocupam o palco como personagens de uma encenação, ao passo que Oswalda, Maria Luísa e Vicentine se tornam público espectador. Essa teatralização irá se repetir nas sequências finais do filme, quando a caipira declama *I-Juca Pirama*, como ilustraremos adiante. A esgrima, então, opera como uma metáfora para um duelo entre as partes brasileira e estrangeira. Assim construída, a cena revela um olhar crítico da cineasta para o conflito entre culturas.

A sequência seguinte se dá em uma sala de banhos, azulejada, com banheiras de madeira para as caipiras e uma de louça para a francesa. As mulheres se lavam na espuma com ramos de alecrim, vestidas com trajes de banho. Sarah diz que elas cheiravam mal e declara que largou suas atividades para tomar banho com as “Valquírias de Cambuquira”, em tom debochado. Francisca se ri da atriz, dizendo que bebeu. A atriz se aproxima de Maria Luísa, e, com um tom de voz amigável, pergunta se o banho está agradável, ao que a jovem lhe responde “oui” com um sorriso, olhando para os lados sem muita certeza do que diz. A música-tema recomeça e Sarah inicia outro monólogo sobre a perda do prazer que encontrava em seu trabalho.

Agora refletindo sobre seus próprios pensamentos, Francisca solta uma gargalhada e, colocando os pés enrugados para fora da banheira, diz que se Amélia estivesse ali, não as deixaria ficar nem cinco minutos perto da atriz.

Com batidas na porta, Vicentine entra e anuncia o retorno de Lano. Este, de súbito, entra no banheiro, e as três caipiras gritam e escondem seus corpos. Sarah, em contrapartida, reclina-se relaxada na banheira, sem constrangimento diante da figura masculina. Lano, por trás de Vicentine, apalpa seu traseiro. A moça expressa uma feição

de resignação. A atriz questiona Lano, dizendo que não lhe deu permissão para entrar, mas inicia um novo discurso sobre o isolamento absoluto de sua vida. Lano, por sua vez, traz a conversa para o assunto do dinheiro, mas sua interlocutora se diverte perguntando se ele poderia compará-la a Amélia. Lano responde que Amélia era mais jovem, e embora tivesse mesma inteligência, exibia mais senso de humor. Ainda assim, falava menos, era pobre e brasileira. A atriz chama-o de insolente e o expulsa, saindo da sala de banhos. Aqui, a resposta de Lano, um homem, concorre para fomentar certa competição entre as mulheres por meio da segunda comparação entre Bernhardt e Amélia.

Em seguida, Vicentine entrega a Maria Luísa, a quem chama de “porquinha”, um longo vestido vermelho, parte do figurino teatral da peça *Romeu e Julieta*, para que vista. Após uma prova de figurino que termina em gritaria, Maria Luísa se aproxima da atriz, que já rasgara o vestido inteiro diante de um espelho e veste somente as roupas de baixo. Sarah se volta sensualmente para Maria Luísa, chamando-a de “*petite chatte*” (“gatinha”, que, na gíria, adquire caráter vulgar). Passa o braço pelo ombro da moça, pede à Vicentine que lhe traga champanhe e narguilé, e guia Maria Luísa pelos camarotes do teatro.

Em um sofá, no interior de um camarote, Sarah e Maria Luísa se encontram sozinhas. A atriz pede que lhe conte suas histórias com uma entonação maliciosa, histórias “selvagens”, “picantes”, “de sua juventude” (dito em italiano). A moça, por sua vez, limita-se a concordar com a cabeça: está tão acostumada a ouvir a francesa que não percebe que ela está mandando que fale. Aos poucos compreende o desejo de Sarah: quer que fale sobre sexo. Assim, começa a contar sobre como se relacionou com um homem enquanto quase cochilava após recolher as roupas que estavam quarando na mina d’água. Enquanto conta, Sarah devaneia, a voz de Maria Luísa ecoa, um canto começa a tomar forma na banda sonora e encobre a narração da jovem, que, alvoroçada, aperta seu próprio seio e as coxas. Ouvindo-a, Sarah fecha seus olhos, reclina a cabeça e é tomada por outra lembrança, inserida através de um *flashback*: a voz de Amélia, agora diegética, canta uma música em francês – “*et vous sera la reine de ce paradis entier!*” (“e vós sereis a rainha de todo este paraíso!”) (Imagens 25 a 27).

A lembrança de Amélia, neste momento em que Bernhardt deseja se render ao prazer erótico, abre espaço para refletir sobre o quão íntimas as duas teriam sido, de fato, ou se uma das funções de Amélia era entreter a atriz com este mesmo tipo de estória. Se levarmos em conta as cenas excluídas do filme, anteriormente descritas e apresentadas nas Imagens 10 a 12, o curioso paralelismo entre o casal formado por uma mulher e um homem de braços dados, que cruzam o mesmo corredor por onde andam Amélia e

Bernhardt abraçadas, pode dar indícios de uma possível relação amorosa ou erótica entre as duas, reforçada pelos *flashbacks* em que é constante a presença de Amélia, sozinha com a atriz, em seus aposentos.

Imagens 25 a 27: No camarote, a lembrança de Amélia

Fonte: *Amélia* (2000)

Voltemos ao cotejo entre *Amélia* e *Rebecca*. A relação, aqui, inverte-se: no filme de Hitchcock, é a patroa quem morre e sua memória é continuada especialmente pela governanta Mrs Danvers. Essa empregada tem pela senhora tamanha admiração que desenvolve uma fixação erótica, o que insinua uma relação lésbica (MULVEY, 2018, p. 172). Já no filme de Ana Carolina, a dama de companhia é a morta que revive insistentemente na saudade da madame. É certo que são amigas e compartilham intimidades, porém, uma relação homossexual ou pelo menos a insinuação de tensões sexuais entre as duas mulheres pode ser uma leitura plausível, dado que a atriz usufrui de certa liberdade sexual, além de que Amélia e Bernhardt estavam juntas há vinte anos, como se estivessem em um casamento. Vale resgatar, neste momento, seu *affair* com o jovem no hotel carioca, evidência do exercício de sua sexualidade fora de laços matrimoniais convencionais, e as curiosas reações da “criada” Vicentine que demonstra ciúme tanto de Amélia quanto de suas irmãs, o que pode revelar seu desejo erótico por Bernhardt e também a recorrência de relações entre senhoras e empregadas que transcendem a dimensão profissional. Por tais razões, é possível supor que, ao pensar em

Amélia enquanto busca excitação nas “estórias picantes” de Maria Luísa, a mais jovem e bela das caipiras, Bernhardt rememora a relação erótica que tinha com a falecida.

É de se ressaltar que Maria Luísa seja a única das três caipiras que se aproxima de Bernhardt. Até mesmo em seu figurino essa aproximação se revela, ao portar o vestido vermelho, decotado e com corpete, utilizado pela atriz na peça *Romeu e Julieta*, abandonando o longo vestido surrado que portava na fazenda e nos primeiros dias no Rio de Janeiro. Assim, seu encanto pelo teatro e por Bernhardt se manifesta em sua aparência e corpo, o que pode também ter despertado o desejo da atriz.

Quando a voz de Maria Luísa é ouvida novamente, em meio ao *flashback* com Amélia, Sarah abre seus olhos espantada e se irrita com a jovem por tê-la feito sair de suas lembranças. Na trilha, recomeça o jongo “Vem cá, meu pingô de ouro”. Ela grita com a moça, impaciente pelo restante da história, e tira Maria Luísa de seu momento íntimo. Salta do sofá e chama por Vicentine, exigindo que leve embora a “idiota” que não é capaz de excitá-la. Por fim, esbraveja: “*qu’est-ce que c’est ce pays, où on ne sait même pas faire l’amour?!*” (“que país é esse em que nem se sabe fazer amor?!”). Somada à humilhação de Sarah sobre Maria Luísa, Vicentine a chama de “*petite pute*” (“putinha”), e a agride. A jovem é empurrada pelos corredores e se refugia deitada sob uma janela, aos prantos. Assim, além da alegada superioridade intelectual, a francesa considera que há, em sua cultura, formas de relação amorosa e sexual que se sobreporiam também às brasileiras, ou simplesmente vê desmistificada sua impressão de que a sexualidade brasileira seria “exótica”.

1.4.3 A dominação pela linguagem

A sequência do camarote salienta o problema da incomunicabilidade entre os mundos caipira e francês, baseada na linguagem, que pode ser percebida como um recurso simbólico de dominação. Bernhardt fala o francês, língua da metrópole colonizadora, que é trazida às colônias a fim de “ilustrar” as classes aristocráticas. Seu vocabulário é rico, próprio do convívio com as artes canônicas da alta cultura. Através da linguagem, a atriz revisita sua própria história de vida à luz do teatro e da literatura clássica.

Já as três caipiras falam o português brasileiro, que se diferencia da língua portuguesa europeia à medida em que é influenciado pelas transações violentas com as línguas indígenas e africanas presentes no Brasil Colônia através da escravização de povos negros e da catequização de povos nativos. Seu português é ainda marcado pelo aspecto regional, com o sotaque atribuído à cultura caipira paulista e mineira, que ignora

regras de pronúncia da “forma culta” da língua, como terminar verbos no infinitivo com “r” e a pronúncia da letra “s” nas conjugações na terceira pessoal do plural, bem como o *r* retroflexo, tipicamente associado à cultura caipira (RENNICKE, 2011; AMARAL, 1955)⁷⁵. Ao mesmo tempo, fazem uso de um linguajar diferente da fala empostada e forçosamente sofisticada da atriz, ao utilizar palavras chulas como “bosta”, “cagar” e “foder”, e dos termos próprios de seu cotidiano, tal como “tiririca”.

Depois, já em seu camarim, Sarah olha-se no espelho do toucador. Com batidas na porta, Francisca e Oswalda entram no quarto e a convidam para experimentar o vestido. Enquanto Francisca tenta abotoar o vestido no corpo da atriz, esta retira de trás da orelha da caipira um cigarro de palha e caminha até uma vela para acendê-lo, confessando que pressente um perigo iminente contra sua vida – o que remete à função de feiticeiras profetisas, como na peça de Shakespeare. É rapidamente interpelada por Maria Luísa, que diz que acender o cigarro na chama da vela é mau agouro. Sarah a agradece, ao que a moça responde timidamente “*pas de quoi*” (“de nada”), recebendo um olhar surpreso de Oswalda pela fala em francês. Diante do espelho, a atriz pede a Deus que lhe esclareça, no mundo visível, o que se trama no invisível: seu presságio, acertado, toma-a de pavor. Atrás dela, as três caipiras a observam, com feições de curiosidade, dúvida e admiração (Imagem 28), o que constrói um paralelo com as outras duas sequências em que as brasileiras se postam por trás de Bernhardt diante do espelho (Imagens 16 e 23).

Imagem 28: Caipiras e Sarah no espelho

Fonte: *Amélia* (2000)

Inicia-se, então, uma sequência de cenas em que predomina o tom caricatural, que se torna visível nas gestualidades, expressões faciais e na escalada dos acontecimentos,

⁷⁵ Trataremos do *r* retroflexo com maior aprofundamento no capítulo seguinte, a respeito dos sotaques das personagens Biela e Joviana em *Uma vida em segredo*.

como a aparição do revólver e da personagem de Xuxa Lopes, que interpretamos como uma tentativa de construir efeitos de comicidade. No dia seguinte, em um dormitório do teatro, Francisca e Maria Luísa finalizam os trabalhos com as almofadas. Chega Lano, e a irmã mais velha o questiona sobre o dinheiro de Amélia. A discussão ganha graus violentos quando o ator revira os pertences das caipiras em busca das escrituras de Cambuquira. As mulheres xingam-no e agridem-no, mas nada o contém, até que Francisca saca sua pistola. Lano a domina com facilidade, rouba o revólver e rende-as. Repentinamente, uma moça adentra o quarto, vestida com um figurino teatral, e pergunta se é ali o ensaio. O homem então se volta para as mulheres e declara que perderam Cambuquira, que as terras já foram vendidas. Concluindo que sua riqueza ficaria com Sarah Bernhardt, as mulheres se desesperam até que, finalmente, Oswalda entrega o papel ao ator, que sai vitorioso e dá outra palmada em Vicentine.

As caipiras sofrem a amargura de ter perdido suas propriedades, mas Francisca promete se vingar. Tal vingança, porém, endereça-se não a Lano, o real ladrão de terras, mas a Bernhardt. Esse agenciamento da ira das caipiras contra a francesa pode se justificar pela postura da atriz, que, a todo momento, se permitia humilhar as mineiras e, ao mesmo tempo em que lamentava a morte de Amélia, reclamava dela e de seu desejo de abandoná-la. Por suas atitudes cotidianas desprezíveis, a atriz alimentava o ressentimento das caipiras. E assim, atraía o próprio infortúnio.

Ainda que Bernhardt não tivesse roubado a propriedade de Amélia, ela havia relegado todos os bens da “criada” aos cuidados do português – seja por comodidade idiomática, já que ele era o único que falava francês, ou pelo fato de ser homem, o que justificaria, na mentalidade patriarcal, sua capacidade de manejar assuntos financeiros – questão que será debatida no Capítulo 2. Ela mesma, possivelmente, não cuidava de suas finanças, como demonstra a associação com o credor Salustiano. Ou seja, Bernhardt se torna cúmplice da desintegração da fazenda quando, em razão de seu descaso com a herança de Amélia, torna possível o golpe de Lano nas irmãs. O português ainda as ameaça com seu próprio revólver, o qual elas não souberam empunhar adequadamente para se proteger. Com isso, ele rouba as escrituras que garantem a posse da terra.

Revoltadas, as caipiras perseguem Sarah Bernhardt até um salão de paredes brancas, iluminado pelo sol. A atriz se senta em uma cadeira diante de um portal aberto para o meio externo, com árvores verdejantes, e esconde o rosto em sua mão. Do outro lado do salão, Francisca a interpela sobre ter ficado rica às custas do dinheiro deixado por Amélia: “vai voltar dessa viagem rica, e *nóis*, aqui, tudo cagado!”. Em um plano médio

das três caipiras, com a irmã mais velha à frente de mãos abertas e o rosto contorcido de raiva, Francisca critica a postura de Sarah: vê-se mais desgraçada do que sempre fora. Clama pelo dinheiro, já que sem ele sua vida perdera o rastro. E conclui: “você cagou. Cagou. Daqui até Cambuquira!”. Nesse discurso contra a francesa, Francisca deixa transparecer uma concepção de destino, destino este que a mantém cativa em um estado de desgraça, condena-a ao sofrimento. Esse sentimento é uma manifestação do ressentimento guardado por uma trajetória de vida em constante sujeição, uma sensação calada por anos, que se acoita na mente da personagem.

Da cadeira, com um tom de voz declamatório, Sarah as ameaça, xingando-as de “aproveitadoras nojentas” que se fingem de “santas”, “porcas etruscas”. Acusa-as de serem responsáveis pela morte de Amélia, já que tanto desejavam que ela ficasse longe de sua “pocilga” para que a vida não mudasse seu rumo. No rompante de ira, Sarah rememora que Amélia as chamava de “belas selvagens”, mas decide que tal coisa não existia. Compreendendo algumas das palavras, Francisca e Oswaldal respondem: “*existimo* sim, madame!”.

Para Sarah, as “porcas imundas” devoravam-na pouco a pouco, para roubar sua força, sua arte, seu dinheiro. Mas era inútil, pois a “voracidade grosseira” das irmãs jamais alcançaria a civilização da qual ela é testemunha, a educação francesa, a inteligência, o valor do pensamento – tudo isto se dava somente na França. Em resposta, as irmãs avançam ameaçadoramente em direção à atriz e gritam-lhe todas as palavras em francês de que podem se lembrar: “*pas de quoi*”, “*cul*”, “*allors*”, “*beaucoup*”.

A atriz, então, sentenciam-lhes a viver no porão, comendo porcarias tal qual seu costume, com cobertores podres. Alterando o tom de voz, com melancolia no rosto, a atriz pede que se vejam e se comparem com ela: as caipiras são “inação, preguiça e destruição”. Assim, vira-se de costas para as mulheres e para a câmera.

Em um plano médio, com Oswaldal à direita, Maria Luísa à esquerda e Francisca no centro do quatro, de punho erguido, inicia-se a réplica da caipira (Imagens 29 a 32). Com o olhar no horizonte, Francisca declama: “De Gonçalves Dias, poeta maranhense: *I-Juca Pirama*:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci.
Guerreiros, descendo
Da tribo Tupi

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci:
Sou bravo,
Sou forte,
Sou filho do Norte,
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.”

Em um plano de conjunto que centraliza as três caipiras e relega Sarah Bernhardt ao canto esquerdo da tela, revela-se um agrupamento de espectadores curiosos no corredor. Francisca conclui, recitando o último verso do poema *O Navio Negroiro*, *Tragédia no Mar*, de Castro Alves: “E tem mais: *Colombo, fecha a porta dos teus mares!*”. Com as mãos trêmulas erguidas, fita a francesa com um olhar lancinante. A atriz se aproxima, de cabeça baixa, mas sai em silêncio. As duas escudeiras de Francisca tomam suas mãos e guiam-na para fora, unidas por um abraço. A voz *over* de Sarah é ouvida, fracamente, como um eco fantasmagórico no teatro.

Imagens 29 a 32: As caipiras recitam *I-Juca Pirama*

Fonte: *Amélia* (2000)

Aqui, o cinema recorre ao cruzamento com outras mídias para agenciar novas camadas interpretativas. O emprego de *I-Juca Pirama* e de *O Navio Negroiro* traça a evolução de uma escala, que parte do confronto diegético entre as personagens para uma dimensão ampla de crítica às estruturas imperialistas de dominação. A poesia possibilita

esta evolução em decorrência de seu conteúdo lírico e de seu lugar na história da literatura brasileira, assim como da posição de seus escritores, Gonçalves Dias e Castro Alves, no campo literário e no seio do Romantismo brasileiro. Propomos, assim, uma investigação sobre os poemas e seus autores, para compreender a função da poesia no filme.

Como demonstra Candido (2000), Gonçalves Dias (1823-1864) é o poeta que consolida o Romantismo no Brasil e é considerado por seus pares e pela crítica como “criador da literatura nacional” (CANDIDO, 2000, p. 71). Em sua obra, adota a temática da cultura indígena, sobretudo da figura do “índio”, a qual incorpora às convenções poéticas da segunda metade do século XIX. Sua poesia indianista se diferencia das demais obras desta tradição literária à medida em que realiza descrições densas da natureza e opera através da inventividade da forma, o que se manifesta em *I-Juca Pirama* (1851) com a variação de métricas e a assimilação de elementos musicais, como coreografias e solos (CANDIDO, 2000, p. 75).

A narrativa de *I-Juca Pirama* é a seguinte: um velho líder Tupi lamenta que seu filho desonre as tradições de sua tribo quando, capturado e sujeito à morte em um ritual antropofágico, chora como um covarde. O poema, então, faz uso do elemento indígena para afirmar uma imagem da nacionalidade através da defesa da “não-passividade” indígena à colonização (LIMA, 2014, p. 63) e, com isso, rechaça os motivos temáticos e fórmulas do cânone literário estrangeiro.

Candido (2000, p. 73-74), porém, argumenta que Gonçalves Dias resvala em uma “visão geral do índio” por retratar vazios de personalidade e uma “identidade padrão”. A reprodução desse estereótipo se deve ao uso puramente estético do elemento indígena, pois as personagens indígenas na poesia romântica não são construídas com base em conhecimentos etnográficos sobre os povos nativos. São, na verdade, recursos “exóticos” que possibilitam afirmar os processos literários nacionais, próprios da sensibilidade brasileira em formação, em busca de uma “descolonização literária” (LIMA, 2014, p. 56).

Ainda que buscasse diferenciar a literatura brasileira da europeia, Gonçalves Dias se articulava com os projetos imperiais de nação, os quais contribuíram para propagar a visão simplista sobre a existência de categorias de indígenas, “bravos” e “mansos” (LIMA, 2014, p. 61; TELES, 2015). Porém, Dias buscava suplantiar esse desconhecimento das sociedades nativas através do estudo de materiais como os diários de viagem de cronistas, como defende Teles (2015).

I-Juca Pirama se torna uma poesia consagrada no campo literário, parte do orgulho nacional e dos símbolos de representação da nacionalidade (CANDIDO, 2000). No

momento em que Ana Carolina escolhe esse poema para integrar as sequências finais de seu filme, a vinculação a esta reputação da obra como um símbolo da identidade nacional se estabelece.

Através da poesia gonçalvina pode-se refletir sobre a distância entre Amélia e suas irmãs. Como demonstra Soares (2010b, p. 40), Amélia fala francês em todas as cenas em que aparece, à exceção da sequência em que recita a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, para Bernhardt. A autora nota, a partir desse poema, um paralelismo entre as figuras da finada e do poeta maranhense: Amélia é a brasileira em situação de exílio, tendo fugido da pobreza e da precariedade da vida campestre. Após encontrar as satisfações da vida no continente europeu, falece em Buenos Aires, às vésperas de seu retorno “redentor” ao Brasil. Dias, por sua vez, havia viajado para a Europa para tratar problemas de saúde, e, ao voltar ao país natal, em 1864, seu navio naufraga na costa maranhense, causando sua morte. Nos versos finais de *Canção do Exílio*, Dias escreve: “Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá”. Ironicamente, porém, nem o poeta nem Amélia, intérpretes da *Canção de Exílio*, concretizam seu retorno ao Brasil⁷⁶.

O outro poema citado por Francisca, nessa mesma sequência, é *O Navio Negreiro, Tragédia no Mar*, do poeta baiano Castro Alves (1847-1871), de que resgata os dois últimos versos. Esse poema é escrito em 1870 e publicado na coletânea póstuma *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876). Engajado no movimento abolicionista dos anos 1860, Alves toma a problemática da escravidão como conteúdo para sua poesia romântica (CANDIDO, 2004). Assim como Gonçalves Dias adota a cultura indígena como símbolo da identidade nacional, Castro Alves faz uso da cultura afro-brasileira como tema literário e metáfora para a nacionalidade.

Alves, porém, adentra a temática da escravização e, através da poesia, denuncia a brutalidade e violência cometidas contra os africanos trazidos forçadamente ao Brasil. Candido demonstra que, enquanto a cultura indígena configurava “quase um mito”, o que tornou possível associá-la ao heroísmo na literatura, o escravo, em contrapartida, atrelado à inferioridade na sociedade brasileira racista, não poderia ser alçado a objeto estético com facilidade, já que “o negro (...) era a realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda heroica” (CANDIDO, 2000, p. 247). O próprio poeta, imbuído do viés racista predominante, buscava conferir a suas personagens “mulatas” de seus romances e poemas

⁷⁶ É sabido também que Gonçalves Dias tinha como musa inspiradora uma jovem de nome Ana Amélia. Seu casamento, porém, foi proibido pela família, por preconceito contra a origem “mestiça” do poeta. A ela Dias dedicou poemas lírico-amorosos como *Ainda uma vez – Adeus!* (LIMA, 2014).

líricos certos traços “brancos”, para satisfazer os “padrões da sensibilidade *branca*” (CANDIDO, 2000, p. 248).

O uso do poema de Castro Alves, ainda assim, inserido nesta sequência do filme, aponta para a empreitada colonizadora pela via marítima, e relembra os navios repletos de escravos conduzidos da África para o Brasil. Resgatado por Francisca, delineia a crítica contra a postura eurocêntrica da estrangeira.

Porém, diante da reiteração dos hábitos e costumes rústicos das caipiras ao longo da narrativa, inquirimo-nos sobre o modo pelo qual elas tomam conhecimento da poesia romântica recitada. Para Ana Carolina, Dias e Alves são as “duas únicas referências literárias de toda a vida da Francisca” (MOCARZEL, 2010, p. 192). Segundo a cineasta,

O poema surge para demolir a pompa de Sarah. Era o único instrumental que as mulheres mineiras tinham para concorrer com a erudição. Elas aprenderam o I-Juca-Pirama no primário. Ele funciona aqui como um impacto de identificação nacional⁷⁷.

Essa justificativa do uso do poema, portanto, demonstra que sua inserção na narrativa constitui, de fato, uma atitude de resistência à postura opressora de Bernhardt, embora presumir que tal poema seja lecionado no ensino primário seja passível de questionamentos. Além disso, a poesia produz um efeito sobre a atriz pois Francisca passa a assumir o mesmo papel que a francesa: ao declamar o poema com um tom de voz histriônico, dando um passo adiante, com a mão erguida com emotividade e altivez, a caipira aciona uma espécie de performance, torna-se atriz. O ambiente, por sua vez, adquire uma configuração de palco, já que suas companheiras assumem uma espécie de papel de personagens que a amparam em cena e os trabalhadores da companhia, em segundo plano, tornam-se figurantes ou assistentes de fundo de palco que a tudo veem por trás, da coxia. Bernhardt, por fim, é diminuída ao lugar da plateia, resta-lhe o papel de público, de espectadora única, que percebe que o espaço simbólico do teatro, onde predominam a projeção de determinadas vozes e a interpretação de certas narrativas, foi ocupado pela mulher que tanto desvaloriza, com sua voz e discurso específicos. Francisca, então, enfrenta Bernhardt fazendo uso das próprias armas da atriz, da ordem da arte teatral e da linguagem.

Como afirma Soares (2010a), esta é a forma de Francisca contestar o discurso eurocêntrico de Bernhardt. Mais do que isso, notamos que esse momento de resistência

⁷⁷ Entrevista de Ana Carolina concedida à Valmir Santos, da *Folha de S. Paulo*, em 2000.

ganha forma política e extrapola a dimensão narrativa, pois alcança um nível de crítica extra-fílmico que aponta para as consequências das diversas formas de colonialismo cultural, presentes tanto na época do Brasil colônia até o contexto contemporâneo do cinema da Retomada (AMARAL, 2019a).

Explicita-se, por meio dessa inserção da literatura em meio à diegese fílmica, a associação entre poemas românticos que evocam dois dos elementos fundamentais para a formação da sociedade brasileira, ou seja, a cultura indígena e a cultura negra. Nesse sentido, é possível perceber que Ana Carolina viabiliza a construção de uma crítica aos processos de colonização do século XV em diante, curiosamente “comemorados” no ano de 2000, ao contrapor tais elementos indígenas e africanos à presença europeia, simbolizada por Sarah Bernhardt. Assim, Francisca configura uma faceta da identidade nacional que busca se afirmar contra as pressões e incursões imperialistas estrangeiras, justamente por meio do Romantismo, movimento literário que buscava destacar a especificidade da literatura brasileira, tornado objeto do discurso da mulher caipira⁷⁸.

1.4.4 A caipira como representação de extremos

A identidade nacional é uma noção que indica a preponderância de uma cultura legítima através da disseminação de discursos derivados de relações de poder que visam construir a caracterização do “nacional” (ORTIZ, 1986, p. 139). Esta noção, atravessada pelos conflitos originados no colonialismo, interessa a essa pesquisa à medida em que a figura caipira pode ser interpretada como uma alegoria⁷⁹ de “nação”. É diante deste cenário que o crítico Luiz Carlos Merten (2000) atribui a *Amélia* o caráter de ser o “primeiro filme brasileiro a realmente pensar a globalização”, invertendo o raciocínio de *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos.

Ao recuperarmos Xavier (2012), é possível tecer uma leitura do filme em diálogo com as alegorias que sinalizam para a questão do subdesenvolvimento no cinema brasileiro: em seu estudo do cinema brasileiro de década 1960, o autor verifica que a

⁷⁸ Para uma análise dessa sequência, construída sob a perspectiva da intermedialidade, ver Amaral (2019a).

⁷⁹ A noção de *alegoria*, como usada nesta pesquisa, dialoga com sentido proposto por Ismail Xavier (2012) para a análise do cinema brasileiro moderno como disparador de alegorias do subdesenvolvimento. A alegoria é interpretada, desde a tradição grega, como uma “fratura entre espírito e letra, entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso contém de forma disfarçada” (XAVIER, 2012, p. 459), e engendra uma *textura* que demanda esforços interpretativos para a compreensão de sentidos subjacentes à superfície. Essa incompletude de sentidos aparentes demanda, então, uma forma de resgate, de decifração. Aqui, tal resgate se configura através de técnicas de análise fílmica e interpretação das questões aventadas pela narrativa fílmica por meio do cruzamento de informações históricas com a literatura acadêmica e fontes pessoais, como declarações da cineasta.

recorrência do recurso à alegoria demonstra a reminiscência das relações com o passado no cinema moderno, no que se configura como críticas à conjuntura sociopolítica do período. É o que ocorre, por exemplo, em filmes como *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade) e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), em que alegoria equivale a uma “(...) categoria capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura (...)” (XAVIER, 2012, p. 14).

No cinema recente, como é o caso da Retomada, Xavier (2012) observa que esta relação do cinema com o passado se vincula também ao presente. Conforme o autor, os primeiros anos da década de 1990 foram marcados por filmes em que a questão nacional e política retorna em articulação com estratégias alegóricas, como é o caso de *Alma Corsária* (1993, Carlos Reichenbach) e *Lamarca* (1994, Sérgio Rezende) (XAVIER, 2009, p. 121). A identidade nacional, portanto, configura um traço forte dos filmes do período – desde os filmes de alto orçamento, como *Guerra de Canudos* (1996, Sérgio Rezende), até filmes de baixo orçamento e lograram grande sucesso comercial, como *Carlota Joaquina* (1994, Carla Camurati) (XAVIER, 2009, p. 122). Ainda assim, argumenta-se que existe uma “ausência de experiências promissoras nas personagens que tipificavam uma condição nacional” (XAVIER, 2009, p. 114), questão sintomática para se refletir sobre a condição política nos anos da Retomada. A partir desse quadro, buscamos refletir sobre *Amélia* como um filme disparador de tais associações temporais sobre condições históricas do país no seio de sua relação entre os períodos dos anos 1500, 1900 e 2000, como ilustraremos a seguir.

O elemento alegórico, personificado por protagonistas mulheres, é verificado, por exemplo, em filmes como *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, e *Lucía* (1968), do cubano Humberto Solás, conforme Xavier (1997b, ps. 87 e 94). Diante da invasão “civilizatória”, a personagem da “mulher-nação” contribui para construir a identidade nacional (XAVIER, 1997b, ps. 89 e 91). Movimento semelhante havia sido empreendido por cineastas que, em sua reconstrução alegórica da narrativa de fundação que revela o desastre nacional, tomavam a figura da mulher em *road-movies* como ilustração de problemáticas sociais derivadas do patriarcalismo: é o que ocorre, por exemplo, em *Aopção ou as rosas da estrada* (1981, Ozualdo Candeias) e *Iracema* (XAVIER, 2012, p. 23).

A partir da perspectiva de Xavier (1997b), pode-se estender tal análise para examinar os modos de afirmação cultural e os contágios antropofágicos e recíprocos nas personagens protagonistas de *Amélia* e dos filmes do período da Retomada. Como

apontamos anteriormente, a Retomada é marcada por uma parcela significativa de filmes que produzem referências diretas ou alusões a um passado histórico do Brasil, como o Período Colonial. Um exemplo é o filme *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, que se baseia nos escritos do viajante alemão Hans Staden a respeito de sua passagem pelo Brasil durante o século XVI, quando é feito prisioneiro por uma tribo tupinambá⁸⁰. De acordo com o cineasta, seu objetivo era transpor para o cinema o Brasil do período, tal como era “de fato”. Prezava-se, assim, por uma espécie de reconstituição “documental” da história, “materializada nas vestimentas, no cenário, nas referências históricas”, entre outros fatores (MORETTIN, 2000, p. 52).

Entretanto, de acordo com Morettin (2000, p. 53), um filme sobre a história do Brasil que se alicerça nos relatos de um viajante europeu, portador de um ideal de civilização colonialista, esbarra em uma “pretensa objetividade” e incorre em deformações e adaptações. Uma delas é o próprio fenômeno do canibalismo entre os povos indígenas nativos, o qual pode ser historicamente contestado, conforme Fleischmann *et al.* (1991).

Nesse sentido, Xavier, em entrevista à Conti (2000), verifica que *Amélia* é um filme que pauta as questões psicológicas anteriormente trabalhadas por Ana Carolina em uma nova dimensão, desta vez histórica, que ganha em ressonância social. Assim, estabelece-se uma crítica ao eixo centro-periferia e colonizador-colonizado, por meio do “inesperado encontro” com a figura estrangeira.

Ainda é possível ressaltar o fato de que, no ano de 2000, lançamento de *Amélia*, ocorriam as comemorações do V Centenário, ou 500 anos do “Descobrimento”, isto é, da chegada dos colonizadores portugueses às terras americanas⁸¹. Essa curiosa sobreposição entre as temporalidades históricas presentes no filme de Ana Carolina nos oferece subsídios para refletir sobre a construção de alegorias a respeito da condição do país, seja no período da colonização, seja nos anos 1900, seja nos anos 2000. *Amélia*, então, é percebido como uma comemoração, às avessas, do “descobrimento do Brasil” (SENRA, 2002), ou ainda, dos “500 anos de desencontro” que marcam os processos de colonização.

⁸⁰ Outros filmes que dão continuidade ao tratamento de temáticas como a colonização e o Brasil Imperial são *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati, *O Guarani* (1996), de Normal Bengell, *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat, *Caramuru: A Invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes e *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot e Geraldo Motta.

⁸¹ Tais celebrações, contudo, explicitavam processos de marginalização e exclusão das culturas indígenas, como atestam as violentas formas de repressão das manifestações de resistência e autoafirmação indígenas. Cite-se, como exemplo, o uso de bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha para dispersar protestos indígenas, cf. “Comemorações chamam a atenção pela violência”, *Folha de S. Paulo*, 25/04/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2504200005.htm>. Acesso: dezembro de 2018.

Na contraposição entre o discurso odioso de Bernhardt e a poesia brasileira que exalta a cultura nativa, constrói-se uma alegoria para os conflitos do imperialismo que se impõem sobre a história do Brasil: na fala de Bernhardt está presente o desprezo europeu pelos hábitos culturais indígenas, pelos modos de vida não-industriais, pelo comportamento “selvagem” segundo a perspectiva da invasora. Bernhardt assume um papel que condiz com a mentalidade imperialista francesa das primeiras décadas do século XX. Ainda que a narrativa se passe entre 1905 e 1915, Morettin (2014, p. 234) revela que a construção de uma imagem da França como portadora de uma “missão civilizatória” sobre outros continentes se prolonga por décadas e faz-se presente no discurso político que engendra a Exposição Colonial Internacional de Vincennes em 1931, entre outros momentos.

Bernhardt, no filme, mobiliza este espírito “civilizatório” e deixa transparecer a mentalidade colonizadora que subjuga as populações das colônias, percebidas como “letárgicas” pelo projeto colonial francês exposto em Vincennes. Tais populações, que no filme incluem também as caipiras brasileiras, são entendidas como símbolo de “inação, preguiça e destruição”, como discursa a personagem da atriz francesa. Ao mesmo tempo, nas palavras de Francisca, manifestam-se a defesa da própria identidade, da cultura nacional e a resistência contra as formas de dominação transcontinentais. Atinge-se, portanto, uma nova dimensão interpretativa através da inserção da poesia romântica, que aponta para tensões históricas extra-fílmicas, sublinhadas pelo discurso das personagens.

Assim, a contaminação pelo ressentimento, agravada pelos problemas do passado que reverberam no presente, contribuem para delinear uma alegoria dos três séculos de colonização europeia sobre o território brasileiro. Esse amargor do conflito não resolvido que se arrasta pelo cotidiano, da ferida aberta do imperialismo, emerge na peleja final entre Francisca e Bernhardt. Por meio da declamação de *I-Juca Pirama*, a irmã mais velha evoca uma figura da mulher enquanto símbolo insólito da identidade nacional⁸², combatida pela presença estrangeira e invasora.

Parte-se, assim, do resgate da poesia romântica, que tematiza uma consequência do colonialismo, que são as questões da afirmação da identidade nacional tanto pelo

⁸² A construção da ideia de “identidade nacional” não é, porém, isenta de disputas. Como demonstra Bresciani (2001), pode-se pensar sobre a identidade brasileira como “inconclusa”, sendo uma preocupação persistente do pensamento intelectual brasileiro, ou seja, as definições desta noção permanecem como um objetivo de esforços históricos e sociológicos. Para Naxara (2001), tais tentativas de “invenção e visualização da nação” foram a tônica do século XIX no Brasil, como é o caso da empreitada “romântica” por mitos fundacionais e pela eleição de elementos nacionais, como a cultura indígena, que marca a literatura indianista do período, conforme analisado por Antonio Candido (2000).

conteúdo do poema (a cultura indígena e africana) quanto pela forma (os usos do elemento indígena e negro para afirmação da especificidade da literatura brasileira diante dos cânones literários europeus). Por meio da literatura, *Amélia* evoca a temporalidade histórica de séculos anteriores à diegese, nos processos de colonização. Ao mesmo tempo, o filme dialoga com o ano 2000 e as iniciativas de “comemoração” de um episódio histórico que resultou no genocídio de povos indígenas e que fomentou a escravização de africanos. Ou seja, *Amélia* questiona, com ironia e a partir de uma figuração histórica, as tensões e a permanência dos processos de colonização cultural que se verificam ao longo da história do Brasil (AMARAL, 2019a).

Nesse processo de construção de uma memória histórica por meio dos usos do passado baseados nas comemorações, as populações indígenas trazidas pela poesia romântica novamente são postas em posição de inferioridade. Conforme Barbosa (2006), esta voz da memória histórica é calada, em parte esquecida, para que outras facetas do acontecimento, como o dito “descobrimento”, possam ser lembradas. O filme de Ana Carolina, por sua vez, contesta esta versão idealizada da história ao reafirmar lembranças sistemáticas do passado por meio do retrato de certos aspectos da empreitada colonialista.

Pode-se considerar que a figura da identidade nacional sugerida pelas caipiras é de ordem extremada. Ana Carolina opta por não representar “o Brasil” por meio de grupos culturais como as populações urbanizadas do Sudeste, por exemplo, mas sim elege uma forma cultural associada à rusticidade e à terra para o encontro com a estrela francesa. Bernhardt não convive com cariocas ou paulistas, não trava contato sólido com as aristocracias brasileiras nem com a classe artística ou política, mas sim com as caipiras vindas do interior de Minas Gerais. Assim, as caipiras não representam a nação de forma homogênea, mas sim compõem um retrato de uma parcela da realidade brasileira, marcada temporal e geograficamente, que reforça o choque cultural e o contraste entre Brasil e França. A presença das caipiras, então, revela *um Brasil*, em sua forma específica, e não uma identidade nacional perfeitamente coesa e generalizável.

Dessa forma, é importante examinar *Amélia* ao lado dos demais filmes que contrapõem a figura nacional e a estrangeira, mas com atenção para o fato de que a representação da cultura brasileira no filme de Ana Carolina não formula uma alegoria à nação idêntica aos demais filmes analisados: a metáfora da cultura brasileira é nuançada pela especificidade da cultura caipira e do lugar social marginalizado ocupado pelas protagonistas na própria sociedade brasileira, o que radicaliza a diferenciação no binômio Brasil/Europa.

O conflito entre caipiras e francesa, porém, não está solucionado. As matutas haviam ganho uma batalha contra a presunção de Bernhardt ao evocar a poesia romântica brasileira, mas permaneciam relegadas à uma posição de inferioridade, de meras costureiras para o espetáculo da trupe francesa, não mais proprietárias de terras, desamparadas. Assim, continuavam sendo alimentadas pelo desejo de vingança engendrado na experiência da humilhação, da autoestima abalada. Mobilizam-se, assim, para uma revanche contra Bernhardt e, por extensão, contra Amélia.

A vingança é operacionalizada na noite de estreia do espetáculo *La Tosca*, peça escrita por Victorien Sardou e interpretada originalmente em 1887, com a atriz Sarah Bernhardt no papel principal. Nesse drama em cinco atos ambientado em Roma, Flória Tosca é uma consagrada cantora que é chantageada para salvar seu amante, o pintor Mario Cavaradossi. Em troca da vida de Cavaradossi, o barão de Scarpia tenta seduzi-la, mas a cantora o esfaqueia. Por fim, o pintor é assassinado, o que leva Tosca a se suicidar pulando de um castelo.

Com um corte, passa-se para a noite de estreia da peça. A voz da atriz, que antes ecoava pelos salões, sobre a imagem, torna-se diegética: está sobre o palco, interpreta Flória Tosca, mas se perde em pensamentos e desvia das falas originais. Assim, desperta o burburinho da plateia e dos assistentes de palco, que notam seu devaneio. Após alguns segundos, volta-se para o ator com quem contracena e retoma as linhas de seu texto.

No fundo do palco, Vicentine expulsa as caipiras da coxia. Elas se escondem por trás do cenário, observando a peça em vetor contrário à plateia. Sem compreender o sentido das atuações, acreditam que, de fato, a personagem assassina Scarpia. Ali, contra uma recomendação de que não deveriam mover as almofadas, as três retiram tais objetos que, agora se nota, serviriam como suporte para a queda de Sarah quando do suicídio de Flória. Ao longo da peça, impressionam-se com as mortes, e Oswald desabafa: “que merda essa coisa de teatro, *hein?*”.

Durante o último ato, portanto, Tosca sobe as escadas do cenário, de costas para a plateia. Em *plongé*, conforme o ponto de vista da atriz, vê-se as três mulheres no andar de baixo, observando-a com ironia. Francisca ri e ameaça: “*vamo* ver quem pode mais, Amélia”. Sob o olhar apavorado de Sarah, as três retiram as almofadas do espaço previsto para a queda de Flória. Colocam-se desafiadoramente atrás do palco, esperando pela queda fatal da atriz, que, diante de todo o teatro, joga-se com os braços abertos, o manto vermelho esvoaçando, como se se lançasse a um sacrifício. Num plano que foge à dimensão espaço-temporal da cena, Sarah é vista caindo, soprada pelo vento, sob o céu azul.

1.4.5 Convivência e competição entre mulheres

Nesse curto trecho, uma questão se sobressai. Por que teriam as caipiras conjurado a presença de Amélia neste ato de crueldade contra Bernhardt? Algumas respostas podem ser sugeridas: quando as caipiras causam o acidente da atriz e relembram sua irmã morta, elas sucedem em derrotar, ainda que momentaneamente, a figura de força e prestígio que simbolizava uma permanência da caçula no presente. Sarah Bernhardt, então, *era* Amélia, e sua queda significava a queda da própria Amélia. Assim, vingam-se não só de Bernhardt por suas atrocidades e pelo roubo das terras, mas também vingam-se de Amélia, que abandonara a família e dera suas costas para sua verdadeira origem.

Essa sequência pode ser lida como a epítome de uma problemática que se afigura ao longo de toda a narrativa: a convivência conflituosa entre mulheres, elemento que também se mostra presente no filme de Suzana Amaral, como veremos no próximo capítulo. Na obra ficcional de Ana Carolina, a competição feminina pode ser considerada uma temática significativa⁸³. Em *Mar de Rosas* (1977), a trama se inicia com a fuga de Felicidade (Norma Bengell), acompanhada de sua filha adolescente Betinha (Cristina Pereira), após o ataque ao marido. A convivência entre as duas é marcada por acidez, pela agressividade mútua, pela intolerância e intransigência. Ainda que mãe e filha, elas não se compreendem e se rejeitam: Betinha, com crueldade, fere sua mãe com alfinetes, atea-lhe fogo à saia. Felicidade, por sua vez, ignora a menina, trata-a com descaso. No fim, a garota abandona sua mãe e parte em um trem.

No filme seguinte, *Das tripas coração* (1982), o universo fílmico é um colégio interno para garotas, coordenado por professoras mulheres, em que há uma disputa constante entre alunas e discentes pela atenção de um homem, o professor Guido (Antônio Fagundes). Entre si, as mulheres se xingam, agridem-se, fazem rezas para conquistá-lo. Ao final, descobre-se que toda a narrativa havia se dado em um sonho da personagem masculina, o que pode justificar tal insistência na questão da competição feminina pelo homem – essa seria, na realidade, a perspectiva masculina e machista sobre a convivência entre mulheres, crente de que as mulheres desenvolvem relações de competição entre si e vivem em função da atração do homem.

Já no filme *Sonho de Valsa* (1987), Teresa (Xuxa Lopes), a protagonista, assim como na cantiga *Teresinha de Jesus*, encontra-se em uma busca pelo amor, desejosa de ser valorizada através da relação romântica com um homem. Em virtude desse processo,

⁸³ À exceção dos filmes *Gregório de Mattos* (2002) e *A primeira missa* (2013), que, como vimos na Introdução, são filmes protagonizados por figuras masculinas.

Teresa se relaciona com diversos pares, em um ambiente de surrealismo que se intensifica gradativamente até que a personagem se depare com a figura de Cristo. Durante sua jornada pelo autodescobrimento, Teresa questiona seu papel como mulher, seus relacionamentos com homens e o tema da traição, o que nos permite refletir sobre o enlace amoroso heterossexual como uma das formas de “completar” a existência feminina conforme a mentalidade machista, daí a necessidade de se competir pelo homem.

Em *Amélia*, em contrapartida, a competição feminina em nenhum momento se caracteriza por uma disputa pela figura masculina. Como esclarecemos anteriormente, em *Amélia* as personagens masculinas têm menos expressividade, poucas falas e aparições breves, o que faz com que o filme coloque as mulheres e sua convivência em primeiro plano, enquanto que os homens ocupam um papel secundário, com personagens estereotipadas, toscas e até mesmo estúpidas (como é o caso de Lano, Salustiano, os jovens arruaceiros que levam Bernhardt para um passeio noturno e os políticos ludibriados pela atriz). Em termos sexuais, a presença do homem negro, como já apontamos, é símbolo do relacionamento da atriz europeia com o nativo das terras “desbravadas”, mas não ocorre uma disputa entre mulheres pelos corpos masculinos.

A convivência entre mulheres em *Amélia* é afetada pela incomunicabilidade linguística, pelas diferenças culturais e principalmente pelo desencontro de interesses no que tange à questão financeira: as caipiras temem que Bernhardt roube suas terras, ao passo que a atriz se recusa a tratar de questões banais como a herança de Amélia.

Assim, ao longo do filme, afigura-se o problema da convivência entre as protagonistas que culmina na competição entre elas. Diversas ordens de competição são travadas entre diferentes personagens: existem disputas entre as caipiras, como a hostilidade das mais velhas contra Maria Luísa; a “criada” Vicentine compete com a memória de Amélia pelo apreço da atriz; Francisca e Bernhardt concorrem fisicamente (no duelo de esgrima) e verbalmente (na sequência em que a caipira recita poemas românticos).

Nas sequências finais, tal competição se torna violenta, agressiva, permeada por xingamentos e pelo ato de vingança das caipiras, motivado pela ira causada pela perda de Cambuquira, que resulta na amputação da perna da atriz. Por fim, as caipiras derrubam a figura viva de sua irmã morta ao provocar a queda de Bernhardt na noite de estreia.

Além disso, em uma leitura extra-fílmica, pode-se perceber traços de uma competição entre mulheres na relação entre Ana Carolina e a atriz Marília Pêra. Como

relatamos anteriormente, a montagem final do filme, que exclui a maior parte das cenas gravadas com Pêra no papel de Amélia, provoca desavenças entre diretora e atriz⁸⁴.

É importante ressaltar, porém, que a questão da competição feminina é uma construção social derivada dos processos patriarcais de formação e educação de mulheres que orientam para a conquista do homem e para a inimizade entre mulheres. A mera convivência entre mulheres não causa, intrinsecamente, a competição, mas às jovens é ensinado a ver em cada mulher uma inimiga em potencial, com quem é preciso se comparar e de quem é necessário buscar se destacar. Em *Amélia* tal processo está presente à medida em que as mulheres, entre si, não alimentam relações de confiança, de companheirismo, enfim, de sororidade, mas sim constroem vínculos baseados no ressentimento e na agressividade. O filme, assim, denuncia a suposta regra da animosidade entre mulheres.

A exceção a isso, porém, é a relação entre Sarah Bernhardt e Amélia, que, como discutimos, permite entrever uma intimidade provavelmente romântica, uma possibilidade de amor lésbico que teria surgido entre as duas. Ao mesmo tempo, Bernhardt alimenta rancor por Amélia após sua morte, passa a desconfiar dela, a acusá-la de querer abandoná-la. Demonstra-se, assim, que tal relação não era isenta de conflitos ou desentendimentos, nem que Amélia e Bernhardt ocupavam espaços de igualdade nesse relacionamento, como nos revela a Imagem 23, em que a brasileira está física e simbolicamente *atrás* da atriz, exausta, servindo-a com submissão.

Na sequência da queda da atriz, outra questão que surge é a digressão de Bernhardt: ao cair da escada cenográfica, ela se transporta, surge sob o céu, como se caísse de um abismo. A atriz, então, não cai somente de um palco, naquele instante, mas dá um grande passo em direção à decadência de sua própria carreira, quiçá de sua própria vida, assim como Flória Tosca. Aquela queda real implica uma queda metafórica muito maior: Bernhardt enfrenta, na verdade, um precipício, iniciado com seus problemas financeiros em Paris, que se agravam em razão do desgaste de sua relação com Amélia e se intensificam ainda mais pela morte de sua fiel companheira. Finalmente, ela chega ao fundo de um poço, o “fim de mundo” representado por sua concepção daquelas terras estrangeiras, selvagens, e das caipiras, vistas como feiticeiras que agouravam seu futuro.

Bernhardt tomba no chão, e seu grito de dor é abafado pelas palmas da plateia. Enquanto as caipiras fogem, só agora conscientes do sofrimento que causaram, outros

⁸⁴ Sobre a relação entre Ana Carolina e Marília Pêra, ver nota 68.

vêm em socorro da francesa, que implora para ir embora no primeiro navio. Transida de dor, Sarah imagina o mar, que surge em planos breves intercalados com primeiros planos de seu rosto, e pede que lhe aplaudam até sua morte.

Esse incidente fictício se inspira em acontecimentos reais. De fato, Sarah Bernhardt (1844-1923) visita o Brasil em três diferentes momentos: em 1886, 1893 e 1905. Nesta última viagem, durante sua interpretação de *La Tosca* no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, a atriz sofre um acidente em decorrência de um erro técnico, que resulta na amputação de sua perna (OLIVEIRA MOURA, 2017; GREEN, 2014).

A presença da atriz no Brasil ocorre em meio aos processos de afirmação da nacionalidade brasileira e tentativa de internacionalização pela república recém proclamada. Para tanto, as elites buscavam se aproximar do ideal de “Civilização” representado pela Europa (OLIVEIRA MOURA, 2017), que tinha a França como principal referência. A França, por sua vez, baseava-se em uma imagem de “porta-voz da civilização” para justificar seu projeto colonial (MORETTIN, 2014, p. 236), como argumentamos anteriormente. Já as obras interpretadas pelas trupes francesas no Brasil, assim como na América do Norte e na Ásia, obedeciam ao viés europeu sobre a “sofisticação” intelectual estrangeira, e assim se apresentavam com espetáculos de menor profundidade psicológica, com diálogos simplificados, encenações mais aceleradas e ênfase em ações, “ações graúdas, dessas que enchem os olhos e tocam a sensibilidade física”, como noticia um periódico à época (*apud* OLIVEIRA MOURA, 2017, p. 87). Com isso, a escolha desta peça para encenação no Brasil já revela por si mesma um viés preconceituoso sobre a cultura brasileira. Nesse sentido, o ato de vingança das caipiras novamente questiona a suposta superioridade europeia e reafirma sua defesa da identidade nacional.

1.5 EPÍLOGO

Aos poucos a imagem ganha foco novamente e uma música tribal é ouvida. Com um salto espaço-temporal para dez anos mais tarde, um letreiro informa: Paris, 1915. Sobre um palco de teatro, as três caipiras compartilham do mesmo espaço que Bernhardt, em um cenário que reconfigura uma espécie de selva, em que habitam “índios” interpretados por um elenco vestido de forma a aludir às tradições indígenas.

Diante dessa representação caricatural da cultura brasileira que resvala em uma “visão geral do índio” semelhante àquela observada por Candido (2000, p. 73) na poesia

romântica, Bernhardt, à frente de toda a floresta e dos “índios”, ela mesma com o rosto pintado e penas nos cabelos, recita uma versão de *I-Juca Pirama* traduzida para o francês.

Em primeiro lugar, examinamos as três caipiras, dez anos após a morte de Amélia e a entrada de Bernhardt em suas vidas: Francisca, nesse arranjo teatral que lhe cobre o corpo de ornamentos e pintura, tem os olhos baixos, move-se roboticamente, sem poder conter o desprezo que relega à situação em que se vê. Porém “sua vida perdera o rastro”: sem as terras de Cambuquira para onde voltar, sua sobrevivência teria de ser garantida seguindo Bernhardt até a França. Seu orgulho, portanto, teve de ser engolido. Mesmo o poema recitado bravamente contra Bernhardt fora mastigado para a língua dos invasores, o que debilita a luta pela afirmação de sua cultura. Assim, Francisca mexe os lábios com desdém para o coro do verso “sou bravo, sou forte, sou filho do Norte”.

Maria Luísa, em contrapartida, olha com a cabeça baixa para tudo ao seu redor: espantada porém curiosa, de sobrancelhas arqueadas, segue os movimentos das companheiras, alheia à poesia que as outras recitam. Oswalda, por sua vez, esboça sorrisos, move-se com maior liberdade, excitada com seu papel de figuração. Assim como o restante do elenco em palco, as três não vestem tecidos, mas sim usam a pele desnuda, coberta por vestimentas “indígenas”, pinturas corporais e cocares (Imagens 33 e 34).

Imagens 33 e 34: Caipiras no espetáculo parisiense

Fonte: *Amélia* (2000)

Bernhardt, por fim, veste-se com um longo vestido preto com enchimento nos ombros e costuras que delineiam sua cintura, cujas aberturas na saia deixam transparecer a perna de pau. Em seu pescoço, uma combinação de penas coloridas e pretas. No rosto, a mesma maquiagem que lhe empalidece a pele e o batom carmim.

Se antes, em 1905, Sarah Bernhardt vivia uma condição temporária, que lhe traria benefícios financeiros, em uma situação semelhante à de uma “colonizadora estabelecida na colônia” (SOARES, 2010a, p. 2), neste epílogo a atriz simboliza a cultura europeia que observa e narra o “exótico americano” para seus conterrâneos ao recitar uma tradução

de *I-Juca Pirama* para o público parisiense. Não por acaso, ela é a única que veste roupas que cobrem o corpo, o que a diferencia dos demais coadjuvantes, como as caipiras, que portam a indumentária associada aos povos indígenas, ou ainda, “selvagens”, como anteriormente havia dito a atriz. Disposta no palco à frente das caipiras e da floresta, isto é, dando as costas para a América, ela é o emblema do retorno da colonizadora das terras “primitivas”, que em seu discurso relata para os conterrâneos europeus as riquezas naturais que encontrara em sua viagem.

Dessa maneira, atinge-se o que Xavier (2018) denomina como uma “simbiose assimétrica”: quando Amélia envia a carta para Cambuquira, ameaçando vender as terras, cria-se um desequilíbrio na narrativa. No Rio de Janeiro, esse descompasso toma forma no conflito entre caipiras e francesa, que se digladiam até aceitar, finalmente, esta necessária simbiose. Ao mesmo tempo em que as caipiras perdem suas tão estimadas terras, Bernhardt perde sua perna, por obra das mineiras.

Ambos os núcleos, portanto, são afetados pela morte de Amélia, sendo este o único elo entre mundos tão diferentes. Revela-se, assim, um movimento de decadência, tanto na carreira teatral de Bernhardt quanto na trajetória das caipiras. É provocada uma incorporação simbiótica, ainda que assimétrica, à medida em que as formas de dominação, as fontes de poder e os capitais de ordem simbólica colocam a atriz em uma posição de privilégio em detrimento das caipiras. Entretanto, Bernhardt é incapaz de se livrar de suas carrascas, que, ainda que responsáveis pela amputação de sua perna, tornam-se parte de sua trupe e recebem um local de destaque no palco, logo atrás da estrela francesa.

1.5.1 Antropofagia

Uma das leituras possíveis e recorrentes sobre esta cena busca associar a tradução do poema para o francês com o movimento modernista da antropofagia, surgido no Brasil dos anos 1920. Em defesa do enfrentamento da cultura europeia canônica por meio do “canibalismo” e da afirmação da cultura brasileira, teve como principais representantes o poeta Oswald de Andrade (1890-1954) e o escritor Mário de Andrade (1893-1945), autor do romance *Macunaíma*, o qual se tornou epítome das ideias antropofágicas (RIBEIRO; DOMINGOS, 2013). Em vez de operar pelo binômio de cultura pura/cultura impura, o movimento antropofágico sugere a metáfora da deglutição e digestão de fenômenos culturais que se contaminam mutuamente (XAVIER, 2012, p. 478).

Autores como Soares (2012), Soares (2010b) e Senra (2002) defendem que a apropriação de *I-Juca Pirama* pela atriz francesa é uma forma de “canibalismo” entre França e Brasil. Mas a direção não opera no mesmo sentido: o olhar antropofágico entrevê a cultura brasileira “engolindo” as culturas estrangeiras que impõem padrões artísticos, tornando-as matéria-prima brasileira; já em *Amélia*, ocorre uma “antropofagia às avessas” (SOARES, 2010b, p. 75), em que é a atriz francesa que adota o poema gonçalvino, absorve-o para sua própria cultura, adapta-o para o francês e destaca a temática do canibalismo, presente desde o conteúdo do poema até a representação teatral parisiense (SOARES, 2012; BOER, 2015).

Caetano (2000), ao enfatizar a questão da incomunicabilidade entre os mundos, percebe que a rudeza das caipiras seria “nosso” próprio deslumbre e ingenuidade diante da cultura estrangeira. Para o crítico, o espetáculo parisiense revela que as matutas são “antropofagizadas” por Bernhardt. Em uma comparação entre o filme de Ana Carolina e *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, Merten (2000) defende que, neste último filme, são os indígenas que se alimentam do elemento estrangeiro, mas, em *Amélia*, é a forasteira quem “devora” as brasileiras. Assim, mesmo a “civilização” representada por Bernhardt é afetada pela “selvageria” das nativas com que convive no Rio de Janeiro.

Na banda sonora, sobrepõe-se a *Canção do Exílio*, interpretada por vozes em coro. A música resgata versos de Gonçalves Dias, em um arranjo para viola de dez cordas, instrumento típico da música caipira (VILELA, 2010), composto por Almir Sater, com o contraste entre as vozes grave e aguda da dupla de cantores sertanejos Pena Branca e Xavantinho. As cortinas se fecham, Sarah continua imóvel diante de uma estatueta de onça, com o braço erguido em agradecimento ao público.

O poema gonçalvino, anteriormente recitado por Amélia para Bernhardt, evoca as riquezas naturais que enchem o poeta de saudade de sua terra natal: estas mesmas riquezas idealizadas são contrapostas à representação caricatural da floresta brasileira no espetáculo de Bernhardt. Arranjado como uma música sertaneja, tradicional da cultura caipira, permite ainda um último contraste com a cultura francesa: mesmo se o teatro estrangeiro reproduz uma imagem esquemática e simplista do que é o Brasil, a música recupera as origens das protagonistas cambuquirenses e seu orgulho pela identidade nacional contraposta à presença europeia. Além disso, este comentário musical, inserido somente no desfecho do filme, distancia-se da trilha sonora elaborada pelo músico estadunidense David Carbonara, instrumental, com predominância de sopros, que surge

ao longo de toda a narrativa. Assim, pode-se inquirir sobre a necessidade de contratação de um músico estrangeiro para retratar o ambiente rural do interior de Minas Gerais, quando, no epílogo, opta-se por esta versão musicada de *Canção do Exílio* para viola caipira, muito mais próxima culturalmente do universo das protagonistas cambuquirenses.

Outra leitura possível aponta para a presença da noção de antropofagia no desfecho do filme através da figura das caipiras “fantasiadas” de indígenas no palco, de acordo com as tradições medievais europeias de representação dos indígenas encontrados pelos colonizadores no continente americano – como as gravuras dos relatos do viajante Hans Staden, publicados em 1557, sobre os rituais antropofágicos dos indígenas tupinambás. Tais ilustrações contribuem, de acordo com Anchieta (2019, p. 126), para a construção de uma figura da mulher indígena associada ao diabólico e à imagética da bruxa. A própria forma de caracterização dos povos nativos americanos, como o uso de cocares, as roupagens feitas de penas e folhas atadas ao corpo, é incorporada à representação do diabo na pintura europeia do século XVI, o que reforça a tentativa de desumanização da figura indígena (ANCHIETA, 2019, p. 157). Tais “elucubrações demonológicas” inspiradas pela “descoberta” do Novo Mundo, por si mesmas, buscam justificar a força e a violência da colonização, da missão católica de extinção das culturas nativas (MELLO E SOUZA, 1993, p. 27).

O imenso caldeirão que ocupa o fundo do palco no espetáculo (Imagem 34), onde se cozinha gente, é mais uma importante camada do *show* grotesco concebido para impressionar o público parisiense. O caldeirão, observado originalmente nas tradições antropofágicas tupinambás e registrado pelos viajantes, torna-se mais tarde um dos maiores ícones relacionados à bruxaria na iconografia europeia (ANCHIETA, 2019, p. 133), o que revela as associações complexas do olhar eurocêntrico para a construção de sentidos depreciativos à respeito da figura indígena, despertados pela cena que encerra o filme de Ana Carolina.

O inferno e o paraíso pareciam oscilar em um mesmo lugar: as Américas. Sua face demoníaca se encontrava, sobretudo, nos atos medonhos do canibalismo, associado ao demônio e às mulheres, especialmente às velhas. Piores que seu mestre, elas passam a representar o mais baixo dos pecados, a mais vil das criaturas. Experiente nos pecados, na produção de magias e de aparência repugnante, a velha encarnava o estereótipo da bruxa e anunciava o pior temor humano: a morte. (ANCHIETA, 2019, p. 158)

Elencando as mulheres brasileiras ao papel de “nuas e canibais”, como indica a autora, a cena do espetáculo parisiense reforça a associação do Brasil e das caipiras com a “selvageria”, ao canibalismo, ao misterioso, ao passo que garante a ligação da atriz francesa com os ideais “civilizatórios” próprios do imperialismo europeu. As caipiras, então, são inferioridade e animalidade. Francisca, a irmã mais velha, carrancuda e estridente, ecoa a representação da “bruxa-tupi” (ANCHIETA, 2019, p. 179). Sarah Bernhardt, por seu turno, regressada de suas aventuras nas Américas, é a continuidade do processo de civilização. Nesta densa teia de relações, as figuras da mulher, da idosa, da indígena, da bruxa, da canibal e do diabólico dialogam para a construção da imagem de um Brasil distópico, como a peça de teatro protagonizada por Bernhardt habilmente vem apresentar, apesar do intervalo temporal que separa a época do descobrimento da América do período em que Bernhardt “redescobre”, com o mesmo olhar eurocêntrico, o Brasil das caipiras, em 1915, bem como a celebração do V Centenário do “Descobrimento” da América, lembrado no mesmo ano de lançamento de *Amélia*, em 2000.

Enquanto a cena permanece visível na tela, o som das palmas mingua diante da música que se inicia, narrando outros versos do poema de Gonçalves Dias, desta vez com voz e viola, compartilhando características com a música sertaneja raiz. Sobem os créditos de elenco e direção, e em seguida a imagem se apaga para os créditos finais.

1.5.2 Estratégias estéticas de autoria feminina em *Amélia*

A partir da análise fílmica realizada nesse capítulo, obtivemos subsídios para estreitar a aproximação com o filme de Ana Carolina. Dessa forma, nota-se com maior clareza a emergência de questões propostas pelos elementos de linguagem cinematográfica empregados pela cineasta para a representação da mulher caipira.

Resgatemos, afinal, uma das noções que nos interessa investigar, que é a estética feminina. Ao refletir sobre a construção das personagens caipiras no filme de Ana Carolina, é evidente que a diretora, em seu roteiro, cuidou de desenhar personagens cujas subjetividades e comportamentos fossem bem definidos, particulares e diferenciados entre si. Para além disso, Ana Carolina realizou cruzamentos e operou sobreposições que partiram de diversas fontes e formas artísticas, como vimos a respeito das aproximações possíveis com a arte teatral (*La Tosca*, de Victorien Sardou), com a poesia (com Gonçalves Dias e Castro Alves) e com a música (no arranjo de *Canção do Exílio* para o sertanejo e a trilha sonora composta por David Carbonara). Nesse sentido, buscamos contribuir para esse intrincado de referências ao refletir sobre *Amélia* por meio dos

comparativos realizados com o caipira de Mazzaropi, a pintura de Almeida Júnior, *Rebecca*, de Alfred Hitchcock, e a iconografia produzida por viajantes europeus sobre o “Novo Mundo”.

Enquanto Francisca representa a figura da matriarca, tomada por graves preocupações como a perda das terras de Cambuquira e o resgate do dinheiro de sua finada irmã, Oswalda é mais contida, religiosa e supersticiosa, e Maria Luísa é a jovem deslumbrada, interessada pelas coisas urbanas, inocente ainda que desconfiada. As irmãs estabelecem uma relação ambivalente com Amélia: ao mesmo tempo em que sentem ressentimento pela irmã ter saído da fazenda e deixado para elas a responsabilidade de dar manutenção à herança familiar, invejam-na em sua coragem de ter partido de Cambuquira para conquistar uma vida melhor.

Esses traços da complexidade de cada uma das caipiras, portanto, indicam a atenção para a construção de personagens tanto capazes de reproduzir comportamentos vistos pelo senso comum e pelo grande público como “caipiras”, quanto detentoras de vontade própria, de personalidades que se autocriticam e se adaptam às novas realidades e desafios, e que, ao fim, traçam a mesma trajetória da irmã que, retornada à narrativa somente em memórias, consegue se desvencilhar das imposições da origem social campesina, reclusa e isolada, para aventurar-se na viagem à França e no acompanhamento da atriz Sarah Bernhardt.

Assim, Ana Carolina, cineasta cuja obra é marcada pela reiteração da questão de gênero na sociedade patriarcal, diferencia-se das tradições de representação da figura caipira no cinema mazzaropiano, em que as personagens mulheres são limitadas a coadjuvantes do protagonista e reproduzem estereótipos que operam não somente sobre a caipira, mas também sobre mulheres – como é o caso da violência doméstica observada no filme *Jeca Tatu*.

A presença de paradoxos, como a reiteração de modelos específicos de feminilidade e etiqueta, contribui para a complexificação da construção das personagens caipiras, ainda que o filme recorra à certa estereotipia sobre a figura caipira, como o elemento caricatural. Ana Carolina aciona uma perspectiva que dá peso político à figura da mulher e subverte a lógica machista operada nos filmes protagonizados por Mazzaropi, o qual imortaliza a presença da cultura caipira no cinema brasileiro: enquanto nos filmes do ator paulista a mulher ocupava um lugar secundário, em *Amélia* o destaque é exclusivamente das personagens femininas. As poucas presenças masculinas na narrativa, portanto, afiguram-

se como acessórios, com pequena relevância no decorrer da trama, já que o poder de ação e decisão é conferido às mulheres.

Ainda que a realizadora parta de uma noção genérica do que é a figura caipira, como apontamos em relação ao caráter caricatural e histrionico reiterado ao longo da narrativa, as personagens caipiras de Ana Carolina detêm o protagonismo e são capazes de suplantar obstáculos, como o conflito com Sarah Bernhardt. Esse conflito não só lhes dá recursos para alterar seu próprio rumo de vida e ascender a lugares que possivelmente jamais entrariam em seu horizonte de possibilidades – tal como se tornar atrizes figurantes em um espetáculo teatral em Paris –, mas também revelam a tessitura de uma alegoria a uma imagem particular da identidade nacional, ainda que extremada, através da caipira, contraposta às vicissitudes e dominações simbólicas do colonialismo cultural.

Dessa maneira, constata-se em *Amélia* a adoção de estratégias estéticas específicas, que acreditamos serem fruto da experiência da cineasta enquanto mulher que responde à estética do cinema brasileiro dominada pelo trabalho masculino, ou seja, pela estética machista. Mesmo considerando-se que as experiências intra-gênero são distintas entre si e que o prisma pelo qual a cineasta interpreta relações de gênero na sociedade brasileira é delineado por diversos marcadores sociais da diferença, é possível afirmar que a representação da caipira no cinema de Ana Carolina configura uma leitura nuançada pelo olhar da cineasta, enquanto mulher, sobre tais mulheres.

CAPÍTULO 2 – AS MOLDURAS DE BIELA

Uma vida em segredo, lançado em 2001, é um filme dirigido e escrito por Suzana Amaral⁸⁵, baseado no livro homônimo do escritor mineiro Autran Dourado, cuja primeira edição data de 1964. Nesse capítulo desenvolveremos a análise fílmica da obra, a qual será cotejada com aspectos relevantes do romance de Dourado, da pintura de Almeida Júnior e da fortuna crítica relativa ao filme, em virtude de uma leitura das estratégias estéticas desenvolvidas pela cineasta para a construção de uma representação da mulher caipira. Objetivamos, então, investigar a criação de imagens e de “molduras” que enquadram a protagonista, as quais se originam nas pressões sociais para a transformação da mulher caipira em um ideal de feminilidade burguês e urbanizado, através da compreensão de elementos imagéticos de valor simbólico, como espelhos e janelas.

Ambientado em Minas Gerais em um tempo passado, porém indefinido⁸⁶, o filme retrata a história de Biela (interpretada pela atriz paulista Sabrina Greve⁸⁷), que, após a morte de seu pai, é levada da Fazenda do Fundão para morar na casa de um primo da cidade, Conrado (Cacá Amaral), casado com Constança (Eliane Giardini).

Na pequena cidade de interior, a família de Biela, em especial sua cunhada, buscam acostumar a jovem aos hábitos domésticos e às expectativas depositadas sobre uma moça de família burguesa. Assim, passam a determinar os vestidos que ela irá usar, ensinam atividades como o crochê e reforçam a necessidade de encontrar um marido, incentivando o noivado com Modesto (Eric Nowinsky).

Porém, diante das dificuldades de se adaptar às regras e práticas que permeiam a vida urbana, agravadas pela fuga de Modesto, Biela decide se afastar da família, em um movimento que a leva a se aproximar ainda mais dos empregados da casa. Consequentemente, a jovem reconstitui na cidade um modo de vida mais próximo do que levava no Fundão. Assim, Biela retira-se para o quintal, onde passa a viver mais perto de

⁸⁵ A versão do filme utilizada nesta pesquisa é a lançada em DVD pelo selo Europa Filmes em 2004.

⁸⁶ Não há menção à data em que se ambienta a diegese no filme, tampouco no romance de Autran Dourado, mas é possível supor que se trata da virada do século XIX para o XX, de acordo com a literatura (MONTE, 2002; SCHERER, 2016; NASCIMENTO; FISCHER, 2005 e RICHARTZ, 2016, em relação ao livro).

⁸⁷ Sabrina Greve, natural de Limeira – São Paulo, nascida em 1978, é atriz, cineasta e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atuou nos filmes *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2015, dirigido por Petrus Cariry) e *O duplo* (2012, dirigido por Juliana Rojas), dirigiu os curtas-metragens *Irina* (2011), *Under the Skin* (2010, codirigido por Silvia Lourenço), *No Noel* (2010), *3.33* (2009) e *Um Zé* (2009). Por sua atuação como Biela em *Uma vida em segredo*, recebeu os prêmios de melhor atriz nos festivais de Huelva (Espanha), Iberoamericano (Bolívia), Brasília, Natal e Cine Ceará, conforme informações do *Portal Filme B*, disponível em < <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/atriz-diretor/sabrina-greve>>. Acesso em setembro de 2019.

plantas e animais, e regozija-se com a prática de guardar moedas, ganhas com o seu trabalho como limpadora e cozinheira nas casas vizinhas, trabalho este desprezado por seus familiares. Mais tarde, ela adota um cachorro de rua, ao qual dedica-se ternamente.

Essa adaptação conturbada ao modo de vida urbano é posta em contraste com a nostalgia causada pela infância e pela saudade da fazenda. A canção de ninar, a memória de sua mãe, a lembrança do monjolo e do som da água que surgem em meio à narrativa sedimentam uma presença ubíqua do passado e da melancolia na nova vida de Biela.

Para fins analíticos, *Uma vida em segredo* pode ser compartimentado em três blocos, que permitem uma visualização dos processos de migração e transformação atravessados por Biela ao longo da narrativa em virtude de seu deslocamento para a cidade e da adaptação às regras sociais do meio urbano. Em síntese, o primeiro bloco diz respeito à chegada de Biela à cidade, o segundo bloco compreende a adaptação da jovem ao meio urbano e às regras de feminilidade e o terceiro bloco descreve a retomada dos hábitos e práticas típicos da vida da fazenda por Biela após a decepção com o casamento.

Deter-nos-emos sobre as espacialidades construídas no filme de Suzana Amaral, dada a relevância dos espaços geográficos e dos processos de migração entre rural e urbano. Ao mesmo tempo, a estruturação do ambiente doméstico é significativa: cada cômodo da casa de Conrado e Constança adquire um valor simbólico quando associado à dicotomia estabelecida entre a reserva do espaço público para homens e o encerramento de mulheres ao meio privado.

Outro paralelismo é também verificável: a protagonista Biela irá realizar um movimento de dupla migração. De início, ela parte da fazenda para a cidade. Mais tarde, porém, diante das frustrações trazidas pelas relações sociais do meio urbano, Biela performa uma reconstituição do espaço rural dentro da própria casa: se antes ela havia sido conduzida da cozinha para a sala de estar junto de seus familiares, ao fim da narrativa Biela parte da sala para a cozinha e o quintal, ou seja, retira-se dos ambientes “nobres” da casa e opta por frequentar os fundos, reservados à “criadagem” e aos animais. Ao afastar-se da família e aproximar-se dos agregados, portanto, Biela é rebaixada na estratificação presente no meio doméstico e é vista diferentemente por seus parentes, como demonstraremos adiante. Estabelece-se uma dicotomia: no começo, Biela abandona sua fazenda e segue para a cidade, mas posteriormente reproduz seu ambiente “natural” e resgata suas raízes rurais ao recusar a sala de estar, passando a habitar os espaços de serviço.

Diante desse panorama, vale ressaltar que não é nossa intenção reforçar a polarização teórica entre cidade e campo, entre tradição e modernidade, nem defender

uma suposta “absorção do ‘campo’ pela ‘cidade’” (FRÚGOLI JR., 2008, p. 173) ou vice-versa, justamente porque a caracterização da cidade de *Uma vida em segredo* explicita um meio urbano pequeno, uma cidadezinha de interior em desenvolvimento, e não uma cidade grande. Conforme Frúgoli Jr. (2008), é evidente que as dimensões urbana e rural estão em um processo constante de transformação histórica, tanto em si mesmas quanto em suas inter-relações, visto que esse processo implica influências recíprocas. Optamos, então, por analisar o filme de Suzana Amaral à luz de tais transformações em relação ao par cidade/campo e às personagens que representam cada dimensão espacial, à medida em que Biela e Constança possuem, ambas, comportamentos tradicionais, bem como atitudes de insurgência contra a ordem estabelecida, como veremos adiante.

É válido também salientar que nossas análises partem das questões trazidas pela matéria fílmica que se apresenta em *Uma vida em segredo*. Não pressupomos a existência de um papel social homogêneo atribuído a todas as mulheres brasileiras. Pelo contrário, buscamos considerar a diferença, a localidade e a historicidade, propiciada pelo prisma da interseccionalidade⁸⁸, tendo clareza de que são diversas as desigualdades enfrentadas pelas mulheres em razão de sua raça, origem, classe, orientação sexual, entre outros fatores, como a migração, o tipo de trabalho exercido, o casamento, a maternidade, e em diferentes momentos históricos e contextos sociopolíticos. Assim, as discussões sobre os diferentes papéis sociais de mulheres brasileiras presentes nessa pesquisa dialogam especificamente com a dimensão diegética e com os processos de construção de personagens femininas do filme de Suzana Amaral.

Tendo as questões geográfica e migratória como principais elementos de organização da narrativa, isto é, a construção das espacialidades e os movimentos nelas trilhados por Biela, é possível adentrar os três blocos que organizam a diegese. O primeiro bloco, que abre o filme, inicia-se com viagem para a cidade. Já nos primeiros planos, o olhar melancólico de Biela para trás, isto é, para a sua fazenda e seu passado, oferece indícios de um possível desejo de retorno ou dos receios pela nova vida na cidade. Esse bloco, com 17 minutos de duração, encerra-se na sequência em que Biela, junto dos empregados da casa na cozinha, é convocada por Constança para a sala.

A partir de então se inicia o segundo bloco. A fala de Constança, “vamos para a sala”, em tom repreensivo, como se a cunhada acionasse uma autoridade maternal para com a jovem, sintetiza o projeto da família em relação à Biela: transformar a menina da

⁸⁸ Ver nota 4.

fazenda em uma mulher da cidade. Para tanto, Constança empreende um processo de “domesticação” de Biela à medida em que altera seu guarda-roupa, ensina-lhe hábitos tidos como “femininos” tal como o crochê e, sobretudo, influencia a jovem a se casar. Essa gradual incorporação de Biela aos hábitos e regras do meio urbano, principalmente os que recaem sobre o corpo da mulher, explicita-se na fala da cunhada que, experimentando uma renda no pescoço de Biela como se a esganasse, comenta: “você vai ficar *outra*, Biela!”.

O segundo bloco se configura como o mais longo, com 47 minutos. Após o noivado fracassado, Biela enfrenta um estado de crise, em que rasga suas roupas e descabela-se diante do espelho, em um ato de recusa contra as transformações que haviam sido impostas sobre ela. Com uma nova aparição extra-diegética do monjolo, reafirma-se a lembrança da fazenda e o desejo de retomar suas origens.

E assim principia o terceiro e último bloco, que consiste dos 34 minutos restantes do filme. Biela passa, então, a rejeitar as regras do meio doméstico formuladas por Constança, como a obrigatoriedade de fazer as refeições à mesa com a família e de vestir roupas feitas com tecidos sofisticados. Aos poucos a jovem se afasta, de fato, do núcleo familiar, o que se concretiza com sua mudança para um cômodo no quintal da casa, onde passa a dormir. Finalmente, é neste momento em que Biela encontra relativa liberdade ao se dedicar ao trabalho de limpeza e cozinha nas casas das vizinhas, bem como na relação afetuosa com o cachorro Vismundo.

Dessa maneira, Biela reconstrói, em alguma medida, suas atividades e costumes da fazenda no ambiente urbano, mas o filme termina com a predominância da melancolia e da estagnação de sua vida: doente, ela é novamente levada para a casa da família, carregada no colo por seu primo. Agravada a doença, Biela morre após um acesso de tosse, sozinha, durante a noite, no meio da casa escura, levando consigo somente as broinhas de milho e o desejo de reencontrar Vismundo.

Trabalharemos, então, a ideia que nomeia este capítulo: as *molduras* impostas sobre Biela para modelar sua personalidade, seu comportamento e seu futuro, de forma a contemplar pressões sociais e projetos familiares, como o aprendizado da feminilidade esperada da moça da cidade e o casamento. Tais molduras dialogam diretamente com a imagem de Biela, que, de acordo com as estratégias estéticas desenvolvidas por Suzana Amaral na realização do filme, é refletida em diversos espelhos e enquadrada por tantas janelas ao longo da narrativa. A recorrência do retrato emoldurado da personagem nos instiga a atentar para os processos de adaptação social que recaem sobre a caipira, para

as diferentes formas de convívio entre mulheres marcadas por questões de classe, raça e origem social, e para os papéis sociais reservados às mulheres em *Uma vida em segredo*.

Ao longo do capítulo, a análise fílmica busca discutir proposições oriundas da breve fortuna crítica sobre *Uma vida em segredo*, composta, em âmbito acadêmico, por artigos e dissertações que se debruçam sobre questões de adaptação cinematográfica (SCHERER, 2016; ALVARENGA, 2010; FIGUEIRA; CUNHA, 2007; NASCIMENTO; FISCHER, 2005), gênero (FISCHER, 2010; NASCIMENTO; FISCHER, 2004) e deslocamento (BARRETO, 2016); e críticas veiculadas em canais midiáticos, como jornais, revistas e *blogs* (MONTE, 2002; CONTI, 2002; SABADIN, 2002; RESENHA SESSÃO ABC, 2002; FOLHA, 2001; DIAS, s/d; EBERT, s/d).

Adicionalmente, a análise, centrada no filme, visa também compreender a relação travada entre cinema e literatura em razão da adaptação cinematográfica do texto original de Dourado, o qual, como aponta Alvarenga (2010, p. 69), consiste de “um homem falando sobre uma mulher e com um olhar masculino sobre uma situação e uma condição plenamente feminina”.

De acordo com Xavier (2003), será dada prioridade à ideia de *diálogo* mais do que transposição ou tradução da literatura para o cinema. Buscamos, assim, destacar a interpretação de Suzana Amaral sobre o romance, apreciando o filme como uma nova experiência, que cria interlocuções com o texto de origem mas também com seu próprio contexto, atualizando ou enfatizando determinadas questões trazidas pelo livro, como é o caso do destaque feito pela cineasta às atividades e responsabilidades diferentes entre mulheres e homens em seu filme, menos marcadas no romance de Dourado. Desta maneira, perscrutaremos os traços de “liberdade e risco” que surgem da interpretação (XAVIER, 2011, p. 18), salientando, aqui, as possíveis guinadas de perspectiva influenciadas pela diferença de gênero, de momento histórico, de origens, de mídias, entre outras.

Resgatando as palavras da própria cineasta, seu filme é mais uma “transmutação” do que “adaptação” da obra de Autran Dourado, pois

na transmutação eu me coloco também, é uma mistura. É o livro mais eu mesma. Eu o leio e me incluo na transcrição de uma coisa pra outra, então ele muda devido à minha entrada. Tem cenas que não existem no livro e eu fiz acontecer, que eram coisas da minha vida pessoal. É uma incorporação de mim com o autor do livro. (SANSÃO, 2016, sic)

Nossa investigação, portanto, possibilita-nos abordar a autoralidade⁸⁹ e os traços de estilo desenvolvidos pela diretora, bem como as estratégias estéticas da autoria feminina, quando em contraste com a narrativa desenvolvida por um autor homem.

2.1 BLOCO 1 – DO FUNDÃO PARA A CIDADE

O filme se inicia com o trajeto trilhado por Biela, seu primo Conrado e um empregado, montados a cavalo, por uma estrada de terra que adentra matas e riachos. Logo no segundo plano do filme, a câmera, posicionada a nível dos olhos, filma a passagem de Conrado, de costas, e em seguida captura Biela. Com roupas desbotadas e largas, carregando uma sombrinha vermelha por sobre o ombro, observa-se a primeira aparição de Biela em um plano próximo (Imagem 35). Ela é uma jovem adulta, de pele muito branca, cabelos pretos e longos, olhos claros, alta e bastante magra. Nesse momento, puxa as rédeas da montaria, vira-se para trás, na direção da câmera, e lança um olhar para o espaço fora de campo que compreende a fazenda que está abandonando – o lugar em que reinava, como apontam Figueira e Cunha (2007).

Esse movimento de olhar em retrospecto é indicativo de uma tendência que acompanha a personagem ao longo de toda a narrativa, a qual é marcada pelas relações com o passado, com as raízes perdidas. Tal tendência volta a se manifestar de diversas maneiras, como, por exemplo, através de *flashbacks*, como demonstraremos adiante.

Imagem 35: Biela e o Fundão

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Nessa sequência, é apresentada a zona rural, em sua vegetação robusta, com a presença de corpos d'água e morros. Tempos mais tarde, a caravana chega à cidade, que

⁸⁹ Sobre autoralidade, ver página 11.

se situa sobre uma colina. A entrada no meio urbano é acompanhada pelo badalar dos sinos da torre da igreja. A cidade nos é revelada por meio de ruas de pedra, muros de barro, casas térreas com pinturas desbotadas e parapeitos de janelas de madeira, em que há predominância de tons terrosos na paleta de cores.

Nesse momento de chegada à cidade é que Biela será introduzida à sua nova família. Entre os parentes de Biela, o primeiro comentário da menina para a mãe é uma indagação sobre o vestido da prima, como veremos adiante. Ao descer do cavalo, a jovem rejeita a mão estendida por Conrado, desmontando sozinha.

Após ter sido recebida na nova casa, Biela se retira para seu quarto. Ali, passa as mãos melancolicamente pelo tecido da cortina e pelas porcelanas que decoram sua nova penteadeira, como se buscasse perceber aqueles novos objetos que agora pertenciam a ela e com os quais não estava acostumada em sua realidade na fazenda. Sentando-se na cama, sua silhueta é refletida no espelho, ao fundo. Então, olha para si mesma. Logo em seguida entra Constança, oferecendo jantar, mas a jovem recusa.

A cunhada se retira, fechando a porta com um rangido. O cricilar dos grilos se ouve enquanto um efeito de transição mescla o primeiríssimo plano do rosto de Biela ao próximo plano: o som dos grilos costura a transição para um *flashback* em que é possível observar uma mulher, de cabelos longos e lisos, vestida com uma camisola branca e um xale, sentada em uma cama com uma criança deitada em seu colo (Imagem 36).

Imagem 36: A mãe de Biela em *flashback*

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

A mulher entoia a cantiga de ninar *Boi da cara preta* para a criança, a qual se torna a música-tema que percorre a narrativa, em um arranjo instrumental para flauta de bambu. Pode-se pressupor que tal mulher é a mãe de Biela, que pouco tempo depois viria a falecer. A figura materna é confirmada pela narração de Autran Dourado (1995, p. 34):

Nos ares de pureza em que a cantiga a envolvia, foi se perdendo em cismas, e a mãe vinha de novo abraçá-la. Tão bonita, tão mansinha, tão pura como ninguém. E era a voz da mãe que ouvia enquanto ela própria cantarolava baixinho. Em pouco não podia mais distinguir se sonhava ou se era a doce lembrança da mãe a embalar o pensamento.

No plano seguinte, ainda extra-diegético, surge pela primeira vez um monjolo (Imagem 37) – uma espécie de pilão feito de madeira, movido pela força da água – em primeiro plano, instalado em um espaço de fazenda, visível ao fundo, tomado pela vegetação de pequeno e médio porte, iluminada por raios solares suaves. As batidas do monjolo e o ruído da água corrente tomam conta da banda sonora. Esta lembrança, cabe ressaltar, é a única aparição do interior da fazenda do Fundão, que se soma aos primeiros planos do filme, em que vemos Biela deixando a propriedade com Conrado, para nos fornecer uma imagem das terras em que a jovem havia nascido e crescido.

Imagem 37: O monjolo

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Retorna-se, então, à diegese através de um *close-up* do rosto de Biela, que olha perdidamente para o horizonte baixo. O plano do monjolo retorna e mais duas batidas são ouvidas. Em seguida, a moça é vista dormindo, sob uma iluminação azulada, como se todas aquelas lembranças fizessem parte de um sonho.

2.1.1 A ordem familiar na cidade

A experiência de Biela na cidade está atrelada tanto ao ambiente urbano quanto aos indivíduos com quem passa a conviver, em especial seus parentes. A estrutura da família obedece ao poder patriarcal determinado pelo vínculo do casamento heterossexual: Conrado é o homem da casa, provedor, administrador de finanças (de sua família e de

Biela). Sua postura é rígida, o tom de voz é grave, veste-se com aprumo portando paletós e chapéus. Somente em poucos momentos manifesta relaxamento, como quando, sentado em sua cadeira, os filhos o servem: o menino descalça as botas do pai, enquanto a menina traz um jarro de água para lavar seus pés.

Na maior parte do tempo, Conrado dirige-se à esposa, Constança, ora com ordens, ora com comentários sobre a prima. Seu tratamento em relação à esposa é em grande parte grosseiro, como é o caso, por exemplo, de um momento em que joga cartas sozinho. Ele então solta duas palavras sem mesmo tirar os olhos do baralho: “Mulher! Café!”. Tal comando, obedecido com naturalidade por Constança – que certamente internalizou esse tipo de tratamento como algo corriqueiro, pois não expressa nenhuma reação além de cumprir a ordem –, revela nuances do poder patriarcal: sentado, entretido com uma atividade de lazer, o homem se considera na posição de exigir ser servido pela mulher, sem qualquer preocupação com formular uma frase completa ou utilizar expressões capazes de abrandar o pedido, como “por favor”. Não por acaso, tê-la chamado de “mulher” indica uma carga de menosprezo, tanto por reforçar sua posição de mulher enquanto supostamente inferior ao homem, quanto por suprimir o próprio nome de sua companheira de modo a rechaçar sinais de afetividade. Por fim, pode-se observar que não é à toa que Conrado ordene café, bebida esta que foi durante séculos a base da economia agrícola que estruturou o patriarcalismo no Brasil.

Além de manter a figura sisuda, sarcástica com Biela e rígida com os filhos, Conrado tem também rompantes de raiva. Após ser impedido de participar das partidas de jogo por conta de uma briga no clube, o homem bate as portas da casa, amaldiçoa, joga objetos no chão. Sua atitude é interpretada pela empregada Joviana como “*farta* do jogo”, isto é, como se as cartas fossem um vício e ele sofresse abstinência. Por insistência da esposa, que busca acalmá-lo e reconstituir a ordem, é convencido a convidar amigos para jogar em casa.

A cultura de tradição oral emerge com frequência no decorrer da narrativa, especialmente através da personagem de Conrado. A repetição de ditados populares e provérbios pelas personagens sedimenta associações com a cultura caipira. Um exemplo é a fala de Conrado a respeito de Biela ser como seu pai: “quem herda, não furta”. Nesse caso, o provérbio cumpre a função de ressaltar a semelhança entre pais e filhos, indicando certa proximidade determinada pela tradição familiar. Na visão do primo, portanto, Biela seria como seu pai Juvêncio: “meio fraca do juízo”, já que seu pai era “cismado”.

No romance, a autoridade de Conrado justificada pelo fato de ser homem é trazida com naturalidade pelo narrador. O romance se inicia com o pedido de Constança a

Conrado para que Biela fosse trazida da roça para a casa da família, para lhe fazer companhia e ajudar na criação das filhas. “A ele, como homem, competia decidir” (DOURADO, 1995, p. 21), ressalta o autor, em afirmação de uma autoridade masculina, de ordem intrínseca ao sexo. “Ainda mais agora, tutor e testamenteiro”, prossegue, revelando a nova faceta de poder adquirida por Conrado após a morte do pai de Biela: o trato das riquezas herdadas pela jovem, enquanto fosse menor de idade. Conrado se tornava, então, encarregado da “Fazenda do Fundão, do dinheiro no banco, dos títulos e jóias de prima Gasparina” (DOURADO, 1995, p. 24, *sic*) – ressalte-se que o nome da mãe de Biela somente nos é revelado no romance. Este tipo de naturalização do poder masculino, desde o início da narrativa, oferece as primeiras pistas para a discussão da diferença de gênero e sua manifestação na autoria, transpassada pelos períodos históricos – considerando as intervenções de Suzana Amaral em seu filme, já na década de 2000, em contraposição ao discurso, em certa medida conservador, de Autran Dourado, ainda nos anos 1960, como veremos adiante.

Constança, por sua vez, é o foco do poder que organiza a unidade familiar. Como seu próprio nome dá indícios, ela é a força que cria constância e ordenamento na esfera doméstica: ela representa a tradição e a conservação dos costumes. É ela quem dá ordens para seus empregados, corrige a postura dos filhos à mesa, determina questões como a educação das crianças, compras e decoração da casa. Além dos afazeres domésticos, também é responsável pela ordem das relações familiares, no sentido de que busca satisfazer e confortar seu esposo e esforça-se para adaptar Biela às novas regras sociais do meio urbano. Somado a isso, dedica-se ao exercício de uma determinada forma de maternidade e feminilidade, em resposta às expectativas depositadas sobre mulheres à época, como o hábito de bordar, de preparar arranjos florais para ornar a sala, de frequentar a igreja, de servir café às visitas e ocupar-se da costura de vestidos. Dessa maneira, Constança obedece a certo modelo de comportamento esperado da mulher pela estrutura de relações sociais da comunidade rural conforme verifica Willems (1961, p. 63), em que o patriarcalismo cria um “um padrão de ‘recato’ que limita a esfera de influência da mulher casada ao lar”.

Os filhos, Mazília e Alfeu, são crianças de 10 a 15 anos⁹⁰. A menina é caracterizada como prendada, sabe tocar piano, borda, ajuda a mãe no ateliê de costura, enquanto que o menino é levado, tem maus modos à mesa e leva broncas dos pais. Ambas as crianças

⁹⁰ No romance de Autran Dourado (1995, p. 24), Conrado e Constança possuem cinco filhos, três dos quais foram suprimidos na adaptação de Suzana Amaral.

zombam dos modos e aparência de Biela: logo após sua chegada, o garoto diz que ela é “apancada”⁹¹, boba, não fala nada” e que parece um “pau-de-virar-tripa”, expressão jocosa para descrever uma pessoa alta e magra⁹². Mazília, por sua vez, critica suas roupas dizendo que ninguém mais se veste daquela maneira e debocha dizendo “*pra* ela que *pode*, um vestido de *pobre* daqueles?”.

A fala da menina, portanto, já marca a decepção da expectativa da família em relação à prima. Vale ressaltar que a personagem de Mazília constitui uma das diferenças entre filme e romance: na obra de Autran Dourado, Biela desenvolve profundo carinho e admiração pela menina. A garota se torna a única amiga de Biela, sobretudo quando a prima se afasta da família e passa a frequentar a cozinha regularmente. Quando Mazília cresce e se casa, Biela experimenta uma dor profunda, mudando-se para o quarto de despensa, nos fundos da casa.

O forte contraste entre a educação dos pequenos e a formação de Biela se torna explícito, por exemplo, na cena em que Mazília toca uma música ao piano e sua prima se aproxima, timidamente: ela também “toca” o piano, como se o acariciasse com os dedos, enquanto pergunta o que seria aquilo e confunde-se acreditando que o piano se chama “canção”. A criança, então, explica a diferença entre “piano” e “canção”, o que revela a ignorância de Biela para determinados elementos da cultura erudita, acessíveis desde a infância a classes mais abastadas, ao passo que reitera a formação para a educação cultural elevada da família da cidade.

Em outra ocasião, é Constança quem age para reafirmar essa diferença entre seus filhos e a prima: ao ensinar crochê para Biela, sentada no sofá da sala, ela diz: “não sei como *ninguém* nunca te ensinou a fazer crochê lá na fazenda. Mazília com sete anos já sabia fazer trancinha”. Com esta fala, evidencia-se a concepção de Constança de que seus hábitos e práticas compõem um ideal de feminilidade universal, isto é, ela imagina que o crochê é uma atividade intrínseca à mulher, que desconhecê-lo é um demérito e que estranha que “ninguém” tenha sido capaz de ensinar – sem refletir se o crochê seria uma atividade relevante no cotidiano da fazenda, ou se de fato haveria “alguém” para instruir Biela, o que revela certa insensibilidade quanto à morte da mãe da prima.

⁹¹ Na definição de dicionário, “apancada” significa “palerma”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apancada/>. Acesso em setembro de 2019.

⁹² De acordo com a definição de dicionário. Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/pau-de-virar-tripa/1111/>. Acesso em setembro de 2019.

Além disso, o discurso de Constança demonstra a naturalização do processo de transmissão de conhecimentos de mãe para filha, ou seja, esclarece que a formação da feminilidade e da educação da mulher é um projeto familiar inserido em uma estrutura de relações e práticas sociais mais ampla, associadas a contextos históricos, que é interpretado pelos sujeitos como “natural” e não como uma construção social. Biela, então, no seio da família burguesa urbanizada, passava a ser ensinada a como se comportar como uma “mulher de família”, com os atributos de uma “donzela virgem”, “casadoira” (POSSAS, 2008, p. 45), de acordo com os papéis tradicionais da mulher no espaço privado. Nesse sentido, Constança passa a ocupar o espaço vazio deixado pela mãe de Biela, tornando-se uma figura materna, que ensina e orienta, ao mesmo tempo em que Biela passa a ocupar uma certa posição de filha, sobre a qual o casal deposita expectativas.

No romance esta relação é ainda mais salientada, ao ponto de Conrado interferir: “Você, Constança, disse ele, está pensando que ganhou uma filha menina e ela já é moça feita, tem 18 anos” (DOURADO, 1995, p. 40). Com o tempo, porém, Constança se distancia da jovem, que passa a conviver mais perto dos empregados da casa: “Havia porém um muro entre elas; tratava-a como se trata um filho bobo ou um irmão surdo” (DOURADO, 1995, p. 60). A relação de amizade e os traços maternos da cunhada no romance, portanto, diminuíam conforme Biela envelhecia e decidia por sua própria vida, fugindo às ordens e expectativas da família. Enquanto no romance a personagem de Constança se associa à ideia de maternidade por meio dos pensamentos de Biela, trazidos pelo narrador onisciente, a figura materna de Constança, no filme, manifesta-se através de outros recursos, menos reforçados mas ainda assim significativos para a construção de uma oposição entre a jovem caipira e a mulher urbanizada: Constança adquire uma espécie de papel de mãe para Biela, ao longo da narrativa, em virtude de suas tentativas de se tornar “amiga” da prima; de ensiná-la as mesmas atividades que ensinara à filha Mazília, como o bordado, e da busca por transformá-la em uma jovem “casadoira” através da transmissão dos comportamentos “femininos” e da costura dos vestidos sofisticados. Além disso, o tom de ordem que a cunhada usa para com Biela, no momento em que a retira da cozinha e chama-a para a sala, junto da família, o qual encerra o primeiro bloco da narrativa, sinaliza para a autoridade maternal.

Dessa forma, Constança passa a disciplinar Biela, a qual, órfã desde criança, é duplamente desprovida da formação para “tornar-se mulher” pois não tivera uma figura materna presente e desconhece parte das atividades e saberes que comporiam, conforme a visão da época, sua feminilidade. Os conhecimentos que Biela trazia do Fundão, como

a destreza com a culinária, por sua vez, são menosprezados. Para Biela, porém, a linha de bordar contém muito “mistério”⁹³, assim como os processos de adaptação de sua individualidade às leis e regras do meio urbano sobre sua performance social enquanto mulher de origem caipira⁹⁴.

Um marcador da rusticidade dos modos de Biela é seu comportamento durante a primeira refeição em família. Em seus pratos há uma combinação bastante típica da culinária mineira: arroz, feijão, carnes, couve e farinha. De início as crianças estranham seus modos à mesa e a forma como segura os talheres. Enquanto todos os familiares, inclusive as crianças, comem com os cotovelos abaixo da mesa e as duas mãos segurando talheres, Biela coloca um cotovelo sobre a mesa, deitando o braço atrás de seu prato, inclina-se sobre a mesa e come de colher, com o braço arqueado. Ela então mastiga com a boca aberta. O menino Alfeu, ao mastigar da mesma forma, recebe uma repreensão da mãe, o que faz com que Biela tente alterar sua forma de mastigação e reproduzir o manejo dos talheres, à semelhança de Constança.

Estabelece-se, então, forte contraste com a etiqueta dos parentes. No romance, concordando com a perspectiva dos familiares, Biela é descrita, inúmeras vezes, beirando a animalidade. Ao entrar na casa da família pela primeira vez, portava-se “assustada feito súbito um animal pára na estrada, estranhando” (DOURADO, 1995, p. 27, *sic*). Tímida diante das pessoas, “devia parecer bicho do mato, nunca-me-viu. O olhar de prima Biela feito o de um bichinho assustado medroso que procura se acostumar (...) Quero voltar pro Fundão, pra minha toca tão sossegada, talvez tenha querido dizer” (DOURADO, 1995, p. 28). Vestida com panos finos pela primeira vez, era “grotesca” como um macaco coberto de veludo e guizos (DOURADO, 1995, p. 48). Nas palavras da cunhada, “um bicho do mato, chucra” (DOURADO, 1995, p. 72).

Sua origem caipira, então, é interpretada de forma pejorativa. Tal origem se manifesta também nos sotaques e características de linguagem que as personagens carregam, além de seus costumes e atitudes, o que permite traçar uma aproximação entre Biela e os empregados do meio doméstico liderado por Constança e Conrado, os quais

⁹³ No romance de Autran Dourado, o narrador explicita que, com “mistério”, Biela tentava dizer que a linha estava embaraçada (DOURADO, 1995, p. 39).

⁹⁴ Para fazer jus à personagem roteirizada por Suzana Amaral, Sabrina Greve, em entrevista ao programa *Revista do Cinema Brasileiro*, disponível na seção de Extras do DVD do filme, relata que foi enviada pela produção à cidade de Pirenópolis, em Goiás, locação do filme, um mês antes do início das gravações. Ali, pôde se aperceber do ritmo lento da cidade, bem como aprender as tarefas de que sua personagem tomava parte: andar a cavalo, pilar e cozinhar (FOLHA, 2001). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0801200122.htm>. Acesso em outubro de 2019.

compõem uma espécie de periferia da família derivada do modelo de produção escravista (CANDIDO, 1951; DEL PRIORE, 1993). São eles Joviana (interpretada por Neusa Borges⁹⁵) e Gomercindo (Itamar Gonçalves). A mulher é vista predominantemente na cozinha, ocupada com as refeições, enquanto o homem é responsável pelo trato dos animais e acompanhamento do patrão em suas excursões.

A fala de Biela é marcada por expressões regionais e um sotaque não muito marcado, porém semelhante ao que se associa ao sotaque de sul de Minas Gerais, com um *r* bastante pronunciado. Em alguns momentos incorre em erros na norma culta da língua, como quando não conjuga substantivos no plural (por exemplo, “os *peão*”). Em termos de linguagem, assim como diversos outros aspectos de sua personagem, Biela se aproxima mais da empregada do que da cunhada: Joviana “come” letras em sua fala, pronuncia determinadas sílabas com maior intensidade, faz a substituição de certas sílabas por outras (como “bom” por “bão”), como quando diz para a recém-chegada, ecoando as expectativas de Constança: “*ocê* vai ficar é uma formosura, [vai] arrumar um *bão* casamento e vai ser feliz”.

Somado a isso, Joviana reproduz o *r* retroflexo⁹⁶, que já verificamos estar presente também no sotaque das caipiras em *Amélia*. Ao reservarmos uma maior atenção a esse sotaque presente no filme de Suzana Amaral, é possível encontrar associações a espacialidades que interessam a esta pesquisa. De acordo com o levantamento realizado por Rennicke (2011), o *r* retroflexo é a principal característica do sotaque “paulista”, presente no interior do estado de São Paulo, que se irradia para outras localidades, como o sul de Minas Gerais. Essa variante do som ródico, isto é, relativo à letra *r*, porém, é diretamente associada por habitantes da cidade à noção de “caipira” e ao meio rural, o que implica a ocorrência de preconceitos de ordem social e linguística sobre falantes do *r* retroflexo.

Nesse sentido, pode-se inferir que a presença do *r* marcadamente associado à cultura caipira e à ruralidade, presente nas falas de Biela e de Joviana, apontam para o menor prestígio de sua fala, na perspectiva dos sujeitos sociais urbanizados. A contraparte a Biela e Joviana é Constança, a qual faz pouco uso de termos regionais, sem cometer erros de conjugação com frequência e sem pronunciar sílabas ou letras de forma mais tônica que as demais.

⁹⁵ Neusa Borges é uma atriz natural de Santa Catarina, nascida em 1941. Atuou em telenovelas como *O Clone* (2000) e filmes como *A Deusa Negra* (1978, dirigido pelo cineasta nigeriano Ola Balogun).

⁹⁶ Ver nota 31.

A distinção entre os empregados e a família se manifesta também nos pronomes de tratamento. Joviana, mulher negra que não pertence à família, trata Biela, jovem mulher branca e herdeira da família, como “sá Biela”. Tal pronome pode ser interpretado como resquício do vocabulário tradicional do modelo de produção agrícola baseado na exploração de mão de obra escrava oriunda do continente africano, como uma corruptela da palavra “sinhá”, que era o tratamento dado às filhas dos latifundiários, conforme Candido (1951). Já em relação à dona da casa, Joviana usa “dona Constança”. Biela, por sua vez, chama a empregada de “sá Joviana”, o que, de sua parte, indica que a jovem não assume uma posição de superioridade em relação à cozinheira, mas sim trata-a com a mesma forma de respeito e cordialidade. Já Constança chama a empregada apenas pelo primeiro nome. Tais formas de tratamento consistem em indícios da hierarquização presente no núcleo familiar brasileiro (CANDIDO, 1951), que se manifestam na diegese.

Os problemas de adaptação de Biela e sua dificuldade de socialização são notados através de elementos não-verbais que contribuem para a construção de sentidos na narrativa e que, ao mesmo tempo, vinculam-se às tradições da cultura caipira. É o caso da presença de crendices e superstições que se manifestam ao longo do filme. Tome-se como exemplo a vassoura virada: ao visitar uma das vizinhas, no primeiro bloco, Biela é recebida sem cerimônia. A vizinha demonstra incômodo com sua presença, faz perguntas por educação, porém nenhuma das duas é capaz de conversar com naturalidade. Após trocar poucas palavras com a jovem, a vizinha serve café e se retira da sala, dirigindo-se para um dos cômodos onde trabalha em sua máquina de costura. Longe do olhar de Biela, ela coloca uma vassoura atrás da porta, sendo que, acordo com Luís da Câmara Cascudo (2001, p. 903), a vassoura “posta ao inverso, e detrás da porta, afugenta as visitas prolongadas”, o que revela o desconforto da mulher em relação a Biela e reforça o isolamento pelo qual a jovem estaria sujeita em meio à sua vida na cidade. Logo em seguida, a vizinha joga sal no fogo do forno à lenha, outra crendice popular que busca espantar visitas indesejadas. Vale ressaltar que tais hábitos são inserções de Suzana Amaral, já que estão ausentes no romance, o que indica um cuidado minucioso, mediado pelo trabalho de pesquisa e pela experiência pessoal da cineasta, no retrato de práticas culturais da zona rural.

Tal isolamento em relação ao convívio social pode ter suas raízes no retraimento da vida no Fundão. A família de Biela reduzia-se a seu pai, Juvêncio, e, como relata Conrado, este teria sido um homem doente e misterioso, que não se casou novamente após ter se tornado viúvo, o que teria privado sua filha da educação e da formação para a vida em

sociedade – pelo que se infere que o pai teria se eximido desta responsabilidade. Na memória de Biela, porém, é a figura da mãe que se destaca; ela não menciona seu pai ao longo da narrativa. No romance, a figura do pai de Biela surge pela primeira vez pelas menções de Conrado e Constança, como “homem fechado e meio maníaco, que nunca saía do Fundão”, “cismado, meio louco-manso-enfezado nas suas opiniões”, “trancadão” (DOURADO, 1995, p. 22; 40). Nas poucas lembranças de Biela, ele aparece como uma figura soturna, enterrada na rede de balanço.

Já a família de Conrado e Constança apresenta a formação burguesa tradicional, que goza de prestígio na estrutura de relações sociais da pequena cidade e pode ser interpretada como uma família de posses, vide a propriedade da casa, os hábitos elegantes de Constança, a presença de valores culturais da alta cultura, como o piano na sala, e de evidências de capital financeiro, como os empregados.

A divisão do trabalho na ordem familiar obedece a um modelo remanescente dos valores da elite colonial, que prescrevia o trabalho do homem externo à casa e o trabalho da mulher no meio doméstico (FONSECA, 2004). Além disso, as atividades intelectuais são reservadas ao homem, que é o único apresentado lendo um jornal durante uma tarde em família (Imagem 38). As mulheres, em contrapartida, dedicam-se ao trabalho “feminino”, meramente manual: a costura e o bordado, ou, no caso de Mazília, o piano.

Imagem 38: A família na sala de estar

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Tal imagem remete à divisão sexual do trabalho, definida como “a forma de divisão do trabalho social decorrente das relações sociais entre os sexos”, histórica e socialmente modulada. Nesse formato, os homens são designados à esfera produtiva e às funções de maior valor social adicionado (como a política), enquanto as mulheres são relegadas à

esfera reprodutiva, o que reduz gênero à diferença do sexo biológico (HIRATA; KERGOAT, 2007, p. 599). Em *Uma vida em segredo*, como veremos, é possível analisar a divisão desigual do trabalho doméstico entre os sexos, que naturaliza a delegação do trabalho maternal e doméstico às mulheres.

A divisão de tarefas e interesses entre mulheres e homens estrutura-se e é estruturada, por exemplo, pela educação diferenciada dispensada a meninos e meninas. Na virada do século XIX para o XX,

Para as filhas de grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, da escrita e das noções básicas da matemática era geralmente complementado pelo aprendizado do piano e do francês que, na maior parte dos casos, era ministrado em suas próprias casas por professoras particulares, ou em escolas religiosas. As habilidades com a agulha, os bordados, as rendas, as habilidades culinárias, bem como as habilidades de mando das criadas e serviços, também faziam parte da educação das moças; acrescida de elementos que pudessem torná-las não apenas uma companhia mais agradável ao marido, mas também uma mulher capaz de bem representá-lo socialmente. O domínio da casa era claramente o seu destino (...). (LOURO, 2004, p. 446)

A educação de meninas e moças, portanto, preparava-as para a maternidade e o casamento, o qual obedecia à divisão do trabalho também reiterada pela Igreja Católica, que incentivava a submissão e obediência da mulher ao homem (DEL PRIORE, 1993; FIGUEIREDO, 1997).

A “naturalização” da subjugação da mulher ao homem através do casamento foi fomentada por prescrições institucionais e respaldada pela jurisdição. No Código Civil de 1890, por exemplo, o marido era considerado chefe da sociedade conjugal, o que lhe permitia deter pleno poder sobre os bens da família, inclusive os bens adquiridos pela mulher previamente ao casamento (MALUF; MOTT, 1998, p. 375). Tais medidas eram corroboradas pelo discurso científico, já que, ao longo do século XIX, a medicina social atribuía às mulheres características “femininas” de ordem “biológica”: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais e a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em contrapartida, o homem seria dotado de força física, natureza autoritária, empreendedorismo, racionalidade e sexualidade afluída (SOIHET, 1997, p. 4; PERROT, 2006, p. 177). Às mulheres, então, permitia-se meramente o cuidado da casa, os trabalhos de cozinha e tecido, o serviço sexual para o chefe da família e a criação dos filhos, o que garantia a continuidade da linhagem. O marido, por sua vez, encarregava-se da manutenção financeira da família e da possibilidade de desempenhar uma identidade pública (MALUF; MOTT, 1998, p. 379).

Tais padrões são reproduzidos em diversos filmes brasileiros. Em relação às narrativas em que personagens de mulheres caipiras estão presentes, o que interessa a nossa pesquisa, a distribuição do trabalho conforme o gênero, a dupla jornada do trabalho feminino e o trabalho rural transparecem como costumes, e não sob uma perspectiva crítica. Na década de 1960, como vimos no capítulo anterior, o cinema estrelado por Mazzaropi e Geny Prado no papel de caipiras apresentava tantas cenas de agressão e ridicularização de personagens femininas que incorria em uma naturalização da opressão da esposa dentro da relação conjugal, bem como expunha a caipira trabalhando na roça, no interior da casa e ainda realizando as tarefas do marido indolente. Um exemplo mais contemporâneo de semelhante padrão narrativo é *A marvada carne* (1985), em que a personagem de Nhá Policena, interpretada pela atriz Geny Prado, é vista ralando milho no interior de sua casa enquanto os homens conversam, e ainda corrige o marido em seus constantes erros e esquecimentos sobre os assuntos do dia-a-dia, o que explicita uma distribuição desigual dos afazeres domésticos e responsabilidades familiares.

Este breve estudo sobre as práticas matrimoniais no Brasil se torna significativo em razão da temática do casamento que dá a tônica do segundo bloco da narrativa de *Uma vida em segredo*. Adjacente à família, está a figura do único pretendente de Biela, Modesto, filho de seu Zico, que adentra o meio doméstico em razão das tardes de jogo com Conrado. Modesto é um homem mais velho que Biela e desenvolve um interesse pela jovem e, mais tarde, por suas posses materiais. Sua relação com a moça, porém, é duvidosa, marcada pelo assédio e pelo interesse financeiro. O noivado que daí surge, porém, é dissolvido quando o rapaz foge para o sertão, rejeitando os compromissos que viriam do casamento. Seu próprio nome é indicativo de sua banalidade e, pode-se dizer, de sua mediocridade, como se demonstra nas poucas interações que trava com Biela. Entretanto, como discutiremos ao longo do capítulo, ainda que patético, Modesto descumpra o comportamento esperado e transgride as expectativas depositadas sobre ele por seu pai e pela família da moça. Através de sua fuga, facilitada pela excursão realizada para compra de gado, ele concretiza uma ruptura com o sistema que Biela não foi capaz de realizar.

Tais reflexões são propiciadas pelo fato de que a presença de figuras masculinas em *Uma vida em segredo* é mais significativa do que em *Amélia*. Aqui, as personagens de Conrado e Modesto e a memória do pai de Biela ganham relevância na narrativa, o que nos permite observar com pormenor as relações travadas entre gêneros neste filme. De modo semelhante, a presença significativa da mulher negra no filme de Suzana Amaral,

na figura da empregada Joviana, permite discussões sobre a diferença racial intra-gênero, como veremos a seguir.

As relações familiares e entre empregados se dão no âmbito doméstico, o que torna necessário uma descrição mais minuciosa da arquitetura da residência, bem como seu contraste com o exterior, isto é, a cidade do interior. A casa está situada no espaço urbano, uma pequena cidade do interior do estado de Minas Gerais, caracterizada pelo chão de ladrilho, casas térreas com telhado de barro, uma praça, muros de barro, pouca vegetação, uma igreja matriz e uma vendinha, o tradicional empório mineiro, onde na parede há a inscrição “secos e molhados – bebidas e quitanda – de tudo um pouco” (Imagem 39). Um elemento que situa a diegese no interior de Minas é a menção ao colégio interno do Caraça⁹⁷, feita por Biela em sua visita a uma vizinha, para onde Alfeu é mandado⁹⁸.

Imagem 39: Um empório

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Essa representação da cidade evidencia primeiros traços de urbanização presentes na cultura citadina, mas ainda se baseia no contexto da pequena cidade de interior, ou seja, não busca representar uma metrópole ou uma capital de estado, onde a industrialização e processos de modernização ocorrem com maior intensidade e rapidez. As poucas imagens do filme que apresentam a paisagem urbana revelam uma cidade ainda

⁹⁷ O Colégio do Caraça, na serra mineira, foi fundado ainda no período imperial por uma ordem religiosa, a Congregação Lazarista, e se extinguiu em 1912. Até 1968 foi mantida em funcionamento a Escola Apostólica para a formação de padres, a qual foi encerrada em decorrência de um incêndio. Disponível em <https://www.santuariodocaraca.com.br/>. Acesso em: maio de 2020.

⁹⁸ No romance de Autran Dourado (1995, p. 44-45) a estória também se dá em uma cidade mineira e há menções mais diretas à região, como se explicita no trecho a seguir, a respeito de Constança: “(...) Sempre cuidara de si, vestia-se bem, caprichava no falar, aprendera muito no colégio de dona Mariquinha Menezes, em Ouro Preto. Tinha polimento, sabia manter uma conversação mesmo com gente de cerimônia, políticos de fora, como foi o caso com o senador Tibúrcio, que elogiou muito achar uma dona assim tão polida e prendada naquelas bandas de Minas”. Há referências a outras localidades de Minas Gerais, como Ubá (DOURADO, 1995, p. 21).

muito próxima da vida rural, sobretudo no que diz respeito aos meios de subsistência e ao trabalho, como a agricultura, a pecuária e o comércio de bens manufaturados. Como avalia a crítica especializada, trata-se mais de um “vilarejo das redondezas que serve de extensão para a pasmaceira rural” (CONTI, 2002) do que uma grande cidade. Isso posto, é possível indagar que a cidade de interior, sob a perspectiva metropolitana, apresenta traços da cultura caipira, ainda que haja esforços para sua diferenciação na esfera da sociabilidade, como se evidencia com o projeto de Constança para a “transformação” dos hábitos rústicos de Biela para a moda urbana. Dessa forma, a cidade se configura como um “novo mundo” para a jovem que só conhecia a vida na roça.

Cabe ressaltar que tal representação da cultura caipira é intermediada pela construção cinematográfica. Aqui é possível resgatar novamente a dimensão extra-fílmica, quando da realização do filme: relata-se que a cineasta assumiu a função de vistoriar o trabalho da direção de arte, assinada por Adrian Cooper⁹⁹. Em uma das críticas ao filme, ressalta-se: “Ainda durante as filmagens, a relação com a direção de arte manteve-se delicada: a diretora, passava no final da tarde pelo *set* e tirava elementos cenográficos que haviam sido colocados no cenário por Adrian Cooper ao longo do dia: ‘Na fazenda da minha tia no interior de Minas não tinha tapete. Então não vai ter tapete’”. Amaral, então, trabalhava para garantir que a caracterização dos ambientes estivesse de acordo com a sua própria experiência em meio à vida rural¹⁰⁰, o que evidencia uma das interfaces que a representação do elemento caipira atravessa até chegar às telas.

O ambiente da cidade abriga a residência onde vive a família. Para Ebert (s/d), a casa “é uma personagem tão importante no filme quanto aquela representada pela atriz Sabrina Greve”, já que “ela existe como *um mundo paralelo* em oposição ao seu mundo de origem – o ‘fundão’ – o espaço aberto da fazenda onde vivia” (grifos nossos). De fato, estabelece-se um forte contraste entre a casa de Constança e a vasta paisagem rural, com vegetações à larga, que nos é apresentada como a fazenda do Fundão nos planos que abrem o primeiro bloco do filme.

A casa térrea é revelada em seus diversos cômodos: primeiramente a sala de estar, com sofás, piano, vasos de flores, onde as mulheres (brancas) passam a maior parte do

⁹⁹ Cooper recebeu o prêmio de Melhor Direção de Arte para *Uma vida em segredo* no XII Cine Ceará, em 2002. Atua também como diretor de arte em filmes como *A marvada carne* (1985), de André Klotzel, e como diretor de fotografia (*O fio da memória*, 1991, de Eduardo Coutinho, entre outros) (cf. *Portal Filme B*, disponível em <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-diretor-de-arte-diretor-de-fotografia/adrian-cooper>, acesso em outubro de 2019).

¹⁰⁰ Cf. RESENHA SESSÃO ABC, 2002. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/uma-vida-em-segredo/>. Acesso em outubro de 2019.

tempo, e onde Conrado se distrai lendo jornais. Outro espaço significativo é o quarto de Biela, com uma cama, um armário de madeira, uma penteadeira equipada com um tríptico de espelhos e janelas com cortinas.

Em seguida tem-se a cozinha, local que Conrado jamais adentra. Em relação ao restante da casa, o acabamento menos primoroso é visível. Há paredes de barro, fogão à lenha, um pilão e panelas penduradas na parede. Através de uma porta, acessa-se o quintal, onde há plantações e um quartinho nos fundos, usado como depósito e mais tarde habitado por Biela. Ao lado do quintal encontra-se um espaço anexo à casa, com treliças de madeira, onde ocorrem partidas de truco de Conrado e os primeiros sinais do namoro de Biela com Modesto.

Biela irá transitar por tais espaços: quando de sua chegada, a família tenta acostumá-la aos hábitos da sala, como o bordado e a recepção de visitas, mas, conforme a jovem se torna arredia em relação ao que lhe é imposto, ela passa a ocupar a zona não-nobre da casa. De toda maneira, sua presença pela casa, seja onde for, é marcada por um relativo isolamento, já que não se sente confortável em meio à família, nem consegue se adaptar perfeitamente à cozinha, visto que a própria Joviana a repreende, dizendo que “seu lugar é lá na sala com os *patrão*”. Em certa medida, então, Biela é percebida pelos familiares e pelos empregados como um elemento alienígena à ordem da casa.

2.1.2 Joviana e o trabalho feminino

Se nas camadas mais altas da sociedade era imposto que as mulheres se detivessem na vida doméstica, dedicadas à maternidade e ao casamento, nas camadas populares o trabalho feminino extra-doméstico era uma condição de sobrevivência (hooks, 2019; FONSECA, 2004; SOIHET, 1997). No filme, a personagem de Joviana, como veremos a seguir, explicita tal diferença.

É relevante demonstrar que as cenas que podem ser associadas às práticas culturais caipiras ocorrem principalmente na presença de Joviana e Gomercindo, com ou sem Biela, como é o caso da debulha de milho no quintal, o preparo dos alimentos na cozinha rústica e o trato dos animais, que são atividades excluídas do meio familiar e de determinados espaços do interior da casa, como a sala.

Nesse sentido, estabelece-se um paralelo: enquanto os espaços típicos do meio urbano, como a sala de visitas e os quartos com vista para a rua, são frequentados pela família burguesa, os espaços que podem ser aproximados de uma cultura rural são ocupados pelos trabalhadores da casa. Em outra dimensão, tais espaços burgueses são

frequentados sobretudo pela figura de poder patriarcal, o homem branco, enquanto os espaços rurais, como a cozinha, são frequentados principalmente pelas figuras femininas, como Joviana, a empregada negra, e Biela.

Ao observar novamente a questão da espacialidade presente no filme, é significativo resgatar a descrição de uma cozinha típica da casa da família brasileira das primeiras décadas do século XX, conforme Maluf e Mott (1998, p. 412):

Muitas cozinhas permaneceram até meados do século como um apêndice da casa, um puxado coberto por telhas-vãs, voltado mais para o quintal do que propriamente para o interior da residência. Era um lugar quente, esfumaçado, cheio de picumã, engordurado pela carne-seca, linguiça e toucinho pendurados no fumeiro, com os tijolos do chão desgastados pelas pancadas do machado na lenha, onde a dona de casa permanecia de cócoras, debruçada sobre gamelas e peneiras, ou em pé, socando o pilão, o que deixava as mais novas e inexperientes com as mãos vermelhas e cheias de bolhas em razão do esforço repetido, sendo frequentemente obrigadas a parar o serviço para matar baratas, espantar as moscas ou lutar contra o exército de formigas. Ali era realizado um trabalho cansativo, demorado e sujo, seja pela preparação dos pratos, seja pela limpeza das panelas engorduradas e enegrecidas pela fuligem (...)

Guardadas as diferenças entre a cozinha do filme e a cozinha ora descrita, sobretudo o trabalho da “dona de casa” neste ambiente, é possível fazer algumas observações. O ambiente da cozinha das famílias abastadas era impróprio para as senhoras da casa e suas filhas, e o trabalho da cozinha era considerado indigno para uma mulher de família, de boa educação e finos modos. Uma *outra* era destinada a ocupar a cozinha das casas: a empregada, e neste caso, Joviana, a mulher negra que foge às expectativas de feminilidade e “beleza”, visto ser caracterizada como gorda, destituída de vaidade e delicadeza, com roupas largas e envelhecidas, de lenço no cabelo e avental puído.

É relevante notar que essa forma de caracterização da mulher negra, empregada da família branca e burguesa, pode ser associada à figura da *mammy*, estereótipo de origem escravista recorrente no cinema estadunidense, apontado por bell hooks (2020, p. 121; 2019, p. 130) como uma forma de reforço do ideal de feminilidade branco em oposição à condição de “sub-humanidade” da mulher negra¹⁰¹. Historicamente, a mulher negra foi responsabilizada tanto pelas atividades associadas à feminilidade “universal”, como a

¹⁰¹ Nas palavras de hooks (1990, p. 71), “Many of the anti-black-woman stereotypes originated during slavery. Long before sociologists perpetuated theories about the existence of a black matriarchy, white male slave-owners created a body of myths to discredit the contributions of black females; one such myth was the notion that they were all masculinized sub-human creatures. Black female slaves had shown that they were capable of performing so-called ‘manly’ labor, that they were able to endure hardship, pain, and privation but could also perform those so called ‘womanly’ tasks of housekeeping, cooking, and child rearing”.

maternidade, mas também pelo trabalho pesado, fisicamente desgastante, como a lavoura, sob efeito da privação e da dor (hooks, 2020, p. 121). Tal imagem da mulher negra foi corroborada pelo cinema hollywoodiano através da figura da *mammy* em filmes como *E o vento levou* [*Gone with the wind*] (1939, Victor Fleming).

O trabalho feminino apresentado no filme, portanto, é nuançado: enquanto à mulher pobre, negra e privada de educação formal eram reservadas as tarefas domésticas desgastantes, como a faxina e o trato da cozinha, como é o caso de Joviana, as moças educadas e herdeiras de famílias burguesas eram condicionadas ao trabalho têxtil, como ocorre com Biela e Mazília. Isso porque a mulher capaz de costurar para si, para a família e para a própria casa, mestra de trabalhos manuais como costura, tapeçaria, renda, bordado, crochê e tricô, era valorizada; já a mulher que não conhecia tais atividades era “digna de lástima” (MALUF; MOTT, 1998, p. 418). As “sinhas”, portanto, eram confinadas ao meio doméstico; já as mulheres negras, nas palavras de Sueli Carneiro (2011, p. 128, grifos nossos), são submetidas a um “confinamento nas ocupações de menos prestígio e remuneração”, como exemplificado pela personagem de Joviana.

É possível também destacar a diferença entre o trabalho feminino realizado na cidade e no campo. Moura (1978, p. 20) verifica que o trabalho feminino se concentra na casa, enquanto o trabalho masculino ocorre no roçado. No campo, o trabalho do lar é feito inteiramente pelas mulheres, mães e filhas, e compreende atividades como o preparo do alimento (debulha do milho, cata de feijão, manejo do forno e do monjolo), cuidado dos animais vivos, limpeza da casa, reparo das roupas e cuidado com crianças. A manutenção de tal sistema de trabalho é reforçada por máximas como “a casa é o lugar certo para a mulher casada”, como observa Moura (1978, p. 20).

No filme de Suzana Amaral, a mulher caipira se aproxima daquela que faz o trabalho pesado, o trabalho feminino imprescindível para a manutenção da ordem familiar, porém desprezado pelos ideais de feminilidade burgueses, os quais, por sua vez, serão recusados por Biela.

Logo, quando a jovem se mostra mais confortável na cozinha rústica do que nos canapés da sala de visitas, ela ofende a sua família e à cunhada, cujas expectativas se amparavam no ideal de feminilidade depositado no modelo de comportamento da jovem burguesa, e não da mulher experiente nas atividades da cozinha. Porém, mesmo que entre elas nasça uma cumplicidade e amizade, Biela continua sendo uma mulher branca e rica, que não é submetida aos mesmos julgamentos e à mesma estratificação social que operam

sobre Joviana. Ainda que amigas e trabalhando juntas na cozinha, é visível a desigualdade entre a empregada negra e a jovem branca e rica.

A proximidade entre Biela e Joviana é estabelecida em sua convivência na cozinha. Em um dos almoços, logo no primeiro bloco, a jovem derruba comida e faz um ruído estridente com a louça ao tentar imitar o modo de segurar os talheres exibido por Constança, o que espanta a todos e provoca o riso das crianças. Enfezada, Biela se recusa a continuar comendo e diz que está sem fome, que já está “cheia”. Na sequência seguinte, porém, a jovem entra na cozinha e come a pururuca preparada por Joviana. Entre as duas, portanto, começa a surgir uma cumplicidade, que permite que Biela revise suas lembranças e se sinta mais confortável. Enquanto almoça, a empregada pergunta como era na fazenda. Biela, com um sorriso, relembra: “era bonito demais... Tinha muito, muito mato, muito passarinho. Sabe, do lado da casa, corria um riachinho assim manso, um barulhinho gostoso o dia inteiro. Lá embaixo o monjolo batendo, pilando arroz. *P’sava* de ver, que beleza”.

Ainda que em segundo plano, portanto, Joviana ganha importância na narrativa ao se tornar amiga de Biela, ainda que se considere a diferença racial e de classe, que opera para distanciar a “criadagem” das pessoas da família branca e rica. Joviana, portanto, não é meramente a “negra, criada da família”, destituída de nome e personalidade, como caracterizada por Scherer (2016, p. 88). Sua presença no filme, mesmo que como personagem secundária, com poucas falas e menor tempo de tela do que as protagonistas brancas, contribui para revelar aspectos da diferença sexual racial e da representação de mulheres negras no cinema brasileiro, comumente relegadas ao papel de empregadas, escravas ou prostitutas, como argumenta Carolinne Mendes da Silva (2013; 2020) em relação a personagens negras, sobretudo as interpretadas pelas atrizes Luiza Maranhão e Léa Garcia em filmes do Cinema Novo.

No romance, ao passo que se trancava para a família, Biela era “mais aberta com a gente da cozinha (...) Não dava mostra de ter nenhum afeto para aqueles que prima Constança dizia que eram seus iguais” (DOURADO, 1995, p. 52). Tinha amizade com Joviana, mas esta era marcada por um caráter hierárquico que o filme aplaina: a empregada chama-a por “sá Biela” e “senhora”, ainda que com um tom afetivo. O narrador, por sua vez, faz coro às representações estereotipadas da mulher negra, tal como vimos anteriormente, e descreve Joviana por meio de categorias genéricas, como se todas as mulheres negras fossem iguais: “E era toda elogios, gorda, preta, amiga” (DOURADO, 1995, p. 53). A personagem de Joviana no livro, então, limita-se a tais aparições breves, enquanto Gomercindo e Biela conversam à larga, o que não é retratado no filme.

No texto original, as relações entre Biela e os empregados são descritas como conversas amigáveis e contação de “causos”. Seguravam os talheres da mesma forma que a jovem, com simplicidade. Ela, então, se sentia entre os seus, sobretudo com Gomercindo, com quem de início convivia mais do que com Joviana, o que estabelece uma considerável diferença entre filme e livro. Mais tarde, após a desfeita do casamento, Biela passa a ocupar a cozinha e a ativamente ajudar Joviana nas tarefas culinárias, com o que se aproximam. Nesse sentido, pode-se inferir que Suzana Amaral prioriza a representação da convivência entre Biela e Joviana, relegando a figura de Gomercindo a um espaço menor, secundário.

A relação entre as duas está também circunscrita a um espaço específico: os fundos da casa. A cozinha e o quintal são espaços de convivência: além do trabalho que envolve o preparo dos torresmos, broinhas e café, que observamos ao longo de toda a narrativa, é ali que Biela e Joviana conversam e almoçam à mesa, que Biela se aproxima do cachorro Vismundo que surge no último bloco do filme, e que Joviana e Gomercindo fazem as atividades que podem ser associadas às tradicionais representações da cultura caipira.

Entretanto, a presença de Biela nos espaços não-nobres da casa é condenada por sua família, tal como no romance: “Lá, com a velha Joviana e Gomercindo, com a gente miúda, se sentia mais à vontade, como se estivesse na Fazenda do Fundão. (...) Mas não podia ficar muito tempo na cozinha, prima Constança mandava chamá-la” (DOURADO, 1995, p. 37). De volta à sequência em que a jovem conta para Joviana como era a fazenda, a cunhada chama seu nome, subitamente, em *off*, e manda que venha para a sala.

Como expusemos anteriormente, este é o momento em que se encerra o primeiro bloco do filme: aqui, Biela é retirada de suas memórias sobre o Fundão e seu cotidiano, que são propiciadas pela companhia de Joviana na cozinha, e é levada para perto do núcleo familiar no espaço da sala, onde irá aprender mais sobre a vida da mulher na cidade de acordo com as expectativas de sua cunhada.

2.1.3 Olhares de mulheres

Ao longo de *Uma vida em segredo* é possível observar a recorrência de olhares significativos lançados por personagens femininas que, em determinados casos, encontram-se com o ponto de vista da câmera, ou seja, a perspectiva das personagens é assumida pelas lentes. Em outros momentos, os olhares de mulheres estão atrelados à moldura oferecida por janelas, que são o canal de comunicação entre o meio doméstico,

que se configura como um dos únicos espaços permitidos às mulheres, e o espaço público visto através da janela, como as ruas, as praças, as casas de vizinhos e as igrejas.

Para pensar o olhar feminino no filme de Suzana Amaral, buscamos resgatar as proposições de teóricas feministas como Linda Williams (1984) e Laura Mulvey (1999) em seus debates sobre *male* e *female gaze* (olhar masculino e feminino), trazidas na Introdução desta pesquisa. Nesse sentido, observamos que os olhares de mulheres podem assumir a forma do desejo – seja ele contido ou manifesto – quando se direcionam à figura masculina, conforme propõe a teoria feminista, como veremos adiante em razão do surgimento de Modesto na vida de Biela, bem como são capazes de indicar repulsa e a comparação pela competição quando direcionado a outra figura feminina, como verificamos em *Uma vida em segredo* e também em *Amélia*.

O primeiro exemplo de um olhar feminino significativo é aquele lançado por Biela para o Fundão, como ilustramos anteriormente. Este é o olhar que sela a partida da jovem, em que se despede de sua terra e de seu passado. Logo em seguida, na sequência em que a caravana chega ao seu destino, Constança e sua filha Mazília, que estão de dentro da casa olhando para a rua através de uma janela, fitam Biela. Em outra janela está a empregada Joviana, que porta um avental e um lenço no cabelo (Imagens 40 e 41). Essa cena nos permite introduzir uma análise do olhar feminino direcionado a outra mulher.

Imagens 40 e 41: As mulheres na janela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

No contracampo em relação às observadoras, a câmera realiza um movimento de *tilt* (deslizamento vertical) da cabeça aos pés de Biela, com um ângulo semelhante ao olhar das espectadoras curiosas (Imagens 42 a 44).

Desde então transparece um forte contraste entre a jovem e suas parentes: enquanto a recém-chegada porta roupas surradas, Constança está finamente vestida, com roupas

brancas e rendadas, ornada por joias. Diante desses olhares das mulheres à janela, Biela desmonta do cavalo, com os olhos baixos, e timidamente tenta desamassar suas vestes.

Imagens 42 a 44: O corpo de Biela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

O que as mulheres da cidade observam na aparência de Biela foi descrito por Nascimento e Fischer (2004, p. 11) da seguinte maneira:

Trajes de tecidos simples, algodões e chitas. Panos carentes de estamparias, padronagens ou combinações elaboradas. Cores apagadas ou escuras: ocre, azul escuro, tons de cinzas e marrons. Nada de laços, fitas, rendas ou babados. Nenhum adereço, nada que não tenha utilidade prática: saias amplas para movimentos largos, pregas simples. Dois xales apenas: um deles, peça antiga, de crochê, confeccionada em linha amarelo-mostarda, ponto complicado, visivelmente trabalhoso. Herdado da mãe. O outro, também em crochê, preto, ponto simples e trama aberta.

Nesse sentido, a qualidade e o estilo das vestes de Biela se assemelham mais às roupas de Joviana. Esta associação entre aparência, roupas e classe social será rapidamente percebida e comentada pela criança: Mazília repara a magreza da prima e diz que Biela está usando um “vestido de pobre”, o que aciona um recorte de classe e gênero que, embora repreendido pela mãe, revela a posição social elevada da família e a educação dos filhos, baseada na diferenciação entre sua classe e as classes populares.

O olhar das mulheres à janela, então, serve para construir a comparação que cria a competição entre as figuras femininas, inclusive com relação à Joviana, que ocupa o mesmo espaço da janela, superior em relação à rua, em que olha de forma crítica, de cima para baixo, na direção de Biela. No romance, a chegada de Biela à cidade é narrada de acordo com os olhares “desiludidos” das filhas e da cunhada à janela: ela era uma “figura miúda e socada” cavalcando desajeitadamente (DOURADO, 1995, p. 26).

Tal comparação se manifesta em outros momentos. Em uma sequência posterior, presente no segundo bloco do filme, Constança e Biela caminham de braços dados pela cidade em direção à loja de seu Gaudêncio. Biela está com o mesmo penteado que sua cunhada, mas porta um vestido azul simples e largo, coberto por um xale, enquanto Constança está finamente vestida. Da calçada, a cunhada avista duas mulheres que, da janela de uma casa, reparam nas transeuntes. Com expressões faciais de malícia, elas riem entre si, trocam comentários e sacodem a cabeça em desaprovação (Imagem 45). Ao notar que estavam sendo observadas e criticadas, a feição sorridente e tranquila de Constança se altera, deixando transparecer grande incômodo.

Imagem 45: Vizinhas à janela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Nesse instante, Biela passa a caminhar à frente da cunhada. A câmera, então, assume novamente o ponto de vista de Constança, assim como ocorrera na chegada da

prima à cidade: em razão do olhar crítico das mulheres à janela, ela é tomada pela consciência da inadequação de Biela ao seu entorno, o que transforma sua perspectiva sobre a jovem (Imagem 46).

Imagem 46: Constança e Biela na cidade

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

A câmera realiza um movimento de *tilt* das costas até os pés da moça, que anda de forma desengonçada, com as pernas muito abertas e passos largos, o que é enfatizado pela saia desajeitada e as botinas grosseiras. No plano seguinte, Constança atravessa a rua ao lado de Biela, atormentada.

Essa sequência, no filme, contribui para reforçar a potência dos olhares femininos na narrativa: as mulheres na janela configuram uma representação das sanções que operam sobre os comportamentos e aparências que desviam das normas do meio social. Tendo se apercebido daquilo, Constança, que já planejava transformar Biela de diversas maneiras, vê-se ao lado de uma moça julgada com desprezo por seus pares, o que a faz assumir o mesmo olhar preconceituoso que as vizinhas lançam sobre a prima. A perspectiva da câmera, que incorpora o mesmo ângulo do olhar de Constança, reafirma a ridicularização de Biela pelos olhares das mulheres ao seu redor (Imagens 47 e 48).

Através deste processo de materialização do olhar de Constança e das outras observadoras por meio das lentes, tal visão é ofertada ao público espectador do filme, que vê Biela por meio do prisma do olhar urbano, de modo a estranhar seu comportamento.

Imagens 47 e 48: Os passos de Biela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

É relevante destacar que essa sequência é um dos momentos em que Suzana Amaral se distancia do romance de Autran Dourado (1995, ps. 44 e 45, grifos nossos). No livro, enquanto saem às compras, Constança estranha o modo de andar da jovem, mas não são vistas por vizinha alguma. Constança, porém, constrange-se ao imaginar ser vista ao lado de Biela:

Sem que a outra percebesse, foi reparando o seu jeitão de andar. Dava umas passadas largas e vagarosas, parando em cada pé, parecida mais o modo de Gomercindo andar. Miúda, o corpo inclinado para diante, a cabeça se afundava nos ombros e se erguia, como um ganso, no galeio do andar. (...) Nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma alma feminina. (...) Isso não é gente, pensou Constança pela primeira vez sem caridade. A presença de prima Biela a rebaixava, lhe ofendia a feminilidade. (...) Agora tinha vergonha de se encontrar com alguma amiga. (...) E os defeitos de Biela cresciam desmesuradamente aos seus olhos, quando os via com os olhos das possíveis amigas com quem se encontrasse.

Assim como a câmera se posiciona de acordo com o olhar de Constança, no romance o narrador assume o discurso indireto livre para se aproximar dos pensamentos de Constança a respeito da prima: além de compará-la ao andar de um homem, seu empregado, igualava-a a um animal, a um “bicho do mato”, tamanho o desprezo que sentia pelos modos da moça da roça.

Passamos, então, a uma leitura dos olhares da protagonista. Anteriormente, durante a recepção de Biela, Constança menciona a existência de uma janela no quarto da jovem,

através da qual ela poderia ficar “namorando”, tal como uma “janeleira”. Essa expressão faz referência à mulher que flerta de sua janela, de frente para a rua, e equivale a “namoradeira”. Mais tarde, quando Conrado passa a convidar seus parceiros de jogo para rodadas de truco em sua casa, Biela acaba por reproduzir esse comentário da cunhada: através da janela, repara nos jogadores, diverte-se com eles e sente-se à vontade para servir o café. Esse seu breve olhar de “janeleira” é o que dá início ao namoro com o rapaz Modesto, filho de um dos velhos amigos de Conrado. Nessa cena, os quatro amigos jogam cartas efusivamente, aos gritos, nos fundos da casa. De uma janela afastada, Biela sorri ao observá-los (Imagem 49).

Imagem 49: Biela à janela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Se retomarmos a questão do controle social exercido por instituições como a religião e a medicina para o controle dos corpos femininos, a solidão de jovens solteiras era vista como fonte de pensamentos e ações supostamente pecaminosas e indecentes. Como resgata Del Priore (1993, ps. 181 e 182, grifos nossos), um dos manuais de “medicina teológica” do século XVIII alertava que as mulheres

Perdem a princípio a vontade de comer e dormir, nada gastam de suas ocupações ordinárias; fiar, coser, bordar, tudo é para elas um tormento insofrível; buscam o desafogo na janela para verem e serem vistas dos passageiros (...)

A janela, portanto, funcionava como um mecanismo para a fuga da solidão e do isolamento no interior da casa, em meio ao tédio das tarefas domésticas, instalando uma ponte entre espaço público e privado. O comportamento das mulheres que se permitiam ficar à janela, porém, era condenado pelas sanções morais. Enquanto que no filme a fala de Constança é despreocupada e simpática, no romance de Autran Dourado a personagem

da cunhada menciona “janeleira”, mas logo critica o hábito: “Você vai ficar neste quarto aqui da sala. Está mais à vontade, tem vista para a rua. Pode até ficar namorando janeleira, mas isso não é bom, dá reparo, se barateia” (DOURADO, 1995, p. 27).

No romance, a figura da janela e da janeleira vêm revelar a passagem do tempo na vida de Biela através do crescimento das crianças, já que “(...) as meninas a deixaram de lado, agora cresciam (...) Mazília começava a namorar da janela; mesmo Alfeu se cansou de arremedá-la, preferia sair e reinar pela cidade afora” (DOURADO, 1995, p. 51). Além disso, vale ressaltar, reforça-se a autorização da liberdade masculina e o encerramento da mulher à casa, sendo a janela o vislumbre do meio externo permitido às moças.

Ainda na janela, Biela comenta com sua cunhada, que está na sala bordando, como o jogo é engraçado e que os “*peão*” do Fundão também jogavam durante as noites. Mesmo em sua fazenda, estava restrita a acompanhar os jogos de fora, sem ter acesso às cartas, o que passa a se repetir neste momento, em que, mesmo interessada pelo divertimento, limita-se a vê-lo sendo jogado por outrem, por homens, enquanto Constança, com linha e agulha nas mãos, reforça o papel reservado à mulher no meio doméstico (Imagens 50 e 51). Em contrapartida, os homens se entretêm, berram, gesticulam com o baralho em mãos, espécie de comportamento absolutamente interdito às mulheres na época.

Imagens 50 e 51: Homens no jogo e mulheres na sala

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Esse contraste é reforçado pelos elementos estruturais da casa: ao passo em que Biela está “escondida” por trás da moldura da janela, no interior escuro da sala, os homens reproduzem o comportamento que são autorizados a ter no espaço público – falam alto, têm gestos expansivos, dão gargalhadas. A figura feminina, portanto, encerrada no seio doméstico, restringe-se à atividade silenciosa e minuciosa do corte e costura, enquanto a figura masculina se diverte e brinca sem sofrer sanções sociais. Não é incomum presumir

que, se fossem mulheres jogando truco escandalosamente, estas seriam severamente julgadas e associadas à lascívia, ao pecado ou à imoralidade.

Aqui, portanto, verifica-se o padrão de recato imposto sobre mulheres em comunidades rurais, tal como examinado por Willems (1961, p. 63), em que o comportamento espontâneo de mulheres é condenado, autorizando-se somente a “feminilidade” ideal, ao mesmo tempo em que ocorre a naturalização da subserviência da mulher ao homem. Em sua análise, Willems destaca dois exemplos que revelam essa problemática: a reclusão da mulher ao interior da casa quando o marido recebe visitantes e a mulher que serve comida aos convidados durante as refeições, sem tomar lugar à mesa. A partir desta sequência do jogo, é possível verificar a ocorrência de ambas as situações: de um lado, Constança e Biela devem se recolher à sala enquanto os homens se divertem; de outro lado, Biela serve café e Constança oferece broinhas aos jogadores, mas nenhuma delas toma lugar à mesa nem é convidada para participar do jogo.

Vale ressaltar que, ao longo desta análise, salientamos recorrentemente a tradição de encerramento dos corpos femininos no meio doméstico, embora as personagens de *Uma vida em segredo* sejam vistas também fora do espaço da casa. Verifica-se, então, que a liberdade gozada pelas personagens femininas é uma liberdade mediada, controlada: às mulheres é permitido sair da casa para cumprir afazeres, para compras, para a prática religiosa na igreja e para realizar visitas que teriam a função de manutenção de relações sociais, como se verifica com a presença das vizinhas que se frequentam para discutir assuntos do âmbito doméstico, como casamentos. Não se estabelece, portanto, a proibição da circulação de mulheres pela cidade, mas as sanções sociais e os modelos de comportamento que oprimem os corpos de mulheres, submetendo-os à vida doméstica, às funções do trabalho da maternidade e da “dona de casa”, bem como o impedimento institucional do trabalho feminino da mulher casada externo à casa, operam para a reclusão da mulher à esfera privada – à exceção das mulheres negras, sujeita ao trabalho extra-doméstico, como Joviana. Assim, a mulher é desestimulada do impulso de ocupação do espaço público e da construção de uma identidade pública, práticas que são ensinadas aos homens desde a infância, o que os torna capazes de perseguir carreiras e de exercer funções sociais além daquelas associadas à biologia, como a paternidade.

Por outro lado, pode-se estender a análise a nível extra-fílmico. Enquanto observa-se a reconstituição da tradição que condiciona corpos femininos a permanecer no meio doméstico, é possível refletir sobre o papel da cineasta enquanto mulher ocupante do espaço público no século XXI. Suzana Amaral, então, denuncia o confinamento de suas

personagens femininas ao interior da casa, sendo ela mesma uma das mulheres que, em outro contexto histórico e sociopolítico, obteve recursos para alcançar o espaço e posições sociais antes permitidos somente a homens: como vimos na Introdução, Amaral havia tido nove filhos, mas dispôs de condições financeiras e sociais para perseguir seus estudos de cinema, o que lhe permitiu ingressar na carreira cinematográfica, socialmente prestigiada e ocupada majoritariamente por homens, apesar das dificuldades encontradas – como as objeções de seu cônjuge e de sua idade, já quinquagenária. A ânsia de Biela por se desprender das exigências sobre seu corpo pode ser lida como indício de uma condição de insatisfação e insubmissão vivenciada pelas mulheres, como Suzana Amaral, condicionadas a se limitar ao meio doméstico pelo modelo familiar patriarcal.

A constante perseguição das sanções sociais sobre a mulher, somada à falta de experiência no convívio com homens estranhos à família, contribuem para intimidar Biela no momento seguinte: quando um dos jogadores repara em Biela e devolve seu olhar, a feição da jovem muda subitamente, sua postura relaxada dá lugar a ombros encolhidos, seu sorriso desaparece e ela desvia os olhos.

Tal comportamento retraído é explicado, no romance, pelo fato de que a relação de Biela com as personagens masculinas é atravessada pelo medo. Conrado, Alfeu e Modesto infundiam-lhe diferentes formas de pavor: Conrado pelos seus silêncios severos que lhe lembravam seu pai, Alfeu pelas brincadeiras e troças maldosas, Modesto com seus olhares e os avanços sobre seu corpo sob a mesa, como veremos a seguir. A exceção era Gomercindo, com quem a jovem podia conversar sobre as coisas do mato e imitar o pio de pássaros. Já com as mulheres encontrava alento: via Constança como uma princesa, com seus belos vestidos bordados, que lhe fazia recordar a doçura de sua mãe, Mazília com sua música era a moça mais bonita do mundo, e com as empregadas das casas podia se abrir e conversar. No filme, movimento semelhante pode ser observado: Biela demonstra desajeito na presença de figuras masculinas, embora transpareça ser menos assustada do que no romance, ao passo que se sente mais confortável no convívio com outras mulheres, como Joviana.

O breve contato visual entre Biela e Modesto, porém, desencadeia a corte. Tendo aceito a proposta de Constança para que servisse o café aos jogadores, a moça perambula pela sala de olhos baixos, tímida, ao que o rapaz a observa fixamente. Ao fim da sequência, quando seus olhos se encontram, um sorriso malicioso de Modesto é o bastante para indicar o nascimento do interesse – um interesse romântico, sexual ou financeiro.

2.2 BLOCO 2 – A NOVA BIELA

Tomando Biela pelo braço, Constança a encaminha para o interior da residência e explica: “seu lugar é na sala com a gente. Não na cozinha com os criados”. Essa fala sintetiza o movimento de retirada da jovem do espaço de serviço, onde se sentia à vontade para rememorar sua fazenda, para o espaço de convívio com seus familiares, em que encontra grande constrangimento.

No momento em que Constança ensina o crochê para Biela, ela pergunta o que a jovem fazia em seu cotidiano na fazenda. A moça responde: “eu cuidava de fazer as coisas da roça: fazia quitanda, sei fazer pamonha, canjica, sei fazer pamonha de queijo, de mel”. Constança fica satisfeita, mas logo rebate: “mas agora você tem que aprender outras coisas, *né*. Costurar, bordar. Não fica bem você ficar enfiada o dia inteiro lá naquela cozinha com os criados, *né*, Biela. Aprender a fazer outras coisas, aqui, *ficar aqui na sala com a gente*”.

Como demonstramos anteriormente, tal sequência contribui para reforçar o ideal de feminilidade que Constança busca impingir a Biela através da valorização de linha, agulha e de “outras coisas”, tais como atividades de sala de estar. Ao mesmo tempo, reforça-se a diferenciação entre o espaço ocupado pela família (a sala) e o espaço destinado aos “criados” (a cozinha). Na visão da cunhada, a proximidade de Biela com os empregados e sua circulação pelos espaços de serviço seriam motivo de vergonha.

Ainda outra sequência reforça tal associação entre feminilidade e a prática das costuras: após a compra de tecidos na loja de seu Gaudêncio, todas as mulheres se reúnem no ateliê para preparar novas peças de roupa para Biela (Imagem 52). Os planos de detalhe das mãos das mulheres trabalhando linhas, máquina de costura, fitas métricas e rendas intensificam essa associação. Vale ressaltar, como discutimos anteriormente, que a tarefa da costura é reservada às mulheres brancas, suas filhas e suas assistentes (como a personagem anônima que ocupa o primeiro plano da Imagem 52), estando Joviana excluída do ateliê.

Constança, uma costureira e Mazília tratam Biela como se fosse um manequim, inanimado, e testam os tecidos e rendas em seu corpo, causando um desconforto visível, intensificado pelo susto causado por Alfeu, que faz a jovem cobrir seu corpo com as mãos. Até mesmo a menina borda uma das peças, com uma fita métrica pendurada no pescoço.

Imagem 52: Mulheres no ateliê de costura

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Esperançosa com a nova aparência que as roupas poderão trazer a Biela, Constança diz, pressionando um pedaço de renda branca no pescoço da jovem, quase sufocando-a: “fica bem mais bonita, *you* vai ficar outra, Biela! Que linda”. Novamente se revela o projeto familiar de transformação de Biela em uma nova mulher, mais próxima da visão ideal de feminilidade incorporada por Constança, através da alteração de suas vestimentas, hábitos e comportamentos.

Para além do núcleo feminino, o incômodo com a aparência e a timidez de Biela não escapa a Conrado. Em conversa com a esposa, admite que a considera “fraca do juízo”, assim como seu pai, Juvêncio, que sofria de “ataques de repelão¹⁰²”, e conclui com o ditado popular “quem herda, não furta”, que mencionamos anteriormente. Constança, porém, replica: “tô achando que é só um pouco de acanhamento. É moça normal. Com o tempo ela vai virar outra”. Com essa fala, reitera-se o “projeto” de transformação da Biela caipira, saída da roça, para uma moça da cidade, com a aparência e hábitos adaptados para o meio urbano.

Tal projeto se confirma à medida em que a família mostra sinais de aprovação pelos novos traços de Biela. No primeiro momento em que Biela surge à mesa do almoço com os cabelos presos em um coque, no alto da cabeça, e não mais frouxamente presos ou trançados, olhares e sorrisos discretamente trocados entre Constança e Mazília comemoram o feito. Após a refeição, a menina se aproxima de Biela, acaricia seu cabelo e elogia: “a prima até que *tá* bonita hoje”, o que constrange a moça. Com esse comentário, a menina associa o penteado de Biela, agora em conformidade com o padrão estético

¹⁰² Presumimos que se refere a crises de epilepsia. No romance de Autran Dourado (1995, p. 23), menciona-se “ataques de repelão e espuma”.

daquele ambiente, à beleza. São esses sinais de validação das transformações físicas de Biela que irão fomentar novas mudanças.

Por outro lado, a delicadeza da menina em sua aproximação para com Biela cria um momento de cumplicidade e estreita o contato entre as personagens femininas, o que é reforçado pela cena do piano, analisada anteriormente, em que Mazília dá sinais de ser uma criança compreensiva e generosa, mais do que sua primeira aparição no filme, à janela, com comentários maldosos sobre a prima, poderia sugerir. Nesse sentido, pode-se supor que Biela encontraria nela uma possível amiga e confidente, embora tal relação seja menos desenvolvida no filme do que no romance. Na narrativa de Dourado, esta cena é o que desperta o carinho de Biela por Mazília: “Desde então passou a gostar um pouco de Mazília. Não podia nunca esquecer o bem que lhe fez” (DOURADO, 1995, p. 42).

Pouco depois de ensinar o crochê a Biela, Constança dá seus primeiros passos em direção a outro aspecto da vida da prima que considera necessário alterar: dentro do quarto, Constança organiza as roupas da recém-chegada, com um suspiro de desaprovação. Então diz a Biela que não pode continuar usando aquilo: “lá na roça *tava* bem que você usasse uns *vestidinho* de chita, mas aqui na cidade não, *né?*”, com o que explicita a inadequação do guarda-roupa de Biela para os padrões urbanos.

Faz-se, então, um claro contraste entre as roupas da moça e de sua cunhada, intensificado pela iluminação: Constança tem seus ombros cobertos por um xale, a saia apertada na altura da cintura, uma camisa bordada e joias, que brilham sob a luz que adentra o quarto; Biela, por outro lado, está em um canto escuro da alcova, que mal revela suas roupas largas de estampa xadrez, frequentemente associada à imagem da indumentária caipira.

Tal retrato pode ser aproximado, ainda que em dimensões diferentes, aos pensamentos de Biela transmitidos pelo narrador onisciente no texto de Dourado: apesar de todo o seu desajuste, Biela se sentia à vontade junto de prima Constança no quartinho do oratório, quando ajoelhavam-se, rezando o terço, sem que fosse preciso entabular conversa. Sua imaginação passeava, ora observando a imagem de Santa Ana com o bebê Jesus, ora reparando a beleza de Constança: “Nessas horas achava prima Constança bonita demais. Não era mais uma linda princesa branca mas uma *santa* (...) Se lembrava da cantiga que a mãe cantava enquanto lhe alisava os cabelos” (DOURADO, 1995, p. 39, grifos nossos). No filme, porém, esta caracterização da cunhada como uma “santa” ganha em sutileza e é indicada principalmente pelo jogo de luzes e pelo figurino, em contraste com Biela, como vimos. Esse imbricamento entre o aspecto maternal, a santidade e a

pureza que se misturam na personagem da cunhada a partir da imaginação de Biela será recuperado adiante, na contraposição entre a virtude de Constança, e, no outro extremo da estereotipia que opera sobre a figura feminina, a imagem da luxúria, do pecado e da sedução, como determinados traços da personagem de Sarah Bernhardt, em *Amélia*, podem sugerir.

Da conversa sobre as roupas vindas no baú surge a ideia de comprar novos tecidos na loja de seu Gaudêncio. Biela, porém, opõe-se, seja por desconhecer as modas urbanas, seja não ter aprendido a se portar usando vestidos sofisticados, seja por possivelmente estranhar a ideia de gastar seu dinheiro com objetos fúteis e caros para uso pessoal. A cunhada, por sua vez, rebate: “você tem posses! Será possível que você não sabe que você é muito rica?!”. Biela responde: “não é isso, é que eu não sei *pôr essas coisas*”.

Biela é então submetida a pressões constantes que operam sobre jovens mulheres, tal como a necessidade de se vestir de forma apresentável e muitas vezes desconfortável, com roupas feitas de tecidos caros e costuras apertadas que demarcam o corpo feminino. Por outro lado, tais tentativas de atender a um ideal de feminilidade urbano estavam condicionadas à vontade e permissão do homem: quando Constança pensa em comprar panos para Biela, diz que irá falar com Conrado a respeito, isto é, irá pedir sua permissão para a compra e, sobretudo, para a liberação do dinheiro da prima, do qual ele é administrador.

O próprio fato de ser preciso um homem para gerenciar os recursos da fazenda da jovem moça é indicativo da exclusão sistemática das mulheres das posições de poder e liderança econômica, o que contribui para frear a emancipação feminina e sujeitar a mulher ao poder patriarcal. Biela fora claramente privada da educação financeira necessária para administrar a fazenda e desconhecia quaisquer trâmites relacionados aos valores obtidos com a produção agropecuária do Fundão, como ela demonstrará mais tarde em sua conversa com Modesto.

A evidente desinformação de Biela não se restringe somente a assuntos financeiros. Em uma sequência posterior, quando Constança e Biela se encontram com o padre a caminho da loja de tecidos, a cunhada afirma que ainda não havia levado sua prima à igreja porque “é primeira vez que a prima sai de casa... o senhor sabe como são essas *moças da roça*”. Dirigindo-se à jovem, o padre pergunta se ela já conhecia a “casa de Deus”, ao que Biela responde que nunca foi à igreja, envergonhando sua companheira. Buscando justificar a ignorância de Biela, Constança a defende: “mas o padre não pode

se esquecer que ela nunca saiu da fazenda do Fundão, *né, padre*”. Com isso, despedem-se e adentram a venda de seu Gaudêncio.

Nessa cena, a perspectiva de Constança sobre Biela fica clara: quando diz “moça da roça”, a cunhada estabelece uma diferenciação entre a criação da jovem e a criação das mulheres nascidas em cidades. Não só utiliza este argumento para se desvencilhar da cobrança do padre, mas também para desprezar, em alguma medida, os hábitos de Biela e seu desconhecimento das regras sociais e das práticas religiosas vigentes, como se quisesse dizer, em outras palavras, “bicho do mato”, expressão que indica falta de traquejo social, ignorância ou timidez, semelhante às definições de dicionário para o verbete “caipira”, como vimos na Introdução. Assim, torna-se explícito o isolamento de Biela na fazenda ao longo de sua infância. Não somente não havia saído do Fundão, como é possível que não tivesse tido nenhum acesso à educação formal, como será sugerido no texto de Dourado, nem sequer às práticas coletivas, como cultos religiosos.

Embora a postura de Biela diante do padre tenha sido embaraçosa para a cunhada, Constança prioriza a compra de tecidos para coser vestidos em detrimento das atividades religiosas. Conforme procede a narrativa, a religião cada vez menos recebe importância, o que pode sugerir um traço da família burguesa já em alguma medida independente da moralidade católica estrita, e revela a intervenção de Suzana Amaral, visto que no romance de Autran Dourado o relato da fé de Constança e a presença de valores religiosos como o sagrado e o pecaminoso são recorrentes, bem como o hábito de rezar no quartinho do oratório e a ida à igreja aos domingos, que são incorporados por Biela.

Através do preparo de novos vestidos, Constança passa a interferir diretamente no comportamento e na aparência da jovem. O processo, porém, não ocorre sem percalços: além de se estranhar, diante do espelho, naquelas roupas elegantes, Biela anda roboticamente, sentindo o desconforto das peças que lhe apertam a cintura e o pescoço, tão diferentes do que vestia antes.

Esse estranhamento é agravado por Alfeu, que imita os movimentos desengonçados da prima, sem que ela veja. Com esse costume de segui-la pela casa, divertindo-se às custas de Biela, o menino, de cima de uma árvore, observa o momento em que ela se prepara para urinar, possivelmente reproduzindo o hábito masculino de urinar em pé, comum na fazenda. Ele então grita: “*tá mijando em pé que nem mula*”.

Os olhares que acompanham o processo de adaptação de Biela vêm também de Conrado e Constança. Para ele, a compra dos panos fora um desperdício, visto que a jovem não se adaptara às roupas, mas, pelo menos, os vizinhos não poderiam dizer que

deixaram a prima “roendo imbira¹⁰³”, isto é, num estado de pobreza. Constança, igualmente decepcionada, confessa: “se eu adivinhasse, não teria gasto tanta vela de libra com mau defunto”, dando a entender que concordava que tudo havia sido um trabalho perdido. Enquanto conversam de dentro da casa, observam Biela caminhando pelo quintal, como um animal engaiolado (Imagem 53).

Biela, portanto, é tratada como uma cobaia pelos cunhados e ridicularizada como se fosse um animal pelo menino Alfeu. Esse estado de desaprovação, em que a família desvaloriza seu esforço para se adaptar às novas exigências impostas sobre ela, dura até o momento em que a jovem se acostuma melhor às novas roupas e consegue se tornar menos introvertida. Porém, ainda que Biela passe a ser melhor aceita à medida em que sua personalidade e seus comportamentos gradativamente se alteram, sua presença ainda causa estranhamento no meio urbano e no círculo social de Constança, como se verifica com a figura da vassoura invertida posta atrás da porta por uma das vizinhas quando da visita de Biela, analisada anteriormente.

Imagem 53: Constança e Conrado à janela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Neste momento, o narrador do texto de Dourado corrobora os pensamentos de Constança: “Prima Biela não tomou jeito nem virou outra. Continuou a mesma, se não pior. Se antes era uma figura pobre, miúda no seu parecer, agora tinha o aspecto grotesco de um sagüi vestido de veludo, todo cheio de guizos” (DOURADO, 1995, p. 48).

No romance, porém, ressalta-se que Biela gradualmente ia sendo incorporada às dinâmicas familiares. Com o tempo, “se acostumava, era agora realmente uma pessoa de casa, um gato que passeia pelas salas e corredores a sua sonolência, sem que ninguém se

¹⁰³ “Fibra vegetal que se emprega como corda; estar nas [imbras]: estar em péssimas condições de vida, em penúria extrema.” (AMARAL, 1955, p. 142).

incomode” (DOURADO, 1995, p. 51). De modo semelhante, no segundo bloco do filme, o plano de um gato, deitado, sob o sol, sugere a passagem do tempo – um tempo monótono, preguiçoso, mas atravessado por certa melancolia, indicada pela trilha sonora.

O avanço temporal, na narrativa literária, é demarcado com maior precisão. No primeiro ano de sua vida na casa de Conrado, Biela passava por todas aquelas transformações: o encantamento com Constança que mais tarde mingua, os vestidos novos, a amizade com Mazília, as conversas com Gumercindo, idas à igreja, visitas às empregadas das casas da vizinhança, o gradual afastamento da família. No ano seguinte, desenvolve-se a ternura por Mazília: Biela acompanhava seu crescimento, frequentava a missa para ouvir a música, tocada por Mazília no harmonium, que a fazia pensar nos tempos na fazenda, nas imagens do céu e na figura de Deus. Antes, Biela admirava a cunhada, misturando sua imagem à de princesa, santa e mãe, mas agora se dedicava a contemplar a mais nova, admirando-a ao piano, vendo nela “(...) a moça mais linda e perfeita do mundo”, mesclada aos seus sonhos de infância (DOURADO, 1995, p. 58). Porém muitos anos se passam, Mazília se casa, Biela retira-se para o fundo da casa e aparta-se da família. Mais tarde surgem os netos, Vismundo é encontrado e as enfermidades de Biela se agravam.

Nesse sentido, o filme de Suzana Amaral nos apresenta um intervalo de tempo mais estreito. Biela e seus familiares não dão sinais fortes de envelhecimento, não surgem elementos como o casório de Mazília e o nascimento de netos para demonstrar a passagem dos anos. O que nos permite perceber as diversas etapas da vida de Biela na cidade são os dois “projetos” de Constança: a transformação da jovem em uma moça da cidade e o casamento. Tendo constatado que os esforços para transformar Biela à moda urbana não surtiram bons resultados, Constança se engaja em uma nova missão: casá-la. Logo dá-se início à chegada de Modesto na vida de Biela. Voltemos, então, à cena do jogo de truco antes analisada, em que ela é vista por dentro da janela pelo rapaz e desvia os olhos.

Em um dia seguinte, Biela e Joviana moldam broinhas de milho sobre um balcão de terra batida, no quintal. A empregada comenta que aquela quantidade de bolinhos é tão grande que sobrá para servir para os convidados do jogo, o que sugere que a jovem havia planejado fazer tais quitutes no dia em que os jogadores eram esperados.

Nessa cena, o contraste entre Biela e Joviana é evidente: enquanto a empregada tem um vestido largo, confortável, que deixa seus braços e colo à vista, e um lenço no cabelo, a jovem traja um vestido azul, muito simples porém bem alinhado, que lhe cobre todo o peito e os cabelos penteados. Biela admite que “faz muito gosto no trabalho da cozinha”,

mas Joviana a aconselha: “seu lugar é lá na sala com os *patrão*”. Reproduz-se, assim, a perspectiva de Constança, internalizada pela empregada, que lida com Biela com certo afastamento por saber que ela faz parte do grupo dos patrões.

Chegados os jogadores, Modesto lança olhares para Biela, com um leve sorriso nos lábios. A jovem então toma um prato com doces para servi-los, ao que é acompanhada pelo olhar próximo da câmera, com planos médios e primeiros planos. Ela chega na sala onde Constança está sentada tricotando, com os homens no cômodo ao lado, fazendo algazarra. A cunhada então anuncia que foi ela quem fez as broinhas, ao que Biela sorri, fitando Modesto. Conrado, então, pede outro café. Biela se retira para a cozinha e murmura para si mesma: “tem passarinho que vai direto no pio da cobra”. Sugere-se, assim, que ela percebe que os sorrisos de Modesto eram prova de seu interesse por ela.

Inicia-se, então, a sequência em que Modesto assedia a jovem com um pisão, sobre a qual nos deteremos com maior detalhe. Biela retorna ao espaço do jogo: ao servir café para um dos jogadores, um plano detalhe revela o pé de homem apertando seu sapato. Aqui se insere um plano médio de Modesto olhando para frente, e em seguida Biela é vista olhando para baixo, em alguma medida tensa, servindo café para outro jogador. Nesse momento, ele retira seu pé bruscamente, o que faz com que a jovem se desequilibre, batendo o bule na xícara, o que derrama café e provoca um ruído estridente. Biela então se afasta da mesa, envergonhada, ao que Conrado diz, com ironia: “Ê... a prima *tá* com sono ou já *tá* dormindo?”. Ela deixa o bule sobre a mesa e volta para o interior da casa.

Em seu quarto, abraçando a madeira da cama, Biela está ofegante. O silêncio predominante é substituído pelo som de batidas cadenciadas, em *crescendo*, que aumentam conforme a câmera opera um movimento de *zoom-in* sutil em direção ao rosto da moça, que olha perdidamente para frente e para baixo. Um plano detalhe extra-diegético é inserido na sequência: em *plongé*, vê-se sob a mesa do jogo, a mão de Modesto percorrendo a perna de Biela lentamente. As batidas na banda sonora continuam, e o primeiríssimo plano do rosto da personagem enfatiza sua expressão aflita. Ressurge a sequência extra-diegética, em que o homem alcança a coxa de Biela com a mão e usa o joelho para pressioná-la (Imagem 54). A cena se encerra com outro *close-up* e um ganho de intensidade da banda sonora (Imagem 55).

Imagens 54 e 55: O pensamento de Biela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Em uma primeira leitura, consideramos essa sequência extra-diegética como sendo um *flashback*, uma lembrança operada por Biela sobre a situação que acabara de ocorrer e que a nós não fora revelada no decurso da cena do jogo. Entretanto, em uma análise mais detida dos planos que compõem a sequência, constata-se que as mãos de Modesto estão sobre a mesa enquanto Biela serve o café. Somente em um plano médio do rapaz não é possível confirmar onde estão suas mãos, o que poderia sugerir que naquele instante Modesto estivesse tocando a perna de Biela, mas este plano é anterior ao tropeço de Biela e à derrubada do café, e a jovem somente se desestabiliza no momento seguinte, quando ele retira seu pé, o que enfraquece nossa hipótese.

Uma outra leitura possível, esta confirmada pelo que o filme nos apresenta, é que Biela tenha sentido tamanho desespero com o pisão de Modesto que este seria equivalente à sensação de um toque promíscuo, que invadissem seu corpo com maior violência, o que a faz imaginar os desdobramentos e avanços daquele contato, como o que visualiza na Imagem 54. Esse espanto causado pela aproximação masculina, possivelmente pela primeira vez em sua vida, porém, pode estar também associado ao nascimento do desejo sexual de Biela, que alimenta sua imaginação e lhe faz pensar na intensificação deste contato quando sozinha em seu quarto: naquele instante, ela “olha” para seu desejo. Evidencia-se, então, a potência do olhar de Biela, imaginativo, curioso, transpassado pelo despertar da libido e pelo medo dela decorrente.

Se recuperarmos esta sequência do jogo no romance, verifica-se que Modesto não se limitou a pisar o pé de Biela (DOURADO, 1995, ps. 70 e 71):

Biela sentiu que um pé lhe calcava o pé, prendia-o. Podia ser engano, mas não era. Logo em seguida percebeu um joelho roçando-lhe o vestido. Sentia mesmo a pressão na coxa. (...) O coração martelava surdo feito um monjolo desvairado que batesse sem parar. Um medo maior que todos os medos já

sentidos, ela que era cheia de medos. Ainda guardava no pé o outro pé que a pisava. Na coxa, a pressão quente do joelho.

Essa sequência do filme e sua comparação com o romance nos possibilitam discutir com maior detalhe a questão da autoralidade em relação a Suzana Amaral e Autran Dourado. Enquanto a cineasta retrata o contato entre Biela e Modesto como um momento traumático, incômodo e invasivo, o romance descreve tal cena evocando efeitos sensoriais que insinuam sensualidade, como “a pressão quente do joelho”.

É possível dizer que, no romance, o homem avança com maior intensidade sobre o corpo de Biela, ao passo que, no filme, a situação de assédio é apresentada como um pisão¹⁰⁴. Ainda assim, a cineasta utiliza a imaginação de Biela e a sensação de que seu corpo fora tocado contra sua vontade para refletir sobre os efeitos da misoginia e da objetificação do corpo da mulher pelo homem, traços presentes na estrutura social machista, no que se configura uma leitura contemporânea, de viés feminista, em relação à estória escrita pelo escritor, homem, nos anos 1960, sobretudo ao inverter a frase “tem passarinho que vai direto no pio da cobra”.

No romance, “passarinho” seria Biela, seduzida por Modesto. O olhar do autor para a aproximação entre as personagens é baseado na construção de que Biela era indefesa e seria dominada pelo homem, utilizando-se da metáfora de que a jovem é um “passarinho” que cai no pio da “cobra”, sendo Modesto a cobra, o que resgata a imagem do falo na figura do réptil: “Tão amedrontada, tão desamparada, tão fraca diante de Modesto, pensou que ia desmaiar” (DOURADO, 1995, ps. 68 e 69). O romance, então, recorre ora à suposta fragilidade das mulheres diante da sedução masculina, ora à ideia de que o desejo sexual de Biela seria despertado pelo toque não-autorizado de Modesto, já que, depois da cena no jogo de cartas, a jovem vai para seu quarto, deita-se e seus pensamentos se confundem entre o que se passou com Modesto e cenas de coito de animais que ela havia visto na fazenda.

No filme, porém, é Biela quem diz esta frase, assumindo certo domínio sobre a situação do flerte, como se fosse Modesto quem estivesse caindo em sua armadilha, embora tenha sentido grande choque e pavor após ter sido pisada por ele. Além disso, a sequência pode apontar para o desconhecimento sobre as formas de aproximação sexual

¹⁰⁴ A ideia de que o pisão é uma demonstração de interesse sexual nos é sugerida por Manuel Antônio de Almeida no romance *Memórias de um sargento de milícias* (1853), em que uma “pisadela” e um “beliscão” introduzem o flerte entre Maria e Leonardo.

ao qual mulheres privadas do conhecimento sobre os próprios corpos e os processos reprodutivos estão sujeitas, como discutiremos a seguir.

Pode-se ressaltar que esta não é a primeira vez que imagens presumivelmente inventadas assomam Biela: há determinadas inserções extra-diegéticas, no sentido de que fogem à ordem espaço-temporal da trama, que podem ou não ter ocorrido na realidade, como é o caso do momento em que Biela vê sua própria figura, ainda criança, em terceira pessoa, deitada no colo da mãe (Imagem 36) ou quando vê a si mesma, também criança, brincando sozinha nos seixos do riacho (Imagem 67), como se fosse uma espectadora, como veremos adiante. Nessas ocasiões, novamente, o ato de olhar, ainda que para si mesma, para suas memórias ou para suas fantasias, é expressivo.

A cena imaginada por Biela, que se origina tanto no medo quanto na curiosidade, é fruto de seu desconhecimento sobre as relações entre mulheres e homens, de sua ignorância em relação à vida sexual. Essa leitura é reforçada pelo fato de que, no romance, explicita-se que a jovem quase nada sabe sobre sexo além do que podia observar vendo animais na fazenda, mas “não sabia como os homens fazem” (DOURADO, 1995, p. 71). Ademais, enquanto aos homens é ensinado o livre exercício da sexualidade para o ganho de “virilidade”, espera-se que mulheres sejam “virginais”, “puras”, à exemplo da imagem católica da Virgem Maria. O desconhecimento sobre o próprio corpo, portanto, seria uma das “qualidades” da moça “pura” (SOIHET, 2005, p. 598), o que pode explicar a insegurança e o receio enfrentados por Biela após os primeiros contatos com Modesto.

No dia seguinte, Biela está em alguma medida recuperada da situação constrangedora vivida na tarde anterior em meio aos homens. Ela então anuncia à cunhada que não servirá mais café para as visitas porque “eu cá cisme aqui”, sem oferecer maiores explicações e suprimindo suas inquietações, as quais não comunica à parente próxima possivelmente por não encontrar nela uma confidente, o que sinaliza para a falta de intimidade e cumplicidade existente entre as duas.

2.2.1 A obrigatoriedade do casamento

Após a recusa de Biela em servir as visitas, as suspeitas de Constança sobre o possível namoro entre a prima e Modesto se confirmam. Constança avisa ao esposo, enquanto limpa flores para um vaso da sala, que percebe que Modesto está interessado em Biela, a qual “não fica indiferente”. Conrado, ainda irônico, diz que os dois são “de matar de rir”, menosprezando tanto sua própria prima quanto o homem que poderia vir a ser seu marido. A mulher, então, repreende-o, dizendo que a prima é como qualquer outra

moça e que o rapaz “não é lá essas coisas”, o que pode indicar que, na opinião de Constança, seria o bastante para a jovem.

O esposo, de sua parte, desconfia daquela união improvável e resgata o ditado popular “duro com duro, não dá bom muro”. Admite não confiar no rapaz pois é um espevitado, secarrão (ou seja, uma pessoa seca, de modos rudes). De toda forma, manda Constança sondar as vontades da prima mas sem “pôr o carro na frente dos bois”, “ademais, nesses assuntos a parte que decide é o homem”. Desta maneira, Conrado expressa sua concordância com o sistema de casamento arranjado por conveniência em que a palavra final é dada pelo homem – e não somente pelo marido, mas pelo pai ou responsável pela noiva, e, neste caso, também o pai de Modesto, que vem, em uma cena posterior, tratar do casamento entre os dois. A mulher, portanto, torna-se objeto de troca em meio às relações estabelecidas entre os homens, detentores do poder decisório sobre o matrimônio e, conseqüentemente, sobre o futuro das meninas e moças casadas dentro desse sistema.

A partir de tal diálogo com Conrado, Constança dá início à sondagem de Biela a respeito do casamento. Em um momento em que trabalham o bordado, a mulher usa o ditado popular “já dá para casar” (ou sua variação “já pode casar”), tão comumente dito a jovens mulheres quando aparentam dominar alguma atividade considerada “feminina” ou “maternal”, como a culinária.

Aproveitando o ensejo, Constança pergunta se Biela já havia pensado em casamento. A prima, inocente, pergunta como se casa, ao que a outra responde: “casando, ué... vivendo *pro* marido”, fala que reproduz as normas do sistema patriarcal de organização familiar e de submissão da mulher ao poder masculino. A mulher casada, então, abdicaria de sua própria vida e passaria a viver *em função* do homem e, conseqüentemente, da família.

Biela, porém, contesta: “acho que eu não cuido disso, não, prima”. Constança é insistente: “mas precisa cuidar, *né*, senão passa do tempo. Você não vai querer ficar *pra* semente, vai? Casamento é bom, prima. Toda moça deve de se casar”. Com esse discurso, antes disfarçado de mera conversa, Constança deixa transparecer sua perspectiva que vê o casamento como função obrigatória na vida social da mulher, o que integra as novas expectativas da cunhada em relação a Biela.

A moça responde, seriamente: “eu não careço de *casá*, não. Tô muito bem aqui *c’os* primos. A não ser que vocês não me queiram mais, então eu volto *pro* Fundão amanhã *memo*”. O ponto de vista da moça, portanto, é o contrário: desconhecendo a regra do

casamento, Biela não enxerga problemas em não ter um marido, nem considera a falta do casamento um fracasso como a cunhada. Defende-se de Constança colocando sua estada na casa da família em cheque: se buscavam casá-la porque sua presença ali incomodava, o que possivelmente era verdade na perspectiva da família, ela preferia ir embora e retornar para o lugar de que tanto sentia falta, a fazenda. Ainda assim, Constança busca contra-argumentar dizendo que desejava a felicidade de sua prima, mas Biela é categórica e se recusa a falar sobre casamento, possivelmente em razão do assédio sofrido dias antes.

A obrigatoriedade do casamento na vida das mulheres de origem caipira é questão premente no filme *A marvada carne* (1985), dirigido por André Klotzel, como expusemos na introdução de nossa pesquisa. A personagem de Sá Carula sonha em “encontrar marido”, de acordo com as expectativas depositadas sobre jovens mulheres desde a infância, o que a torna devota de Santo Antônio, o santo “casamenteiro” na religião católica. Da janela de sua casa, ela admira Nhô Quim, apaixonadamente, tal como no início do flerte entre Biela e Modesto.

Nos diálogos entre Carula e sua família ou Nhá Tomasa, o único assunto é o casamento, e a maior parte de suas ações no decorrer do filme são orientadas para a conquista de Nhô Quim, como banhar-se nua no rio para seduzi-lo ou mentir sobre o abate de um boi na festa do casamento, o que interessava mais ao homem do que o próprio noivado. Tal motivo reforça a noção de que o interesse masculino se volta mais para a transação comercial estabelecida através do contrato de casamento do que na pessoa das mulheres com quem pretendem se casar, como se verifica na conversa entre Biela e Modesto que veremos adiante. Mais tarde, casados, o casal migra para a cidade e o filme se encerra com Carula no trabalho doméstico, servindo bebida ao marido e aos convidados de um grande churrasco no terreiro de casa.

O filme de Klotzel, porém, não aparenta traçar críticas à obrigatoriedade do casamento, à motivação financeira da parte dos maridos e à tendência de jovens mulheres de se ocuparem unicamente com o sonho do casório – uma das razões para tal postura pode se originar no fato de que o filme é narrado pelo protagonista Nhô Quim, bem como acompanha sua perspectiva ao longo da maior parte da história. Embora cuidadoso e detalhista na representação da cultura caipira, *A Marvada Carne* é um filme que retrata as mulheres de forma conservadora, já que as personagens femininas são colocadas à serviço da casa e do marido e somente confabulam sobre casamento e questões

domésticas¹⁰⁵. Em uma das cenas do filme, tal mentalidade patriarcalista associada à cultura caipira é mencionada por Nhô Quim: após noivar Sá Carula, nascem filhos gêmeos, “uma fêmea pra mandar na casa e um macho pra mandar no mundo”, nas palavras do narrador.

Suzana Amaral, em contrapartida, apresenta na narrativa diversos pontos que acentuam o tom crítico em relação à obrigatoriedade do casamento na vida de mulheres – como a insistência de Constança, a definição do casamento como “viver *para o homem*” e abdicação da própria individualidade, e, como veremos a seguir, o modo pelo qual os homens “arranjam” o casamento como se realizassem uma transação comercial.

Paralelamente ao diálogo de Constança e Biela sobre casamento, os homens iniciam também os procedimentos formais para o enlace. De início, seu Zico, pai de Modesto, vai à casa da família declarar o interesse de seu filho por Biela. A moça, por trás da cortina da janela de seu quarto, nota a presença do rapaz na rua (Imagem 56).

Imagem 56: Biela por trás da cortina

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Seu Zico então solicita a Conrado: “se o senhor permitir, eu gostaria que os dois noivassem. Isso com o *seu* consentimento”. Antes que se consultasse a moça, portanto, os homens planejam entre si sobre seu destino, costume que integra certa “etiqueta” observada em comunidades rurais (WILLEMS, 1961). Ressabiado, Conrado diz que irá consultar Biela, possivelmente porque não depositava confiança o suficiente em Modesto,

¹⁰⁵ A crítica ao modelo narrativo de obras em que as personagens mulheres são construídas de forma rasa e orientadas para a figura masculina protagonista originou o chamado teste de Bechdel-Wallace, também conhecido como selo *A-rate*. Nesse teste, verifica-se se ao menos duas personagens femininas, que possuam nomes, dialogam entre si sobre qualquer outro assunto além de homens (Disponível em: <http://bechdeltest.com/>. Acesso em: mai. 2020). Tanto *Amélia* quanto *Uma vida em segredo* apresentam tais condições, o que pode ser interpretado como a indicação da predominância da centralidade de figuras femininas nas narrativas, bem como a crítica à subserviência de personagens femininas em relação às masculinas nos padrões narrativos cinematográficos.

e não pelo real valor da opinião da prima: ele diz que, sendo “tutor”, é ele quem cuida das “coisas” da jovem, e então questiona os rumores de que Modesto não é afeito ao trabalho, de que é vadio. Admitindo certa culpa, seu Zico responde que porá o filho para trabalhar e que se este fracassar, voltará para pedir que o casamento se desfaça.

Em seguida, Constança adentra o quarto de Biela para falar sobre o casamento. A moça é taxativa: diz que não quer. A outra insiste, elenca algumas qualidades de Modesto e declara: “você *precisa* casar”. Biela, por sua vez, responde que não é “de casar”, que prefere ficar com seus primos. Constança continua garantindo os benefícios de se aceitar tal proposta e pede que a jovem reflita sobre o assunto. Antes, portanto, a ideia de casamento trazida por Constança aparentava ser uma mera sugestão. A partir daqui, o tom da cunhada muda: casar-se vira uma necessidade. Com certa insistência, então, buscava-se convencer Biela a ceder de sua recusa.

Em outro dia, a família recebe visita: dona Geni, uma vizinha, vem comentar as novidades em relação ao pretendente de Biela. A jovem se porta menos arredia à ideia: sorri, timidamente, ao mencionarem o rapaz. A visitante e Constança discutem as vantagens de se casar e uma delas conclui: “quem pensa, não casa”. Esse ditado, em nossa perspectiva, revela uma ambivalência: ao mesmo tempo em que demonstra certo peso da subjetividade na decisão pelo casamento, isto é, compreende-se a possibilidade de se casar movido pela espontaneidade dos sentimentos, também naturaliza a pressão social e a obrigatoriedade do casamento, posto que, à primeira oportunidade, deve-se aceitar casar-se. A conversa segue pelo mesmo caminho: ao provarem quitutes preparados por Biela, a vizinha repete a mesma máxima antes já dita, “já pode casar” pois é “prendada”.

Outra perspectiva sobre esse arranjo nos é oferecida na cena seguinte, da parte dos empregados. No quintal, Joviana e Gomercindo trabalham ralando milho. A empregada comenta o assunto polêmico, e o homem diz que não “bota fé” em Modesto. Joviana, por sua vez, defende o casamento.

Mais tarde, Conrado sai para um afazer e cobra de Constança que pressione Biela para dar uma resposta, já que, passadas duas semanas, seu Zico merecia notícias. Reforça-se, então, que o projeto de casar Biela se torna responsabilidade da mulher, a qual é pressionada pelo marido por resultados rápidos. Assim, ela retoma o assunto com Biela em um passeio pelo campo: a prima diz que não quer, mas pergunta se sua cunhada faria muito gosto nesse casório, o que Constança confirma. Assim, decide-se por aceitá-lo.

A sequência a seguir revela, porém, o interesse de Modesto em relação às riquezas da jovem. Sentados na sala, afastados entre si, evitando entreolharem-se, o rapaz se

aproveita da inocência da moça e pergunta sobre o seu dinheiro no banco e os lucros da fazenda, como a quantidade de cabeças de gado, plantações e litros de leite produzidos. Biela, porém, não tem certeza sobre o que responder e diz, sempre vagamente, “é muita cabeça de gado, muita, muita plantação também, algodão, café, tudo produzindo (...) é muito litro, a gente fazia queijo, doce de leite, era leite toda a vida”. Modesto, então, pergunta sobre os lucros que aquelas atividades rendiam, e a moça aparenta não saber o que significa. Ele reformula, com certa rispidez: “dinheiro”, ao que ela diz que é Conrado quem cuida disso, ela não “carece” de saber sobre tais assuntos.

Em relação a esse comportamento ingênuo de Biela no que tange aos assuntos financeiros de sua fazenda, voltamos à organização social patriarcal e à divisão sexual do trabalho para buscar explicações. Como mencionamos anteriormente, o trabalho na roça se divide entre o serviço doméstico reservado à mulher e o roçado reservado ao homem. Moura (1978, p. 21) argumenta que, além disso, “negociar” frutos do trabalho na roça é tarefa exclusivamente masculina: somente ao homem é permitido travar contatos comerciais no meio externo, vender o excedente agrícola produzido ou cuidar de transações que envolvam o trato de produtos beneficiados. A mulher, restrita à casa, não é autorizada nem a trabalhar a terra nem a se envolver com os “negócios” da fazenda, o que faz com que dependa “(...) de alguém que o faça para ela, a quem estará necessariamente ligada pelo parentesco: seu marido, na maior parte das vezes”.

No caso de Biela, esta figura masculina é, de início, seu pai, que surge somente nas evocações verbais de Conrado, e depois o cunhado. Modesto, por sua vez, desde logo planeja dominar as riquezas e posses da moça, o que se torna claro com suas perguntas e seu tom ríspido. Assim, Biela é sistematicamente impedida de ter controle sobre suas propriedades, bem como é ensinada a não desenvolver o interesse por tais assuntos, já que deles somente os homens poderiam se ocupar. Tal questão é também verificada em *Amélia* em razão da divisão das terras de Cambuquira e do golpe sofrido pelas irmãs, que perdem suas propriedades para o ator português. Na análise de Moura (1978, ps. 28 e 29):

“O fato de a mulher não ‘negociar’, que se refere quase sempre ao fato de ela não participar de atividades comerciais, mostra apenas uma faceta das muitas atividades que lhe são vedadas (...) E não se tratará somente de conceder aos homens o poder de decisão ou posições privilegiadas seja nas heranças, seja nas transações parentais de terra, mas de excluir de fato a mulher da propriedade da terra, seja aproveitando-se a circunstância de um casamento por comunhão de bens, que transfere de fato a direção do empreendimento produtivo para mãos masculinas, seja invocando claramente a impossibilidade de uma mulher solteira dirigir este empreendimento, o que justifica automaticamente que seu irmão o faça”

Tais interesses na fortuna de Biela são percebidos por Mazília, que conta à costureira Marieta que ouviu a conversa entre os dois noivos. Constança, que surge por detrás das duas, garante que Modesto gosta “muito” de Biela e que, se ele irá tomar conta dos negócios, “ele tem que saber de tudo”. Pela garantia do sucesso do casamento, portanto, a cunhada faz vistas grossas para o comportamento suspeito de Modesto.

Porém, logo se confirma que o rapaz não tem boa índole para o trabalho. Deitado em uma rede, dormindo com o chapéu sobre a cabeça em pleno dia, é criticado pelo pai. Seu Zico, então, coloca o filho para buscar gado com um comprador, na companhia de outros dois peões. Essa viagem surpreende Biela, que, ao servir o café para os jogadores de truco, repara na ausência de seu futuro marido. Constança igualmente fica admirada ao perceber que Modesto não estava presente.

À espera de seu retorno, as mulheres preparam os detalhes do casamento, como o vestido de noiva. Sob a luz do sol entrando pelas janelas, Biela prova o vestido e o véu, ajudada por Constança, por Mazília e pela costureira. É observada por Joviana, novamente excluída do ambiente do ateliê frequentado somente pelas mulheres brancas, e Gomercindo. Todos enaltecem sua beleza, o que retira sorrisos da jovem que se observa diante de um espelho (Imagens 57 e 58).

Imagens 57 e 58: A prova do vestido de noiva

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Em seguida, porém, o trote de cavalos é ouvido por uma rua da cidade. Homens de dentro de um empório de secos e molhados percebem que é a caravana de Modesto, mas que o rapaz não acompanhava os peões. Com um corte espaço-temporal, salta-se para o diálogo entre seu Zico e Conrado, em que o pai avisa que o filho havia fugido e busca manter intacta a amizade com o parceiro de jogo.

Por trás da porta, escondida, Biela escuta a conversa e se retira para o quintal, de braços cruzados e cenho franzido. Começam alguns acordes da música-tema enquanto ela chega até o ateliê de costura e para diante de seu vestido de noiva. Joviana vem consolá-la, dizendo que o rapaz voltaria, arrependido. Biela responde que não queria mesmo “se” casar. Constança, então, aparece, diz que não adianta chorar e manda que guardem o vestido de noiva em uma caixa, para encerrar ali mesmo a história do casamento. Mas a jovem retruca que só havia ficado noiva para fazer a vontade da cunhada e complementa, rogando que Modesto vá “*pros* quintos dos infernos”. Impaciente, Biela joga um dos tecidos que dobrava sobre a mesa e sai do recinto. A empregada, então, olha para a patroa e diz: “ela não merecia isso, dona Constança”, o que marca sua solidariedade para com a jovem, bem como a relação de cumplicidade e proximidade que se estabelece entre Biela e Joviana desde o primeiro bloco do filme.

O casamento desfeito revela que Modesto é o único que tem direito à fuga daquele contexto social. Ele até mesmo rejeita as grandes vantagens trazidas pelo matrimônio arranjado, como as riquezas de Biela, e opta por sua liberdade – decisão facilitada por sua ocupação com o trato do gado, que favorecia a mobilidade espacial. À moça, em contrapartida, restava aceitar o noivado e resignar-se a viver para o marido, como ensinava Constança, sem chances de se desvencilhar daquela espécie de “destino” que recaía sobre sua existência enquanto mulher que “precisava casar”, ou de fugir de seu meio social.

Ela se recolhe para seu quarto e se deita encolhida sobre a cama, de modo semelhante à maneira como estava deitada sobre o colo de sua mãe no *flashback* que surge no primeiro bloco do filme. A música-tema é recuperada. Em um primeiro plano, aparece o rosto choroso de Biela, mas, de repente, ela esboça um sorriso e ri nervosamente. No contracampo está o reflexo de Biela no espelho, rindo, e a trilha sonora silencia. De volta ao seu rosto, em *close-up*, ressurgem a feição triste da jovem abandonada antes mesmo do altar e os acordes da música.

Em seguida, um plano médio revela-a refletida no jogo de três espelhos sobre a penteadeira, o que dá sinais do início da fragmentação de sua personalidade até então construída de acordo com as expectativas do novo meio social, o que poderia gerar em Biela uma grande carga psicológica. Aqui, novamente, ressaltamos a potência do olhar da jovem para si mesma, para seu reflexo: recuperando Williams (1984), nossa protagonista se depara com a imagem de si construída e imposta sobre ela pelas estruturas patriarcais. Ela percebe tais estruturas que tentavam aprisioná-la e domesticá-la para o

ideal de feminilidade socialmente aceito através de fitas, botões, vestidos apertados e regras severas de comportamento, vaidade e narcisismo. É tamanho o sofrimento causado por tais imposições que Biela passa a rejeitá-las. Ela tenta abrir seu vestido, de modo agoniado, e acaba por rasgá-lo e estourar os botões que lhe sufocavam (Imagem 59).

Somente com a camisola branca, enfim liberta das roupas apertadas, Biela desfaz o coque no topo da cabeça agressivamente, deixando os cabelos revoltos (Imagem 60). Diante daquele reflexo, Biela se vê como um corpo atormentado, como uma versão horrível de si mesma. Com as mãos na cabeça, ela chora. Assim, destruída e destituída daquelas imposições, Biela encontra novas forças para retomar o que era antes. O som de pássaros piando, ao fundo, adentra a cena sutilmente, carregando consigo esperança para o futuro. Ela passa as mãos pelo corpo e se abraça, com os olhos arregalados perdidamente fitando o vazio. De súbito, regressa a imagem do monjolo, com suas fortes batidas sob o ruído da água, lembrando o passado e a pessoa que antes havia sido.

Imagens 59 e 60: Biela trincada

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Com a imagem do monjolo, finaliza-se o segundo bloco do filme. Aqui, é possível resgatar a proposição de Scherer (2016): a função do monjolo é esfarelar, quebrar em pedaços, moer. Metaforicamente, as batidas do monjolo indicam os processos de transformação de Biela em um produto “refinado”, moído, ao sabor da família burguesa urbanizada. Até então, Biela concordara com seus parentes e aceitara receber orientações sobre como se vestir, como se comportar e como se relacionar, inclusive quanto ao casamento. Mas naquele instante, humilhada pela fuga do noivo e frustrada com tamanhas exigências sobre si, Biela rompe com as transformações nela operadas pela família: assim como um espelho, ela trinca, cria rachaduras.

Biela está dividida entre a mulher que ela de fato é e a mulher que as pessoas ao seu entorno esperam que ela seja. Rasgando seu vestido caro, costurado sob medida, e desfazendo o penteado elegante que outrora impressionara seus parentes, ela rejeita a nova imagem de si que via no espelho até então. Encontra-se fragmentada, tal como seu reflexo no tríptico da penteadeira, e, com isso, resgata as imagens de sua fazenda e o sentimento de saudade trazidos pela música-tema e pelo monjolo, que remontam à sua infância. É através do espelho que encontra meios para reverter o processo de transformação que antes operava sobre ela: assim, ela se reencontra com a Biela do início, do vestido de chita, recuperada na lembrança do monjolo.

2.2.2 Imagens emolduradas

A figura do espelho adquire um caráter significativo nos momentos de solidão de Biela. É através do espelho que a jovem se observa para, aos poucos, alterar sua aparência conforme a moda da cidade, prendendo seu cabelo no alto da cabeça com grampos ou examinando o vestido novo em seu corpo.

A presença do espelho confirma a transformação de Biela. Diante do espelho ela opera modificações cotidianas que alteram todo o seu estilo de vida, como quando observa a si mesma, com um sorriso esperançoso, trajando o vestido de noiva. Além de sugerir um potencial transformador, o espelho é também canalizador de emoções (ŁUCZYŃSKA-HOŁDYS, 2013): após ter sido abandonada pelo noivo, Biela se sente humilhada e é tomada por uma variedade de sentimentos, como a raiva e o escárnio. Em meio aos espaços coletivos, Biela é sempre contida e reservada. Diante do espelho, porém, ela ri para o seu próprio reflexo, transtornada, e observa-se refletida enquanto rasga suas roupas caras e desfaz seu penteado, os quais só lhe trouxeram infelicidades. Finalmente, quando os planos para o seu casamento desmoronam, ela resgata seu primeiro reflexo, de moça da roça, e rejeita a imagem presente em virtude de uma Biela do passado.

A partir da figura do espelho é possível refletir sobre a centralidade da expressividade de Biela, do trabalho da atriz Sabrina Greve e da direção de fotografia para a construção das cenas. O trabalho de fotografia evidencia uma ênfase sobre o rosto da personagem, centralizado, que surge ao longo da narrativa em primeiros planos arquitetados pela cineasta e pelo fotógrafo e câmera, Lauro Escorel¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Escorel havia trabalhado anteriormente ao lado de Ana Carolina na direção de fotografia de *Mar de rosas* (1977). Assina também a fotografia de *São Bernardo* (1972), de Leon Hirzsmann, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), de Hector Babenco, *Irma Vap – O retorno* (2006), de Carla Camurati, entre outros (cf. *Portal*

Escorel relata que o trabalho de posicionamento da câmera em relação à atriz e os usos da luz difusa que adentra interiores pelas janelas tomam como referência a obra do pintor flamengo Johannes Vermeer (1632-1675) e *Lella*, do fotógrafo francês Édouard Boubat, realizada nos anos 1940. Para Ebert (s/d), as janelas são elementos que agem como “interfaces” entre mundos diferentes – entre o exterior e o interior, entre o espaço doméstico da casa e o espaço público da cidade. O crítico defende que esta construção metafórica é alimentada pelo trabalho de fotografia de Escorel, que faz uso de luzes que adentram a casa através das janelas para revelar os acontecimentos da esfera privada.

Tal elemento de linguagem cinematográfica reforça, então, a leitura que vê as mulheres como sujeitas à vida doméstica e familiar, que somente podem vislumbrar a vida pública através das molduras das janelas, já que não podem tomar parte dela e usufruir de sua liberdade de forma autônoma, tal como os homens. As janelas, então, configuram um elemento que contribui tanto para a construção narrativa quanto para o projeto fotográfico do filme.

Assim, podemos remeter à análise da fotografia e da iluminação de *Uma vida em segredo* em diálogo com a pintura de Vermeer realizada por Carlos Ebert (s/d). De acordo com o crítico, a luz difusa do filme, que se espalha do exterior para o interior, é semelhante ao movimento operado pelo pintor na maioria de seus retratos. A obra de Vermeer é composta por diversas pinturas que apresentam mulheres realizando atividades em ambientes internos, domésticos e aparentemente urbanos, em uma posição próxima a uma janela, normalmente à esquerda de quadro, como é o caso de *Moça lendo uma carta à janela* (ca. 1657–1659), (Imagem 61), uma das pinturas resgatadas pelo crítico.

Nesta, uma jovem, com o rosto posicionado em perfil na direção da luz da janela, a qual incide sobre as suas mãos, lê uma carta. Seu olhar, portanto, não é para o exterior, mas para a mensagem. Ela está dentro de um cômodo em que há uma mesa coberta por um tecido estampado, com uma cesta de frutas frescas, onde se estabelece uma composição de formatos retilíneos trazidos pelo tecido pesado da cortina verde, à direita de quadro. Sustentando a cortina, um varão cria uma espécie de moldura para a parte superior. No vidro da janela, o reflexo da jovem configura um borrão e espelha seu rosto atento à leitura. No entanto, sua face se fragmenta nas vidraças menores, tornando-a uma imagem fracionada, dentro de molduras, o que nos permite resgatar a relevância das imagens refletidas e emolduradas na narrativa de *Uma vida em segredo*, bem como a

fragmentação da própria Biela em seu reflexo no tríptico de espelhos da penteadeira, quando da desfeita do noivado (Imagem 60).

Imagem 61: *Moça lendo uma carta à janela* (ca. 1657–1659), de Johannes Vermeer

Fonte: Pinacoteca dos Mestres Antigos, Alemanha

Como aponta Ebert, o cartaz do filme (Imagem 62) remete a esta tradição pictórica: com o rosto virado de perfil, Biela olha adiante por uma porta aberta à direita do quadro (invertida em relação à pintura de Vermeer, como se refletida), que permite a entrada de uma luminosidade forte, que clareia o rosto e o corpo da moça. Aqui, ela não tem os olhos voltados para um objeto, como a carta da pintura de Vermeer, mas sim para a vastidão oferecida pela abertura da porta, o que pode seu desejo de fugir ou sua situação de migração. Ela usa o vestido de chita, roupa com a qual saíra da fazenda do Fundão para a cidade, e segura a trouxa de pano, botinas e a sombrinha vermelha que carrega como seus pertences e memórias. Em sua mão ainda segura uma boneca de pano, possivelmente um brinquedo de infância, que somente aparece no filme quando Biela se muda da casa para o cômodo no quintal, no terceiro bloco.

Imagem 62: Cartaz do filme *Uma vida em segredo*

Fonte: Raiz Produções Cinematográficas

A partir do cartaz, pode-se presumir que o olhar de Biela se direciona para o novo ambiente em que ela passará a viver após todas as decepções e inseguranças experimentadas na casa de Constança e Conrado, ou para a vontade de escapar deste novo ambiente. No quintal, ela pode tentar reproduzir a simplicidade e o isolamento do cotidiano na fazenda. Daquela porta, abraçada às suas poucas posses e muitas lembranças, a moça resgata sua vida em segredo, aquela vida que ficara no passado, caipira, da roça, junto do monjolo abandonado, aquela vida que ninguém da família ou da cidade reconhecia ou valorizava. Dessa forma, dá as costas para os hábitos burgueses e urbanizados, para as imposições sociais derivadas de um ideal de feminilidade e para a própria família, que, para ela, talvez não configurasse um lar.

Além do cartaz do filme, é possível notar a inspiração na obra de Vermeer ora analisada para a composição de outros planos do filme de Suzana Amaral, como a Imagem 56, na qual Biela ansiosamente observa Modesto na rua, com o rosto colado à janela e uma das mãos puxando o tecido da cortina, no segundo bloco, ou a Imagem 68, em que Biela é enquadrada de corpo inteiro em um plano de conjunto para revelar o resgate do figurino que vestia quando chegara à cidade, no início do bloco 3, em uma cena que se passa no interior da sala, com a janela aberta à esquerda de quadro. O resgate das referências pictóricas no filme, portanto, pode nos indicar esforços para conferir à protagonista uma dimensão de densidade, de transcendência, com o retrato da grandeza

dos pequenos gestos que ocupam o cotidiano das mulheres no meio doméstico, como ocorre em Vermeer.

Outra correlação realizada pela crítica de Ebert (s/d) é a valorização do rosto longilíneo da atriz Sabrina Greve, que remete à pintura do italiano Amedeo Modigliani (1884-1920). Modigliani se torna reconhecido por retratos em ambientes internos, em que os corpos humanos são esguios, delineados por linhas curvas e alongadas, as faces delgadas, e, nos olhos, pupilas e íris indistintas ou pouco aparentes. Se resgatarmos uma tela como *Lunia Czechowska (à la robe noire)* (Imagem 63), evidencia-se uma feição inexpressiva, com os olhos de pupilas apagadas perdidos em um olhar baixo, melancólico, para frente. Com as mãos elegantemente pousadas sobre as pernas cruzadas, a mulher adulta, de pele branca e maçãs do rosto coradas, com os cabelos penteados e vestido sóbrio, está sentada sobre uma cadeira ou cama, levemente reclinada no encosto de madeira com uma postura que, pelas linhas curvas, aparenta estar desalinhada. Ao fundo somente se percebe a quina da parede e sombras construídas através do jogo de pinceladas visíveis. A luz que incide sobre a pele branca da personagem contrasta com os contornos escuros ao redor de seu rosto e cabelos, o que intensifica a claridade da figura humana.

Imagem 63: *Lunia Czechowska (à la robe noire)*¹⁰⁷ (1919), de Amedeo Modigliani

Fonte: Galeria Christie's

¹⁰⁷ Em português, “Lunia Czechowska (de vestido preto)”, tradução nossa.

Tal detalhamento no trato com a figura feminina e sua forma longilínea é também encontrado na Biela de Sabrina Greve fotografada por Lauro Escorel. Nesse sentido, Escorel encontra no rosto da atriz sua matéria-prima: “(...) Tudo gira em torno dela, dos sentimentos, da vida interior dela, e é essa que vai ser a minha viagem (...) O posicionamento da atriz em relação à câmera, em relação à fonte de luz, a maneira que a câmera se aproxima e se afasta dela, isso foi uma coisa super pensada, super planejada”¹⁰⁸. Além disso, em seu relato à Associação Brasileira de Cinematografia, o fotógrafo aponta para o fato de que Suzana Amaral canalizava mais energias para a direção de Greve do que para outros aspectos, como, por exemplo, a gravação de planos de cobertura ou a direção de arte.

Nota-se, pois, uma preocupação da diretora e do fotógrafo para com a captura da expressividade da atriz e do retrato de seu rosto, bem como da especificidade da incidência da luz sobre sua feição para contribuir para a formação de sentidos na narrativa. Como exemplo, tome-se a Imagem 64, em que Biela é vista sentada ao pé da cama, após sua chegada à casa dos primos, com a postura arqueada, o semblante amuado, e, ao fundo, a luz sutil da janela transpassando as cortinas brancas e iluminando um móvel ao lado da cabeceira de madeira de sua cama. O plano estático reforça a proximidade com a tradição da pintura de retratos, tal como a obra de Modigliani supracitada. Tais opções estéticas, por sua vez, realçam a atuação de Greve¹⁰⁹.

Imagem 64: Biela em sua cama

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

¹⁰⁸ Cf. RESENHA SESSÃO ABC, 2002. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/uma-vida-em-segredo/>. Acesso em outubro de 2019.

¹⁰⁹ Nesse sentido, discordamos da crítica especializada em sua proposição de que Sabrina Greve é “50% do filme de Suzana” (DIAS, s/d), o que reduz *Uma vida em segredo* em seus aspectos técnicos, de linguagem, roteiro e produção ao trabalho de uma única atriz do elenco.

Em diversos outros momentos, a atriz é filmada através de enquadramentos em primeiros planos ou planos médios, com a câmera estática, de modo a ressaltar a expressividade das linhas de seu rosto e de sua gestualidade corporal, como se verifica na Imagem 60, na qual o reflexo de Biela é fracionado nos três espelhos de sua penteadeira, no primeiro bloco do filme, e também na Imagem 55, quando a jovem imagina a investida sexual de Modesto por sob a mesa do jogo, no segundo bloco.

Em entrevista¹¹⁰, Escorel relata que o trabalho em *Uma vida em segredo* lhe permite revisitar sua obra, tal como o filme *São Bernardo* (1972), dirigido por Leon Hirszman e adaptado da obra de Graciliano Ramos, em que também assina a direção de fotografia. Partindo das análises de Xavier (1997a), é possível resgatar semelhanças nas opções de enquadramentos sobre a figura de Madalena (Isabel Ribeiro), como na cena em que é pedida em casamento pelo protagonista Paulo Honório (Othon Bastos). A câmera, posta externamente à casa, filma o casal visto pela abertura de uma janela. Madalena, à direita, tem atrás de si uma gaiola, com um pássaro dentro, presa à parede, como um agouro para seu futuro: “retângulos dentro de retângulos”, como salienta Xavier (1997a, p. 136), molduras que convidam à contemplação. Enquanto o homem fala, ela olha perdidamente para frente. A personalidade e a trajetória de Madalena a diferenciam de Biela, mas, ao cabo, seu recolhimento e melancolia, que resultam em sua morte, aproximam-nas¹¹¹.

Recuperando o conjunto de referências pictóricas ligadas ao universo caipira, é possível observar que, na pintura brasileira, a mulher caipira diante de uma janela é uma tópica recorrente em obras como *Saudade* (1899) (Imagem 65), que veremos a seguir, e *Nhá Chica* (1895) (Imagem 4), como vimos no Capítulo 1, ambas de Almeida Júnior.

Saudade se estrutura de modo vertical, ressaltando as linhas retas criadas pela parede de tijolos de barro, pela janela de madeira e pelo traje da mulher que, com as costas recostadas no batente, olha para um papel envelhecido em sua mão – uma possível carta, ou um documento, ou uma fotografia. Enquanto chora, a mulher recobre parte do rosto com seu longo xale preto. Acima de sua cabeça, pendurado na parede, está um chapéu de palha envelhecido, que pode evocar uma figura masculina que já não mais está presente, mas permanece viva na memória da mulher. Ao fundo, um tecido branco e um livro grosso repousam sobre uma canastra.

¹¹⁰ Em entrevista ao programa *Revista do Cinema Brasileiro*, disponível na seção de Extras do DVD de *Uma vida em segredo*.

¹¹¹ A relação entre *Uma vida em segredo* e *São Bernardo* a partir da fotografia de Lauro Escorel nos foi sugerida por Rodrigo Archangelo, a quem agradecemos.

Imagem 65: *Saudade* (1899), de Almeida Júnior

Fonte: Pinacoteca de São Paulo

A análise da obra nos permite observar aproximações temáticas entre a mulher caipira da pintura e as personagens dos filmes de Suzana Amaral e Ana Carolina. Em *Amélia*, a presença da carta nas mãos de Francisca e Oswalda ao longo de diversas sequências no primeiro bloco do filme, somada ao sofrimento trazido pela leitura, permite-nos encontrar ressonâncias em *Saudade*. No caso das mineiras, porém, não é a saudade o sentimento despertado pelas palavras da irmã, e sim um caldo de ressentimento, inveja, orgulho ferido e, ao fim, alívio, pois Amélia cria os meios para que as irmãs partam de Cambuquira, desejo manifestado por Francisca em sua confissão na mina d'água. Somente mais tarde, quando chegam ao Rio de Janeiro, elas começam a sentir a saudade e o vazio provocado pela falta da fazenda.

Ao mesmo tempo, a estrutura rústica da casa das irmãs, a presença rarefeita da figura masculina evocada por Francisca quando menciona seu pai e seu esposo, ambos falecidos há muito tempo, e até mesmo as roupas vestidas pelas irmãs são elementos que reverberam na construção da representação da mulher caipira na obra de Almeida Júnior. Um elemento, porém, sugere uma diferenciação entre a personagem de *Saudade* e as caipiras das demais

obras de Almeida Júnior: a joia graciosa que lhe adorna a orelha, que aponta para um traço de vaidade e certa riqueza material que não figurava nas pinturas de mulheres e casas caipiras do artista, nem nos retratos das caipiras nos filmes ora analisados.

Em *Uma vida em segredo* é possível realizar uma análise das semelhanças estruturais entre filme e pintura, em razão de a janela ser um elemento de grande relevância. No caso do cartaz do filme, o rosto de Biela encara diretamente a luz e o horizonte que se tornam visíveis pela porta aberta (Imagem 62), o que sugere esperança e possibilidades para o futuro. Entretanto, a melancolia e o sentimento de saudade estão presentes com intensidade, como se verifica na Imagem 66, em que, recém-chegada da fazenda, ela deixa seus olhos tombarem, cabisbaixos, na direção da janela aberta com a cortina estendida. Sem olhar para algum lugar específico, perdida em seus pensamentos, o rosto de perfil transmite desalento, enquanto seu corpo, coberto pelo vestido puído, com um dos braços cruzado sobre a barriga, informa introspecção. Compõe-se um jogo de formatos retilíneos que nos remetem tanto à *Saudade* quanto à *Moça lendo uma carta à janela*: da janela à esquerda, dos contornos do tecido, de seu rosto e pescoço longilíneos e da moldura do espelho à direita de quadro.

Imagem 66: Biela diante da janela de seu quarto

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Ao mesmo tempo, as tardanças de Biela por trás das janelas da casa remetem a *Nhá Chica* (Imagem 4), retrato da caipira, já idosa, que pita um cachimbo enquanto observa a paisagem para fora da janela de sua casa. Entretanto, ao passo que a imagem de Biela, em meio à escuridão do quarto, transmite melancolia, Nhá Chica, iluminada pela luz do dia, olha tranquilamente para o exterior, com a cabeça erguida, aparentando firmeza, tal como ocorre em *Amélia*, quando Francisca tem momentos de contemplação da paisagem de Cambuquira (Imagem 3).

Tais aproximações entre os quadros ora apresentados e os filmes de nosso *corpus* nos permitem ressaltar a importância da figura da janela como um elemento significativo na narrativa de *Uma vida em segredo*, como um criador de molduras e como um canal entre o espaço doméstico e o espaço público. É da janela que adentra a claridade necessária para a iluminação do interior denso e escurecido da casa, onde estão as mulheres – no filme de Suzana Amaral, nas pinturas de Vermeer no século XVII e no retrato da mulher caipira na obra de Almeida Júnior.

Ao mesmo tempo, as análises sobre a janela nos permitem explorar os ambientes em que as mulheres são vistas – como o caso do quarto de Biela e da relação entre a cozinha da fazenda de Cambuquira e a pintura *Nhá Chica*, o que nos dá indícios da importância da cozinha no cotidiano das mulheres caipiras, em ambos os filmes.

2.2.3 Melancolia

Ao longo do filme, evidencia-se a presença de uma constante melancolia na personagem de Biela. Seu comportamento introvertido não é fruto somente da timidez, mas também da nostalgia de sua infância e de sua vivência no Fundão, o que é marcado pelos *flashbacks* que emergem na narrativa.

Há três diferentes imagens, alocadas no filme de forma extra-diegética, isto é, fora da linearidade narrativa e espaço-temporal, que assomam Biela. A primeira é a lembrança de sua mãe, que emerge logo na primeira noite em que a jovem chega à cidade. Embalada pela inserção gradativa da música-tema tocada por flauta de bambu e pela canção de ninar *Boi da cara preta* cantada pela mulher que acaricia seus cabelos, a criança adormece, assim como a Biela do tempo presente (Imagem 36).

Esse primeiro *flashback* dá espaço a uma das imagens que retorna, recorrentemente, ao longo da narrativa. É o monjolo, com suas batidas estrondosas, que marcam um compasso ao pilar arroz como resultado da força da corrente de água (Imagem 37). Essa figura reaparece três vezes: logo após a lembrança da mãe, no momento de crise em que Biela rasga seu vestido após ter sido abandonada pelo noivo e, finalmente, como último plano do filme. Biela ainda menciona o monjolo outras duas vezes, ao contar sobre a fazenda para Joviana e, mais tarde, para o cachorro Vismundo. O tema da vida no Fundão, por sua vez, é o principal assunto sobre o qual a jovem fala, quando menciona as noites de jogos dos peões, o trabalho na roça, as colheitas e as riquezas naturais da fazenda.

Assim como no filme, no romance de Autran Dourado (DOURADO, 1995, p. 33-34) as primeiras lembranças da mãe e do monjolo surgem entrelaçadas. No romance,

porém, elas são despertadas pela figura maternal de Constança, que tanto impressiona Biela em seu primeiro dia na nova casa. Misturam-se, então, a mãe, a cantiga de ninar e o monjolo.

E os olhos cerrados, o corpo solto no espaço, começou a viver uma lembrança, a antiga lembrança.

E ouviu a cantiga mais bonita, mais mansa, mais feita das cores do céu. Uma sensação assim tão boa, tão diferente, só de noite na roça, o riachinho correndo, quando esticava o ouvido para ouvir o chuá-pá do monjolo: a água enchendo o cocho, o silêncio, o ranger do cepo na tranqueta, o chuá da água, o barulho chocho da mão caindo no pilão quando se pilava arroz, mais duro quando se esfolava milho, e tudo se repetia feito um choro monótono e sem fim, o monjolo rangendo.

Nos ares de pureza em que a cantiga a envolvia, foi se perdendo em cismas, e a mãe vinha de novo abraçá-la. Tão bonita, tão mansinha, tão pura como ninguém. E era a voz da mãe que ouvia enquanto ela própria cantarolava baixinho. Em pouco não podia mais distinguir se sonhava ou se era a doce lembrança da mãe a embalar o pensamento.

A terceira imagem extra-diegética que surge na narrativa é uma sequência enigmática em que uma garotinha, que presumimos ser Biela criança, brinca sozinha às margens de um riacho, rodeada pela vegetação e iluminada pela luz do sol (Imagem 67). É possível inferir que o riacho é o mesmo em que Biela, durante seu trajeto para a cidade com Conrado, desmonta do cavalo e lava seu rosto. Introduzida novamente por um plano médio que realiza o movimento de *zoom-in* na personagem de Biela, acompanhada pela música-tema, a menina, de cabelos lisos e vestido solto brinca com seixos, porém de modo entristecido, sem qualquer animação ou espontaneidade infantil. Pode-se inferir, portanto, que já naquele momento Biela havia se tornado órfã de mãe.

Imagem 67: Biela criança às margens do riacho

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

A recorrência da melancolia é reforçada pela música-tema, *Boi da cara preta*, canção de ninar do folclore brasileiro. É tocada em quatro situações diferentes: no primeiro *flashback*, no momento da prova do vestido de noiva, na migração de Biela para o quarto do quintal e no momento em que Biela morre, ao fim do filme. Tais momentos de melancolia são, portanto, “costurados” pela música, que associa as imagens à saudade presente na personagem ao se lembrar da perda da mãe e de sua distância da fazenda, que era o seu lugar de costume, de conforto.

A melancolia e a constante evocação do passado no cotidiano de Biela na cidade, porém, servem a um propósito: cansada de ceder às pressões familiares e às interferências alheias sobre seu comportamento, a jovem encontra forças para resistir e se apegar com maior intensidade às suas próprias tradições e costumes. Dessa maneira, Biela rompe bruscamente com “a nova Biela” moldada por Constança, pela família e pela cidade, e retorna às suas raízes, buscando reproduzir o ambiente da fazenda em seu cotidiano no meio urbano. Desta forma, portanto, encerra-se o segundo bloco da narrativa e se inicia o terceiro e último.

2.3 BLOCO 3 – A BIELA DE ANTES

Neste bloco, Biela inicia os “pequenos atos de rebeldia” que demarcam seu desajuste quanto ao meio social e às regras impostas sobre seu corpo (CONTI, 2002). Após se recuperar da crise que tivera diante do espelho, a moça resgata suas roupas antigas, largas e desbotadas, e o modo frouxo de prender o cabelo trançado (Imagem 68). Constança, ao vê-la na sala vestida deste modo, espanta-se, mas não faz comentários.

Imagem 68: Retorno de Biela

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Um conflito, porém, emerge logo em seguida. Biela adentra a cozinha, oferece ajuda a Joviana e Gomercindo, depois se aproxima do pilão e começa a trabalhá-lo, concentrada, de modo que o som provocado pelas batidas se assemelha ao compasso do monjolo rememorado pela moça. Através do trabalho no pilão, Biela personifica a imagem do monjolo, reproduzindo a batida da madeira em seu passo estocado, lento e melancólico, e o movimento moroso da tritura (Imagem 69).

Assim, se antes a imagem do monjolo poderia evocar uma metáfora para a prática de esmigalhar, sendo Biela um dos produtos moídos (SCHERER, 2016) conforme a expectativa urbana e o ideal de feminilidade, no momento em que ela assume o poder sobre o pilão passa também a rejeitar ser triturada pelas estruturas sociais que se impunham sobre ela¹¹².

Imagem 69: Biela no pilão

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Quando Joviana vem avisá-la de que o almoço está servido e que Constança a espera à mesa, Biela se cala, reflete, suspira e responde, com um tom de afronta: “pois pode falar pra ela que eu *num* vô não. De agora em diante eu como cá na cozinha, sentada nesse fogão. Vai lá, pode falar”. Assim, a jovem crava o retorno dos hábitos da fazenda em sua vida e quebra as transformações operadas pela cunhada.

Com essa fala, ocorre uma reorganização do equilíbrio dos poderes no meio doméstico. O comportamento insurgente de Biela contra Constança diante da empregada reverbera na família. Na sequência seguinte, em que Conrado, Constança e Mazília estão à mesa do almoço, ele ordena: “mulher, vai lá dentro chamar a prima que eu *tô* mandando,

¹¹² Em sua análise desta cena, Fischer (2010) associa a figura do pilão ao objeto fálico, argumentando que, por meio do ganho do “falo” (pilão), Biela toma o poder sobre a própria vida. Ainda que significativa, discordamos de tal leitura por seu embasamento na teoria freudiana do complexo de castração, que preconiza a incompletude da mulher pela falta do pênis, hoje contestada pela literatura feminista (MULVEY, 2019; MALUF *et al.*, 2005).

não tô pedindo”. Com um tom de voz resoluto, Constança responde que não irá e que ele deve se acostumar com a ideia, já que “cada um escolhe seu caminho, cada um escolhe o mundo em que quer viver”. E continua, dizendo que Conrado cuida dos negócios da prima porque quer, afinal “ela não é sua filha”. Por fim ela conclui, com uma postura grave: “de hoje em diante não se põe mais prato pra ela na mesa”.

No romance, um comentário particular do narrador ressalta a censura ao comportamento de Constança. Logo após ter respondido ao marido, as reações das filhas e de Conrado são descritas da seguinte forma:

Conrado ouviu calado o sermão da mulher. As filhas esperavam que o pai fizesse valer a sua autoridade, ousadia demais da mãe. Ele porém não disse nada, absolutamente nada, sentou-se, curvou a cabeça sobre o prato, começou a comer. (...) (DOURADO, 1995, p. 98)

Na visão do autor, as próprias filhas do casal presumiam que a mãe fosse ser castigada por Conrado naquele momento, o qual, munido de sua “autoridade de pai”, não poderia ser questionado ou desobedecido pelas mulheres, já que, como havia sido descrito anteriormente, “casamento era viver assim como prima Constança e primo Conrado, mansos, se falando polidamente, *ela respeitadora submissa*, ele homem soberano” (DOURADO, 1995, p. 74, grifos nossos). Ao mesmo tempo, a recusa de Constança e seu “sermão” eram considerados “ousadia demais”, ou seja, era incomum que a esposa expressasse seus próprios pensamentos e defendesse uma opinião contrária à do marido. No filme, a menina Mazília se impressiona quando a mãe levanta a voz para o pai.

Ainda assim, tanto no filme quanto no livro, a atitude desafiadora de Constança à mesa convence Conrado, o qual resgata o ditado “cada um apeia do cavalo como quer, ou como pode”, fazendo predominar a decisão da esposa de não mais se servir prato para Biela nas refeições.

Buscando compreender esse comportamento de Constança, que se diferencia da obediência passiva da esposa ao marido que havíamos visto ao longo do filme, pode-se argumentar que a mulher se rebela contra a autoridade masculina quando percebe que Biela, antes tão tímida e “apancada”, começa a defender sua própria vontade e a rejeitar as demandas da família, como comer à mesa. Na revolta iniciada por Biela contra a ordem doméstica e a organização tradicional dos poderes familiares, Constança se permite, pelo menos naquele instante, revoltar-se contra as pressões constantes do marido, tais como as

cobranças de Conrado sobre a esposa para que convencesse Biela a se casar, o que termina no noivado rompido, causador de grande desgosto.

Após esse embate indireto entre Biela e Constança, a jovem cada vez mais volta a ter o estilo de vida com o qual havia se acostumado no Fundão. O próximo movimento de recusa de sua integração com as regras familiares é a “migração” de Biela para o cômodo do quintal, utilizado como depósito, que passa a ser seu quarto. Carregando uma boneca de pano, um guarda-chuva e uma trouxa de roupas, ela cruza o quintal, acompanhada pela música-tema, e se instalada no quarto escuro e empoeirado. No romance, a saída de Biela da casa para o quartinho dos fundos somente se dá anos mais tarde, com Biela já mais velha, quando Mazília, sua mais querida companheira e a última das filhas da família a se casar, vai morar com o marido.

Mais tarde, ela caminha pelas ruas da cidade, em seu vestido largo, até uma casa amarela. Recebida pela senhora da casa, dona Francisca, a jovem pede por sá Milurdes, que descobrimos ser a empregada. Ela entra pelos fundos, onde encontra a mulher, vestida com um pano na cabeça e avental, no quintal que se liga à cozinha. Em sua conversa, Milurdes reclama na dor nas mãos, causada pelo reumatismo, e recebe um remédio de Biela para o tratamento. Confortável naquele ambiente familiar, Biela toma café, admira o quintal e assume o preparo dos biscoitos de polvilho, arregaçando as mangas de sua roupa. Enquanto sova a massa, a dona da casa discretamente deixa duas moedas sobre a prateleira, que presumimos ser o pagamento pelos serviços da jovem.

Essa cena se liga à outra semelhante: em uma cozinha bastante rústica, Biela prepara mais biscoitos, vestida com avental, ao lado de outra empregada, sá Carimela, que descasca batatas. Novamente a dona da casa, dona Alice, entra no recinto e deixa uma moeda para a visita, que Carimela disfarça colocando sob um prato. Não somente Biela cozinha como também entrega para a senhora um jarro com gordura de paca, encomendando-lhe as formas de uso.

As aventuras de Biela junto das demais empregadas rapidamente chega ao conhecimento de Constança por meio da visita de dona Francisca e de dona Alice, que comentam a frequência com que ela vem às suas casas, entra pelos fundos para preparar quitutes e até mesmo varre o chão. Como aponta Lemos (1993), os espaços dos fundos das casas, ao longo do século XIX, costumavam ser interditados para as visitas, que deviam ser recebidas na sala. Logo, a circulação de Biela pelas cozinhas e quintais das casas das vizinhas, frequentados pelas empregadas, poderia gerar estranhamentos e desconfortos, como verifica-se na cena seguinte.

Espantada, Constança relata o acontecido a Conrado, alertando que Biela estava recebendo dinheiro por tais tarefas, o que envergonha a ambos. Em seguida, Conrado chama pela prima: “quero ter um particular consigo, *senta aí*”. Timidamente, ela se aproxima. Andando por trás da moça, com um tom de voz em alguma medida ameaçador, ele pergunta se ela precisa de algum dinheiro, já que “*tô sabendo que a prima anda fazendo umas coisa aí que não fica bem nem pra prima nem pra nóis*”. Biela responde que não precisa e não cobra nada às vizinhas, mas que gosta de dinheiro. E se defende: “o dinheiro meu é muito bem guardado na mão do primo, eu sei que é meu mas eu prefiro que fique na mão do primo. Eu não tenho acanhamento de pedir *pro* senhor, quando precisar, mas eu quase não uso. O que eu careço mesmo é de uns *pano*”.

A conversa se encerra com um corte para Biela contando suas moedas sobre o lençol, criando formatos com as moedas que depois guarda em moringas de barro sob sua cama. Como observam Nascimento e Fischer (2005), Biela brinca com as moedas como quando criança brincava com os seixos do riacho (Imagem 67), o que revela que aquele dinheiro teria antes um valor simbólico e emocional do que valor monetário. Através de um efeito de *fading*, o tempo passa e os jarros se multiplicam, o que indica a continuidade do trabalho de Biela na vizinhança.

A partir disso, encaminhamo-nos para a chegada do cachorro Vismundo na vida de Biela. Numa noite, ela caminha pelas ruas coberta por um xale preto, espirra e percebe que está sendo seguida por um cão até sua casa. Ele entra na cozinha escura, onde Biela está com uma lamparina acesa. Ela conversa com o animal, serve-lhe comida em um prato, oferece um bolinho e depois o pega no colo e o afaga. Então pergunta se o cachorro quer ser dela: “eu vou cuidar *d’ocê*, e depois se você quiser ir embora *cê* vai, senão *cê* fica aqui sendo meu”.

Biela encontra, então, naquele cachorro, um passa-tempo para seus dias e trata-o de forma amorosa: permite que durma em sua cama, limpa-o, nomeia-o Vismundo e o ensina a pular caixas. Ela ainda conta para o bichinho sobre sua vida na fazenda: “lá no Fundão tem um monjolo que faz assim ‘*xuá*’, ‘*pá*’”. Constança desaprova a presença do animal, dizendo ser “mais uma esquisitice” da prima. Mais do que isso, a presença de Vismundo dá novas energias e ânimo a Biela. Dedicar-se inteiramente a ele, como se fosse seu filho. Sentada na cama, acariciando o animal (Imagem 70), ela reencena a memória de sua mãe ninando-a para dormir (Imagem 36).

Imagem 70: Biela e Vismundo sobre a cama

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Uma noite, porém, Vismundo pede para passear. Biela permite, mas demanda que volte logo em razão da chuva que se aproxima. Ela cai no sono e, durante a madrugada, com chuva forte, percebe que o cachorro ainda não havia voltado. Preocupada, sai pelas ruas procurando o animal, em meio a trovoadas. No desespero causado pelo sumiço de Vismundo, Biela chora e grita seu nome, no meio da rua, com as roupas encharcadas pelo temporal. Quando finalmente retorna ao seu quarto, encontra o cachorrinho molhado, deitado sobre a cama, abanando o rabo alegremente.

No dia seguinte, porém, Biela adoece. Uma tosse forte toma conta de seu corpo frágil. Deitado ao lado da cama, o cão dá sinais de preocupação, choraminga e vai até a cozinha para chamar a atenção de Joviana com latidos. A empregada persegue o cachorro até o quartinho e encontra Biela, pálida, febril e exaurida pela tosse.

Joviana prontamente avisa a família. Um médico é chamado, examina a jovem e demanda que troquem-na de quarto. Ela é levada de volta para o interior da casa, nos braços de Conrado. Encolhida sobre a cama, pede pelo cachorro, mas Constança manda que Joviana o retire dali. Após deixar o leite e uma broinha ao lado da cama de Biela, Joviana fecha as janelas da casa.

Inicia-se, então, a última sequência do filme. No quarto escuro, Biela padece sobre a cama. O cachorro é proibido de ficar no quarto com a moça e espera-a do lado de fora da porta da casa, choramingando. Na madrugada, enquanto Biela tosse, exausta e suada, Vismundo começa a latir. Preocupada com o animal, ela imagina que ele esteja com fome e pega uma broinha de um prato ao lado da cama, levantando-se para encontrá-lo, apesar da tosse forte. Uma música de tom grave acompanha o trajeto de Biela para fora do quarto, de camisola branca, como um fantasma percorrendo os corredores vazios, onde

predomina uma paleta de cores frias e sombrias, em que a luz da noite penetra o interior da casa. Cansada, Biela se apoia em um móvel.

O cachorro, do lado de fora, ouve um ruído, late e corre para fora do quintal. Ela continua caminhando lentamente e tossindo, até que tropeça no parapeito da porta. Vismundo ressurgue, ainda ganindo, diante da entrada da casa. Encostada na porta, ela chama pelo cãozinho, que tenta sentir seu cheiro colocando o focinho no rodapé da porta. A música, que até então predominava, cede espaço ao som de grilos.

A porta para a cozinha se abre, mas Biela é sacudida por uma tosse forte, o que a faz tombar no chão. Dali, seu corpo cai, em câmera lenta, no compasso da música-tema que recomeça. A broinha, no chão, esfarela-se. Com um efeito de transição suave, um plano de detalhe mostra o cachorro deitado, esperando pela dona, em uma posição semelhante àquela em que Biela caíra no chão (Imagem 71).

Imagem 71: Biela desfalece

Fonte: *Uma vida em segredo* (2001)

Após todos os esforços para se adaptar à vida na cidade, Biela fracassa. Ao mesmo tempo, suas tentativas de reproduzir a vida rural na casa de seus parentes lhe oferecem alegrias efêmeras, mas ainda assim são incapazes de vencer sua melancolia pelo passado, o que enfraquece seu corpo cada vez mais, culminando em sua morte. No plano seguinte, resta somente a broinha em migalhas sobre o chão de pedra, ao que se ouve o canto de pássaros. Até mesmo sua fuga para os fundos da casa havia malogrado, já que sua migração é revertida quando Conrado a traz de volta para o quarto, carregada. Por fim, a imagem do monjolo batendo quatro vezes, que é acompanhada pelo som ruidoso da corrente de água transpassado pela flauta, encerra o filme, marcando a reminiscência das imagens do passado. O último plano diegético, a trilha sonora melancólica e a inserção da imagem do monjolo como algo inalcançável, perdido no passado remoto, sugerem-

nos, então, que as esperanças de Biela haviam acabado, que para ela já não havia futuro, e, assim, ela morre.

Esse desfecho, cujo tom predominante é a melancolia trazida pela iminência da morte da protagonista, diferencia-se das cenas finais no romance de Autran Dourado. Em primeiro lugar, Biela morre muito mais velha do que no filme. O intervalo de tempo recoberto pelo romance é mais amplo, posto que a narrativa se inicia com Biela chegando à casa de Conrado, ainda com dezoito anos. Depois se menciona que ela atingira a maioridade, com 21 anos, mas para ela parecia que o tempo passava mais rápido, tinha o aspecto envelhecido, e ainda com pouca idade começavam a surgir fios de cabelo branco. Assim, o tempo marchava e ela criava hábitos que não surgem no filme, tais como passear pelas lojas e serviços da cidade, acompanhar enterros, levar doações à Santa Casa e à cadeia. Tendo se passado muitos anos desde sua partida do Fundão, a doença acomete uma Biela em idade adulta.

Mesmo com crescentes dores e acessos de tosse, Biela se recusava a procurar um médico, acostumada aos hábitos da roça ensinados pelo pai, que recorria a curandeiras. Porém, seus tratamentos com óleo de capivara não surtiam efeito, pioravam as febres, ela se tornava magra e pálida. Percebendo a gravidade da situação tarde demais, Constança traz um médico, que decide que a enferma deveria ser internada na Santa Casa, sendo que talvez fosse preciso uma cirurgia. Nos primeiros dias no hospital, ela apresentava melhoras: havia pedido que lhe levassem Vismundo, o que lhe deu nova vontade de viver. Em certo momento, Conrado e um tabelião foram visitá-la para tratar de suas posses – as quais seriam, presumivelmente, transmitidas a seu primo após sua morte. Biela, então, assina seu testamento com o nome completo, pela primeira vez revelado: Gabriela da Conceição Fernandes. A própria assinatura, tempos antes, havia sido ensinada por Mazília, para que a prima pudesse concretizar seu casamento com Modesto – pelo que inferimos que Biela seria analfabeta.

Incomodada com a solidão de seu quarto de hospital, Biela decide pedir que a levassem para a enfermaria de indigentes, para espanto e cólera de Conrado. Logo depois, porém, sua doença piora, e então um padre é convocado para realizar a Extrema-unção, o sacramento que prepara os fiéis moribundos para a morte com óleos e rezas no catolicismo. O fim de Biela é então registrado no trecho que encerra o romance:

Biela sentiu apenas um calafrio, um nojo distante. Não via bem na sua frente, as pessoas eram umas névoas leitosas, trêmulas, longe demais. Mal percebia que lhe tocavam. Sentiu vagamente que lhe passavam qualquer coisa nos

lábios. O gosto do óleo e um cheiro forte penetrante de mato pisado que vinha com um vento não sabia de onde. Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas em nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculo. Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E, num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu. (DOURADO, 1995, p. 133)

No romance, portanto, a morte de Biela se aproxima mais lentamente e envolve sua migração para ainda outro espaço, para o ambiente estéril e solitário do hospital, estranhado pela personagem. Ainda assim, na obra de Dourado, o tom que predomina é otimista, esperançoso, já que o narrador onisciente nos permite uma maior aproximação com os últimos devaneios de Biela antes de sua morte. No filme de Suzana Amaral, a presumível morte de Biela se dá no ambiente doméstico, dentro da vida familiar, e de modo muito pesaroso, já que a jovem está sozinha em seus últimos momentos e morre caída no chão da casa escura, no meio da madrugada. Assim como no romance, porém, Biela pensa afetuosamente em Vismundo enquanto tenta sobreviver à tosse violenta, e, ao fim, resgata os mesmos elementos que remetem à sua vida na fazenda do Fundão, como o “cheiro forte penetrante de mato pisado”, “um pasto muito verde” e “um céu azul onde voavam pássaros em círculo”, que no filme ressurgem por meio do monjolo.

A presença do nome e dos sobrenomes, no desfecho do romance, remete à identidade de Biela no momento último de sua existência, logo depois tornando-se somente memória. No filme, descobrimos seu nome inteiro quando se apresenta para o padre e complementa: “Biela *pros* da casa”. Seu nome completo, porém, não faz jus à vida miudinha e segredada. Sua história de vida a aproxima muito mais do apelido, das duas sílabas sonoras, simples e fáceis de pronunciar, quase infantis, do que de seu nome inteiro, imponente.

Uma parte da crítica especializada considera tal desfecho como “tristemente melancólico e anticlimático”, o que supostamente contribuiria para o filme de Suzana Amaral ser um trabalho “decepcionante” após a estreia célebre com *A hora da estrela* (SABADIN, 2002). Entretanto, o encerramento do filme, ainda que taciturno, condiz com a trajetória de vida da protagonista: Biela tem uma “morte em segredo”, na calada da noite, marcada pela solidão, pela ausência de quaisquer elementos que pudessem diminuir sua dor – nem os familiares, nem Vismundo, nem o reconforto possível da religião, sequer

uma cama onde pudesse repousar. Ela morre assim como vivera: de forma silenciosa, reservada, como se buscasse passar despercebida. Em segredo.

2.3.1 Inconformação e conflitos entre mulheres

A insurgência de Biela contra os padrões de comportamento social a que a família buscava submetê-la revela sua inconformação, isto é, a “falta de conformação ou recusa em conformar-se”¹¹³, oposta à aceitação passiva ou à resignação. Assim, inconformada, Biela demonstra sua recusa ao apagamento de sua história e revela um enraizamento do passado que lhe garantia conhecer sua própria identidade, que lhe permitia defender seus hábitos passados. É assim que a jovem rechaça os ensinamentos de Constança e a vida na casa junto da família, em meio à sala de estar, e decide-se por migrar para as áreas não-nobres, onde ficaria mais próxima de sua vida em outra área dos fundos, isto é, do Fundão.

Em uma análise do romance de Autran Dourado, Damazo (2013) afirma que tais lembranças do passado fortalecem Biela, criando os meios para que ela sobrevivesse naquela sociedade que repelia seus modos e suas vestimentas. Em um paralelo com *A hora da estrela*, a obra de Clarice Lispector que se transforma no primeiro longa-metragem de Suzana Amaral, o autor demonstra que ambas as protagonistas, Biela e Macabéa, interpretada por Marcélia Cartaxo, enfrentam situações em que são consideradas cômicas ou ridículas por seus hábitos em desencaixe com os da sociedade urbana e burguesa e os ideais de feminilidade nela vigentes. As duas, portanto, seriam corpos estranhos no organismo da cidade.

A semelhança entre Biela e Macabéa é reconhecida pela crítica (BARRETO, 2016; ALVARENGA, 2010; MONTE, 2002; CONTI, 2002) e reforçada por Autran Dourado¹¹⁴. Assim como a caipira, Macabéa é órfã e abandona o Norte para viver em São Paulo. Todos a estranham: os homens a chamam de feia, “cabelo na sopa”; as mulheres acham-na “esquisita”, “sonsa”, “desbotada”. As primeiras palavras de Biela e de Macabéa são pedidos de desculpas, com os olhos baixos. Seus nomes não endereçam linhagens familiares nem impõem respeito. Pelo contrário, reforçam que são forasteiras (BARRETO, 2016): “Biela”, um apelido singelo, pueril, e Macabéa, que mais parece “nome de doença de pele”, como dizem os homens com quem convive.

¹¹³ “Inconformação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/inconforma%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: mai. 2020.

¹¹⁴ Em entrevista ao programa *Revista do Cinema Brasileiro*, disponível na seção de Extras do DVD de *Uma vida em segredo*.

Ao longo das narrativas, são abandonadas pelos parceiros e terminam mortas, sozinhas, no chão – Biela lembrando do passado, com o monjolo batendo, a broinha despedaçada ao redor de seu corpo; Macabéa atropelada pelos sonhos com o futuro, o amor e a felicidade, com a sapatilha ao lado de seu corpo contorcido, fragmentado em planos elípticos. Além disso, nos textos que originam os filmes, ambos os narradores partem de uma perspectiva excessivamente crítica com relação às protagonistas, incorrendo em sua ridicularização e animalização.

Além disso, Macabéa está imersa em ambientes ocupados por mulheres que criticam sua aparência e seu comportamento, tentando alterá-lo. Suas companheiras de pensão reclamam de seu cheiro, ao passo que a colega de trabalho, Glória, além de perguntar “ser feia dói?”, rouba seu namorado somente para cumprir uma simpatia. Ainda assim, a convivência não é somente conflituosa: as amigas ajudam-na quando adoece e Glória dá conselhos para que Macabéa fique mais “bonita”, como comer carne para criar “corpo”. Entretanto, Biela e Macabéa se diferenciam sobretudo no sentido de que a nortista sonha em se tornar estrela de cinema (CONTI, 2002). De toda forma, porém, o que predomina é o isolamento das protagonistas em relação às demais.

Esse isolamento se manifesta também na relação de Biela com outras mulheres. Como observamos ao longo desta análise, a convivência conflituosa entre mulheres está novamente presente, assim como em *Amélia*. O primeiro momento em que se nos revela que há uma recorrente falta de solidariedade entre as personagens femininas é a chegada de Biela à casa da família, com o comentário maldoso de Mazília sobre a aparência “de pobre” da nova moradora. Mais tarde, Biela não tem a quem recorrer quando Modesto lhe pisa o pé sob a mesa do jogo e, além disso, é humilhada por Conrado por ter derrubado café – nesse momento, Constança somente fica em silêncio, sem partir em defesa da prima. Em outra ocasião, é uma das vizinhas quem se mostra seca com Biela, virando a vassoura e jogando sal no fogo para que sua visita se encerre logo.

De diversas maneiras, então, as relações entre as mulheres são calcadas em desconfiança, falta de cumplicidade e pouca empatia. Embora Constança se esforce, no começo, para iniciar Biela nas regras da feminilidade urbana, ela logo desiste, considerando a moça uma perda de tempo, como quando a observa da janela ao lado do esposo e declara amargamente que gastara “vela de libra com mau defunto” (Imagem 53).

Outra possibilidade de aproximação entre o primeiro e o segundo longa-metragem de Amaral é por meio do simbolismo do espelho. *A hora da estrela* é costurado pelas imagens de Macabéa olhando-se, tocando seu rosto ou passando batom diante do espelho

barato, repleto de manchas, ou do espelho comprido do quarto de pensão, diante do qual se imagina como uma noiva, vendo no lençol um véu. Esta sequência reverbera em *Uma vida em segredo*, quando Biela prova seu vestido de casamento diante de um espelho do ateliê de costura. Macabéa está também emoldurada: reflete-se nos vidros das janelas, seu rosto se fragmenta, ao ponto de se perguntar: “será que eu sou eu?”.

Somente analisando-se o par Biela/Joviana, pode-se inferir que as relações entre a jovem e a empregada são mais amistosas e sinceras. Até mesmo com as outras empregadas das casas da vizinhança Biela constrói relações mais saudáveis, em que pode fazer breves visitas, levar regalos, conversar no quintal e preparar quitutes. Confirma-se, assim, a inclinação de Biela para travar laços com mulheres simples como ela, mais do que com sua própria família.

2.3.2 Estratégias estéticas de autoria feminina em *Uma vida em segredo*

A análise de *Uma vida em segredo*, em cotejo com o romance de Autran Dourado e a fortuna crítica sobre o filme, permite-nos observar com detalhe a construção da narrativa e a representação da figura da mulher caipira, bem como de seus hábitos e práticas culturais transpostos para o cinema.

Ainda que uma parte da crítica especializada tenha considerado que Suzana Amaral “costurou uma obra simples”, como os vestidos de chita de Biela (DIAS, s/d), que rejeita “maneirismos de câmera” e “uma fotografia de impacto”, é relevante destacar que a adaptação cinematográfica da obra de Dourado, em seu diálogo com diferentes tradições pictóricas e em sua “transmutação” para a linguagem do cinema, evidencia determinados traços do que consideramos ser as estratégias estéticas marcadas pelo olhar da cineasta.

Um exemplo de tais estratégias é o reforço da sensação de medo e insegurança causada pelo contato entre Biela e Modesto. Como vimos, a situação de assédio, em que o rapaz pisa o pé da moça, é um dos momentos da narrativa que revelam a presença de uma preocupação política e de uma crítica à naturalização do comportamento machista e da objetificação dos corpos femininos pelos homens.

A estratégia visual utilizada por Amaral para o registro do assédio sofrido por Biela deve ser ressaltada. Na sequência em que Modesto pressiona o pé de Biela com o seu, a câmera não assume um ponto de vista masculino, ou seja, a câmera rejeita o *male gaze*. Não há tentativa de demonstrar o prazer erótico sentido por Modesto, nem há tentativas de justificar a atitude masculina por meio de *close-ups* que revelassem possíveis dotes corporais de Biela. Os *close-ups* são utilizados somente ao enquadrar o rosto agoniado da

moça, sozinha em seu quarto, revivendo o ocorrido e imaginando desdobramentos para o contato de Modesto.

Há, portanto, uma recusa da erotização do corpo feminino, uma ênfase no sofrimento de Biela que se encontrava desamparada para lidar com a abordagem masculina em relação ao seu corpo e a proposição de que Biela mal sabia como interpretar o possível surgimento de seu desejo sexual, em um movimento que configura uma estratégia cinematográfica de distanciamento capaz de construir uma negação do prazer visual obtido pela exploração erótica do corpo feminino, tal como proposto por Smelik (1998, p. 112), bem como dispara reflexões sobre as formas de Biela lidar com a própria sexualidade, formas essas sublinhadas pelo medo, pela proibição e pela ideia de pecado.

Recuperando as discussões iniciadas na introdução dessa pesquisa e ao longo do capítulo, é possível destacar que os corpos femininos não são tratados como objeto capaz de despertar o prazer visual para o olhar heterossexual masculino através da sexualização. Não há, por exemplo, primeiros planos dos corpos, especialmente nas situações em que a nudez é sugerida, como quando Biela rasga seu vestido e fica somente de camisola diante do espelho. A opção pelo plano-sequência e pelo enquadramento em plano médio, nessa cena, favorecem a observação das reações e sentimentos da personagem, em detrimento da exploração visual de seu corpo pela câmera.

Ao mesmo tempo, é possível observar que Suzana Amaral nos permite entrever uma cumplicidade entre a perspectiva da câmera (assumida pelo público que consome a imagem) e a perspectiva das mulheres da cidade, que não se ampara no erotismo, mas ainda assim, relaciona-se à aparência e comportamentos da protagonista enquanto mulher. Em uma cena como o momento em que Biela chega da fazenda e é recebida por Constança, Mazília e Joviana à janela com comentários sobre sua aparência, a câmera mira o corpo de Biela, como se ela fosse uma figura animalizada, como algo exótico, como um “bicho do mato” olhado de cima a baixo (Imagens 42 a 44). Mais tarde, esse mesmo movimento é recuperado no passeio de Constança e Biela, quando a cunhada repara no modo tosco de caminhar de sua prima, e a câmera assume seu ponto de vista, filmando a personagem de Sabrina Greve por trás, na posição ocupada por Constança (Imagens 47 e 48). Aquele olhar, então, reforça o caráter ridículo e deslocado atribuído à jovem, corroborado pelas vizinhas que fofocam na janela (Imagem 45). Em uma terceira vez, a câmera novamente assume o ponto de vista alheio em relação à Biela, num *plongé*, confirmando sua esquisitice, quando a jovem é vista do alto de uma janela por Constança e Conrado, caminhando desengonçada no quintal em seu vestido novo (Imagem 53).

Essa cumplicidade serve para reforçar o estranhamento em relação à mulher caipira. Aos poucos, conforme a aparência e os modos de Biela se tornam mais palatáveis para o gosto urbano, a câmera deixa de assumir tais pontos de vista opressores. Ao contrário, passa a enquadrar Biela de uma forma mais lisonjeira, como se, em virtude daquelas roupas elegantes e modos delicados, Biela se tornasse mais bonita, mais interessante – movimento corroborado pelas análises de referências pictóricas da pintura que desenvolvemos anteriormente. Com isso, surgem sequências em que a moça é vista de modo mais próximo, em primeiros planos, com maior detalhamento e maior incidência de luz solar, ao longo do segundo bloco, como quando prepara quitutes com Joviana no quintal e na cozinha. A própria Biela muda seu olhar para si mesma, observando-se no espelho com maior interesse em seus vestidos novos.

Em contrapartida, após o fim do noivado, quando Biela rasga seu vestido rejeitando todas as modificações impostas sobre ela, a câmera não mais elabora primeiros planos destacáveis, como se novamente criasse um afastamento, como se Biela voltasse a se tornar um “bicho do mato”, do qual é melhor não se aproximar. Quando ela se muda para o quarto dos fundos, não há mais espelhos que atraíam quaisquer olhares. Segue-se assim até o momento de sua morte, com um plano de conjunto como o da Imagem 71. Com isso, revela-se um possível olhar que tanto a família de Biela quanto o público podem assumir em relação à jovem: quando ela cede às regras da feminilidade urbana, criamos maior empatia por ela, mas no momento em que ela rejeita tais normas, provoca-se um afastamento, voltando-se novamente à rejeição da mulher caipira presente no primeiro bloco do filme.

Assim, quando Biela é amansada à moda burguesa e patriarcal, quando ela se torna “bonita” para o gosto masculino, a câmera e nossos olhares se aproximam dela, encontrando prazer visual em sua figura; mas quando ela volta à sua forma original, indomável, a câmera se distancia. Suzana Amaral, então, através da linguagem cinematográfica, cria uma provocação que nos explicita a presença de julgamentos negativos em relação às origens rurais da moça, bem como o desejo de que ela cedesse ao modelo de feminilidade pelo qual a família e, em certa medida, o público, anseiam.

A autoria feminina é também posta em relevo se levarmos em consideração a análise ora realizada a respeito do par opositivo espaço privado/espaço público. Quando a cineasta ressalta em seu filme a vida da mulher atrelada à esfera doméstica e às funções associadas a uma suposta “essência” feminina, tais como a maternidade e o casamento, erige-se a crítica às tradições históricas que submetem a mulher ao jugo masculino e

privam-na de sua liberdade e do poder de ação. Finalmente, pode-se mencionar a escolha, politicamente orientada, de inverter o uso da frase “tem passarinho que vai direto no pio da cobra”: à contrapelo do texto original, em que a narrativa naturaliza a submissão feminina ao homem, Suzana Amaral abandona a imagem da moça “indefesa” e confere a Biela uma posição ativa no flerte com Modesto.

Assim, verifica-se que *Uma vida em segredo* dá ênfase às relações entre mulheres e homens que ocorrem na sociedade brasileira do início do século XX através dos usos de personagens complexas, cujas atitudes e comportamentos são nuançados pelo contexto histórico e pelas práticas sociais vigentes, algumas destas ainda hoje recorrentes, como a violência simbólica contra as mulheres.

As relações sociais se dão tanto entre gêneros quanto na dimensão da convivência entre mulheres, como ocorre em *Amélia*. Por meio de uma narrativa que se centra no desenvolvimento das relações entre Biela e Constança, sobretudo, e em menor medida entre Biela e Joviana, as vizinhas e as demais empregadas, constata-se o esforço de representação do convívio entre mulheres, de diferentes classes sociais, raças, origens e formações culturais. Esse retrato da heterogeneidade entre mulheres na sociedade patriarcal explicita uma perspectiva sobre as diferenças e sobre a variabilidade das experiências sociais de mulheres, sob o prisma do conflito entre mulher caipira e mulher da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma análise detida da representação da mulher caipira em *Amélia* e *Uma vida em segredo*, desenvolvida nos capítulos anteriores, e de suas relações com a pintura, a literatura, a música, o teatro e o próprio cinema, cria-se uma constelação composta por aproximações, distanciamentos, paralelos, oposições e entrecruzamentos. Nos filmes de Ana Carolina e de Suzana Amaral, as personagens de mulheres caipiras são construídas com recursos estilísticos, narrativos e contextuais que desabrocham em novos retratos da cultura caipira em filme, capazes de alçar mulheres e suas histórias ao protagonismo.

Resta-nos observar e sistematizar as relações possíveis entre os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa por meio de uma abordagem comparativa entre Francisca, Biela, Oswalda, Joviana, Maria Luísa e Amélia: mulheres nascidas em zonas rurais, socialmente marcadas por gênero, origem, raça e sexualidade, que, através do cinema, ganham voz, espaço, corpo e tempo no campo da arte brasileira do século XXI. Então, enfim, será possível ponderar conclusivamente sobre os recursos de linguagem cinematográfica, aqui denominados estratégias estéticas, utilizados pelas cineastas em seu discurso fílmico.

Iniciamos pela análise dos processos de construção das identidades das caipiras, para então considerar a representação contrastante das demais mulheres presentes nas narrativas. Podemos partir, assim, de uma questão simples, porém relevante: a maneira pela qual as mulheres são chamadas – por si mesmas, por homens ou outras – revela traços mais amplos de sua inserção nos meios sociais rurais e urbanos, associados às estruturas de relações de poder. Nesse sentido, investigamos os nomes das caipiras e os pronomes de tratamento a elas endereçados, o que nos revela a pouca cerimônia que lhes é dispensada e pode apontar para a inferiorização da mulher caipira em ambos os filmes.

Em *Uma vida em segredo*, Biela, “*pros da casa*”, é o nome que de fato identifica a personagem, inclusive estendendo-se para além dos parentes “da casa”. Sua figura de moça não é atrelada a certos pronomes de tratamento da mulher, não sendo conhecida como “dona Biela”, já que não chega a se casar, ou “sá Biela”, como é chamada pela empregada Joviana e demais empregadas da vizinhança. Seu nome completo, dito pela moça à autoridade religiosa, permanece silenciado ao longo de todo o filme, e só nos é apresentado no romance de Autran Dourado no momento em que finda sua vida em segredo, isto é, em sua morte, como vimos no Capítulo 2.

De modo semelhante, em *Amélia*, mesmo sendo uma mulher idosa, Francisca não é chamada por pronomes de tratamento que condigam com sua idade ou estado civil pelas estrangeiras – somente Maria Luísa se refere a ela como “dona Francisca” em certas ocasiões. A atriz francesa, em contrapartida, impõe relações verticalizadas através de seu capital cultural e simbólico, o que lhe permite conquistar o respeito de seus empregados e das mineiras, que a chamam de “madame”. Já Amélia, personagem-fantasma cuja lembrança desencadeia a trama, é-nos revelada através de poucas informações, sendo a principal delas o seu nome, rememorado desde o título do filme.

Pode-se verificar, portanto, que a “simplicidade” da vida das caipiras estende-se para seus nomes e para a forma com que são tratadas pelos sujeitos à sua volta, isto é, são vistas como mulheres simplórias que dispensam formalidades. Tal simplicidade está associada, entre outras razões, à desigualdade de gênero causada pela destituição do poder – sobretudo o poder financeiro. Tanto em *Amélia* quanto em *Uma vida em segredo*, as mulheres caipiras são usurpadas da possibilidade de possuir ou de manejar suas riquezas. Francisca clama pela herança da irmã morta para a atriz francesa, mas é Lano, suposto amigo da família, quem assume a responsabilidade pelo dinheiro, à revelia da vontade das mineiras. No fim, elas perdem as escrituras de suas tão estimadas terras de Cambuquira para o homem armado de uma pistola. Já Biela humildemente relega assuntos financeiros ao primo e desconhece quaisquer questões relacionadas ao capital, como a ideia de lucro, pelo que seu noivo se mostra interessado em sua única conversa à sós com a jovem. Apesar disso, Biela trabalha, ainda que isso lhe renda um sermão de Conrado, e coleciona moedas ganhas como recompensa, com as quais brinca como se tal dinheiro não tivesse qualquer valor monetário. Ademais, no romance de Autran Dourado, os homens surgem em seu leito de morte para que Biela assine seu testamento, o que permitiria que suas riquezas caíssem em outras mãos – mãos masculinas.

Assim, toda a fortuna das mulheres caipiras é mediada pela ação masculina, não porque as mulheres fossem incapazes de tratar de dinheiro, mas porque são sistematicamente privadas do poder de decisão e ação – o que se soma à privação da educação, não somente financeira, para as mulheres. Tais processos de assenhoreamento de mulheres, portanto, eram condizentes com as estruturas de poder patriarcais – até hoje vigentes – que visavam impedir a emancipação de mulheres em relação aos homens.

Já as personagens masculinas podem ser lidas de forma contrastante em relação às femininas. Em *Amélia*, os homens surgem ocasionalmente, são caracterizados de modo cômico e agem de forma duvidosa, como é o caso do ator Lano, que se revela um vigarista,

e de Salustiano, agiota que pressiona Sarah Bernhardt. Já em *Uma vida em segredo* há homens que participam mais constante e ativamente da trama. Com isso, revelam-se nuances da diferença entre gêneros, como a divisão sexual do trabalho, que pressupõe a interdição das atividades intelectuais às mulheres, priva-as da vida pública e encerra-as no interior do meio doméstico.

As personagens de Conrado e Modesto, portanto, são indicadores da hierarquia sexual e de diversas formas de violência simbólica operadas em relação à mulher e autorizadas pelas estruturas sociais do patriarcalismo, como é o caso da cena em que Conrado demanda café a Constança, enquanto se diverte jogando cartas. Modesto, por sua vez, revela uma espécie de liberdade concedida somente aos homens daquele meio social: a possibilidade de tomar decisões que enfrentem as pressões sociais impostas sobre ele, como o casamento. Ainda que Biela não quisesse se casar, de início, ela cede – para agradar sua cunhada, para satisfazer às sugestões das vizinhas, para cumprir aquele “dever” da mulher conforme lhe ensinaram. Biela não decide, pois decidem por ela. Modesto, em contrapartida, opta por fugir, já que possui os recursos para abandonar seu pai e encontrar uma nova vida, tais como o conhecimento de outras localidades, a montaria necessária para migrar de um local a outro e o acesso ao dinheiro. Presa na sala de casa, olhando pela janela, Biela é destituída de todos esses recursos.

A figura de Modesto, por outro lado, permite perceber de que forma *Uma vida em segredo* retrata a sexualidade feminina de forma adormecida, como se incompreensível. Se em *Amélia* as caipiras mais velhas são destituídas de traços de desejo sexual, a irmã morta e Maria Luísa são atraídas pelo encanto sedutor da atriz francesa. Esta, por sua vez, é a imagem da mulher voluptuosa, que busca excitação nas histórias de suas companheiras, e em encontros furtivos, ora com o jovem negro que sobe até seu quarto de hotel, ora com os estudantes cariocas.

Biela, porém, desconhece sua sexualidade. Diante dos sinais de interesse de Modesto, ela se retrai, amedrontada, mas ainda assim curiosa, imaginativa. Em sua única conversa com o rapaz, mal trocam olhares, já que não há paixão, somente um enlace arranjado pelas famílias. A presença das personagens masculinas de Modesto e de Lano, por seu turno, serve para explicitar o jogo da sexualidade e o poder desigual do homem sobre a mulher, sobre o corpo de mulheres, já que Modesto avança sobre Biela pisando em seu pé sob a mesa do truco, e Lano, em mais de uma situação, toca a empregada francesa Vincentine sem sua concessão. Neste quadro, a inocência e a ignorância de Biela são reforçadas, ao passo que se demonstra que Vincentine, na posição de servente, não

detêm poder ou privacidade sobre seu próprio corpo. Estas experiências vividas por tais personagens – ainda que se considere o tom dramático de *Uma vida em segredo* e o acento cômico e caricatural de *Amélia* – são disparadores de um possível desconforto, sobretudo para espectadoras, que explicita a veia crítica em relação à diferença entre mulheres e homens presente em ambos os filmes.

Nos filmes, a desigualdade originada na diferença sexual, portanto, assume diversas formas, e uma delas é o trabalho. Se às mulheres burguesas de Suzana Amaral são reservados somente os trabalhos manuais delicados e socialmente valorizados, como o bordado de Constança e o piano de Mazília, ao passo que o homem lê o jornal, a situação das caipiras é outra. Assim como em *Amélia*, elas são responsáveis pelas atividades rústicas, que calejam as mãos: socar arroz no pilão, trabalhar as minas d'água, cozinhar no fogão à lenha. O trabalho braçal é principalmente performed por Joviana, a empregada negra da família branca, rica e urbanizada, que debulha e rala milho, frita torresmo em óleo fervente, sendo, enfim, responsável pelas tarefas pesadas de cozinha e quintal. Entre tais mulheres, então, prevalece o trabalho fisicamente extenuante, não-intelectual.

A presença de Joviana, por sua vez, como única personagem negra com nome, falas e tempo de tela considerável, elemento ausente em *Amélia*, como apontamos anteriormente, permite-nos examinar também a divisão sexual e racial do trabalho: a mulheres brancas de origem abastada, como Constança, relega-se a função de “esposa” e o trabalho de maternidade, ainda que este não fosse reconhecido como trabalho; e para as mulheres negras, como Joviana, designa-se o serviço braçal, para subsistência. Ademais, é fundamental salientar a pouca representatividade de personagens negras e sua estereotipia em *Amélia* e em *Uma vida em segredo*.

Quanto à costura, prática símbolo da suposta feminilidade “virginal”, das tradições passadas de mãe para filha e de avó para neta, da cosedura dos enxovais para a vida de casada, é para as caipiras uma linguagem desconhecida: os vestidos que as cambuquirenses cosem para a atriz francesa são horríveis, inutilizáveis, e elas ainda devem fingir que conhecem aqueles panos sofisticados – “finjam que conhecem tudo muito bem”, como ecoava a voz de Amélia através da carta. A linha, para Biela, tem “muito mistério”, é indecifrável, possui nós que ela é incapaz de desatar. Em ambos os núcleos caipiras, a ausência de uma figura materna pode explicar tal desconhecimento – em Biela, pela orfandade, e entre as irmãs de Cambuquira, jamais se menciona a mãe. Ao mesmo tempo, a necessidade de produzir alimento, arar o roçado, criar bichos, entre tantas

outras demandas, acostuma as caipiras ao trabalho desprezado por mulheres como Constança – senhora elegante de origem abastada –, Sarah Bernhardt – a artista estrangeira culta, verborrágica, refinada e sensual –, e, finalmente, Amélia – que dá as costas para a sua origem rural e a troca pelos confortos encontrados em Paris.

Outra das características que contribuem para a representação da mulher caipira, como vimos ao longo dessa pesquisa, é a gestualidade. A movimentação introspectiva de Biela – cabisbaixa, olhos voltados para o chão, feição melancólica, mãos tombadas ao lado do corpo –, pode ser lida como uma referência ao isolamento de sua vida na fazenda, à falta de traquejo entre outras pessoas e à timidez da moça jovem e insegura. Já os gestos expansivos das caipiras de Ana Carolina – como a figura de Francisca, de voz reverberante, olhar severo, queixo erguido, o caminhar desengonçado, modos brutos, mãos trêmulas de nervosismo, o jeito hábil de pitar o cachimbo – são evidências de certa agressividade e assertividade de trabalhadora rural, mais velha, experiente nos trabalhos rústicos como o trato dos animais.

Os corpos das caipiras são cobertos por vestidos longos, surrados, sem costura que lhes defina as curvas, sem gargantilhas ou decotes. Não carregam joias nem maquiagens que supostamente tornam mais belas as mulheres, e que indicariam poder aquisitivo. As caipiras, então, são retratadas como “bichos do mato”: sua presença contrasta com as demais mulheres e diferencia-se da feminilidade ideal inalcançável. Para Biela, tal feminilidade é a figura de Constança, de modos refinados, mestra de linha e agulha, com o pescoço ornado por um camafeu e os cabelos penteados cuidadosamente. Para Francisca, Oswaldalva e Maria Luísa, seu oposto é Sarah Bernhardt: arguta com as palavras, versada nos bens simbólicos da alta cultura, de voz suave, vestidos luxuriosos, lânguida nos movimentos de seu corpo, pele pálida, lábios rubros, longos cabelos ruivos e sedosos. Constança é a mãe recatada, casta e pura como a Virgem Maria, para quem o casamento é “viver para o marido”, isto é, priorizar o cônjuge e abandonar a si mesma; Sarah Bernhardt, por outro lado, é sedutora e sensual, distante do ideal mariológico: ora Eva, ora Maria Madalena, entrevista pela fresta da porta por Maria Luísa, como objeto do desejo e da curiosidade, e incapaz de esquecer sua relação possivelmente amorosa e sexual com a finada Amélia, como propusemos no Capítulo 1.

A imagem da atriz e da cunhada contrasta com a rusticidade das caipiras desde o início das narrativas. As mulheres são banhadas pela claridade: *Amélia* se abre com Sarah Bernhardt, em trajes alvos e longos, sob o jorro de luz do teatro sobre o palco. Com a suntuosidade do teatro de Bernhardt, apresentado em *travelling* lateral para a esquerda,

posta em imediata contraposição às sombras, escuridão e espaços rústicos da primeira sequência em Cambuquira, num *travelling* para a direita, opera-se a diferença opositiva das mulheres da roça. Já Constança, quando da chegada de Biela em sua casa, é iluminada por raios claros e suaves que entram pela janela, que fazem reluzir seu vestido branco rendado, suas joias e seu rosto sorridente, enquanto a jovem, de cabeça baixa, quieta, em seu vestido de chita surrado, é coberta pelas sombras do interior da casa.

Há, portanto, estratégias específicas que contribuem para salientar a diferença da mulher caipira em relação às demais mulheres, não somente por meio da construção de personagens ou de técnicas como o enquadramento e a iluminação, mas também através de recursos extra-diegéticos e da inserção de outras linguagens artísticas na mídia cinematográfica. Essa leitura é reforçada pelo romance de Autran Dourado, em que Constança é caracterizada como uma figura virginal e sagrada, semelhante à santinha observada no quarto de reza por Biela – passagens que não são reencenadas no filme de Suzana Amaral, mas que, ainda assim, podem ter influenciado a construção da personagem fílmica.

Por outro lado, o erotismo da figura feminina, que em *Amélia* surge através de Sarah Bernhardt, é um dos elementos que cruzam a obra de Ana Carolina: em *Das tripas coração*, por exemplo, a voracidade amorosa e sexual das diretoras do colégio, bem como das alunas adolescentes em plena puberdade, é posta em contraste com as imposições da religião, como a noção de pecado e heresia que são amalgamadas à figura do Cristo-vivo, inserido de modo surrealista, buñueliano, na diegese. Semelhantemente, em *Sonho de valsa*, mesclam-se a figura feminina, os sacrilégios e as heresias. No caso da protagonista Teresa, predomina a ânsia pela realização pessoal através do casamento: sua performance da Via Crúcis, porém, é marcada pelo afloramento da sexualidade, o que aproxima seu desejo pela carnalidade e pela espiritualidade com a imagem de Santa Teresa de Ávila (AMARAL, 2019b). Nesse sentido,

Ana Carolina assimila os usos da simbologia religiosa como método expressivo ao mesmo tempo em que dispõe deles para revelar os processos de inferiorização da mulher pelas estruturas familiares, religiosas, políticas e educacionais, o que configura uma das estratégias estéticas e temáticas singulares operadas pela realizadora em sua produção cinematográfica (AMARAL, 2019b, p. 116).

Além da simbologia religiosa, nestes filmes, os conteúdos fílmicos referenciam outras dimensões artísticas que contribuem para a formação de processos de acúmulo,

que possibilitam novas interpretações. A sensualidade de Bernhardt, por exemplo, muito demarcada pela sua relação ambígua com Amélia, encontra paralelos em *Rebecca*, de Alfred Hitchcock, como propusemos no Capítulo 1. A análise das conexões entre diferentes obras de arte e mídias, então, oferece-nos recursos para compreender de que forma o cruzamento de linguagens produz sentidos: seja por contraste, como é o caso do teatro em *Amélia*, que reforça a inadequação das caipiras ao universo de Sarah Bernhardt, ou seja por aproximação, como quando Francisca faz uso da poesia romântica para estabelecer um confronto à atriz e, desta maneira, contestar sua postura colonialista e “civilizatória”. Em *Uma vida em segredo*, são os usos extra-diegéticos da música, por exemplo, que contribuem para remeter ao passado de Biela, à sua infância, à perda da figura materna. A cantiga de ninar, portanto, permite-nos um mergulho nos pensamentos da jovem. Além da camada narrativa, a declarada influência da pintura sobre o enquadramento e a iluminação, no filme de Suzana Amaral, operam para estabelecer relações entre filme e artes plásticas.

A partir disso, alcançamos a interlocução entre a representação da cultura caipira no cinema e na pintura, em que a obra de Almeida Júnior nos permite encontrar traços estilísticos e temáticos que dialogam com as caipiras de Ana Carolina e de Suzana Amaral, como a melancolia trazida pela carta que está presente tanto em *Saudade* quanto em *Amélia*; a rusticidade das cozinhas caipiras, tanto a retratada pelo pintor quanto aquela ocupada por Biela e Joviana; e os momentos de contemplação, olhando para o horizonte pela abertura de uma janela ou porta, que estão presentes em *Uma vida em segredo*, em *Cambuquira* e em *Nhá Chica*.

Os cruzamentos entre diferentes linguagens, portanto, servem à construção de uma caracterização mais complexa e nuançada da mulher caipira no cinema. As cineastas fazem uso da sobreposição de mídias para produzir referências que indicam ora a subjetividade, como é o caso de *Boi da cara preta* na memória de Biela, ora temporalidades históricas, como se dá quando Francisca declama poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves.

Não obstante, certos momentos incorrem na reprodução de comportamentos estereotipados, que reforçam os modos “toscos” das caipiras, como se verifica nas cenas de refeições, por exemplo. Em seu piquenique com Sarah Bernhardt, as caipiras destroçam um leitão assado com as próprias mãos e rejeitam aprender como segurar talheres; já Biela, no primeiro almoço com a família, não compreende como se corta com garfo e faca, come arqueada sobre a mesa, com os cotovelos apoiados. Nessas cenas, a

construção da oposição entre a etiqueta burguesa e a simplicidade das caipiras parece indicar o quão deslocadas estão as protagonistas em relação aos seus meios sociais, como se as caipiras fossem incapazes de se adaptar a diferentes situações e demandas, permanecendo essencialmente “presas” às suas origens e hábitos vistos como canhestros.

Em *Amélia*, as caipiras obedecem a uma chave de representação presente na obra da cineasta: há um certo exagero, um caráter histriônico que predomina na construção das personagens, assim como em seus outros filmes, como, por exemplo, nas diretoras escandalosas e nas garotas alucinadas de *Das tripas coração* (1982), ou na semelhança entre Francisca recitando a poesia gonçalvina e o monólogo descomedido e surrealista da personagem de Niobi, também interpretada por Myrian Muniz, em *Mar de Rosas* (1977). Por outro lado, a convivência entre mulheres é representada por meio de conflitos, ressentimentos e escândalos – em *Mar de rosas*, por exemplo, Betinha atea fogo à saia de sua mãe, ao passo que Sarah Bernhardt destroça os vestidos costurados pelas caipiras; ainda, Betinha espeta o pescoço de Felicidade com um alfinete enquanto esta dirige, buscando, através da violência, impingir uma dor física e a humilhação moral capazes de desestabilizar a figura de autoridade, tal como ocorre no palco, quando as caipiras retiram as almofadas e causam o acidente da atriz.

Já Biela ecoa Macabéia, a protagonista de *A hora da estrela* (1985), em seus modos tímidos, desajeitados, em seu descompasso com os ambientes pelos quais transita, ao ponto de terminarem mortas, sozinhas, jogadas ao chão, paralelismo observado no capítulo anterior. É de se notar que Biela enfrenta um forte isolamento ao longo de toda a narrativa, como se fosse um elemento alheio à ordem das coisas, característica semelhante à experiência de vida de Macabéia. Tal aspecto relevante do primeiro longa-metragem de Suzana Amaral, gravado 16 anos antes, demonstra um tema que perpassa sua obra cinematográfica. Apresenta-se, assim, a possibilidade de a própria cineasta enfrentar tal sensação de isolamento pelos aspectos já discutidos na Introdução e no segundo capítulo, como sua entrada considerada “tardia” no meio cinematográfico e o trabalho materno na criação de nove filhos, o que sugere as conexões possíveis entre o conteúdo cinematográfico e aspectos da trajetória de vida das cineastas, os quais podem determinar traços de sua autoralidade.

Assim como Macabéia, Biela e as cambuquirenses são, em alguma medida, vistas pelo olhar crítico de uma câmera que recupera as expectativas do público urbanizado – em *Uma vida em segredo*, o corpo de Biela é enquadrado de cima abaixo, como um “bicho do mato”. Bernhardt, por seu turno, chama suas interlocutoras de “porcas”, animal que as

caipiras carregam quando chegam ao Rio de Janeiro e entregam à atriz, ao passo que o menino Alfeu compara sua prima a uma mula quando esta urina de pé sob uma árvore. A humanidade das caipiras, então, é contestada, e elas enfrentam a humilhação de serem comparadas a animais, à sujeira associada aos porcos e à ignorância ou “burrice” conotada pelo xingamento “mula”.

Ainda assim, a complexidade do caráter das caipiras se manifesta ao longo dos filmes analisados. Com a personagem de Biela, *Uma vida em segredo* ganha um tom de nostalgia e melancolia que se prolonga e se manifesta musicalmente, por mais que a jovem encontre alguns momentos de alegria, como a chegada do cão Vismundo em sua vida. Sua existência parece fadada à saudade, à triste lembrança do que se perdeu: sua mãe, seu monjolo, seu Fundão. De modo semelhante, as mulheres de Amélia sofrem constantemente pelo seu passado. O tom melancólico trazido pela música-tema, pelas lembranças de Cambuquira e pela morte do cachorro Fubá configuram um tempo presente marcado pelas reminiscências da memória e da perda (AMARAL, 2020b).

Entretanto, no filme de Ana Carolina, a melancolia das caipiras é inseparável de outra faceta: o ressentimento. Como discutimos anteriormente, a convivência com Sarah Bernhardt causa-lhes amargor e desgosto. Sedimentados e intensificados pelas diversas manifestações de desprezo da atriz pelas caipiras e, por extensão, pela cultura brasileira, estes se configuram como uma “amálgama de ira, inveja e desejo de vingança” (AMARAL, 2020a, p. 316). Inflamada por tal reconfiguração de emoções, as caipiras se rebelam duplamente, utilizando-se das próprias armas e espaços da atriz: o discurso, com a declamação da poesia romântica, e a ação, com a retirada das almofadas do palco.

Finalmente, outro elemento crucial para a representação da caipira é a migração, que é evocado também por outras imagens da cultura caipira no cinema, como os filmes de Mazzaropi e *A marvada carne*. Ambos os filmes se iniciam desvelando processos de abandono da terra natal para a vida em cidades. No caso de Cambuquira, ainda havia esperanças para salvar a fazenda e poder para ela retornar – embora em seus desejos mais recônditos Francisca quisesse fugir dali, tal como Amélia. Já no filme de Suzana Amaral, o olhar lançado por Biela para o Fundão é de despedida. Com aquele olhar, guardava na memória as terras em que havia vivido, já que não se vislumbrava mais o retorno.

Em *Amélia*, as caipiras migram para a capital do Brasil à época, o Rio de Janeiro. Seu espanto com a cidade, com os grandes edifícios e com a sofisticação se marca desde a primeira sequência de sua chegada na cidade, em que as caipiras são enquadradas ao longe, como se fossem minúsculas em relação à urbe. Ao fim, são levadas para cidade

ainda maior, a Paris do início do século XX, mas ainda assim ocupam o palco logo atrás da atriz francesa. Em *Uma vida em segredo*, Biela migra para uma cidadezinha, de interior, marcada por processos de urbanização ainda em seu início, causando uma impressão menos agressiva do que aquela exposta no filme de Ana Carolina. Não obstante, a chegada de Biela provoca um estranhamento em outro nível: ao perceber seu descompasso como indivíduo, quando inserida no novo meio social. Suas roupas, seu penteado, seu modo desajeitado de pegar talheres, sua preferência pela cozinha em detrimento da sala de estar, tudo marca sua inconformação, isto é, sua resistência e recusa em conformar-se às normas impostas sobre ela.

Além da migração geográfica, as caipiras estão também sujeitas ao trânsito pelos espaços. Em *Amélia*, é constante o movimento, a andança, a inquietude, pelos caminhos do teatro e nos corredores do hotel. Na fazenda, em contrapartida, os movimentos são mais estáticos: elas se permitem estar, sentam-se na soleira das portas, conversam nas minas d'água, tomam café à mesa enquanto leem a carta da irmã. Já em *Uma vida em segredo*, Biela se desloca física e simbolicamente: ela vai da sala de estar, onde a jovem de família deveria permanecer, rodeada pelo bordado e pelo piano, para os fundos da casa, junto do pilão e do fogão. Apesar das migrações impostas sobre as caipiras, a cozinha se configura como um dos espaços que marcam sua representação: é onde trabalham, visto que cozinham, manejam fogo, debulham milho, mas é também onde há socialização, descanso e prosa.

Assim, os processos de migração servem à construção da diferença. A partida da zona de conforto e o abandono de tudo o que se conhecia, em troca de ambientes novos, com outras tecnologias, modas e hábitos, presentes nos filmes ilustrados por protagonistas caipiras, parece demonstrar o quão “rústicos” são os habitantes da roça, quão canhestros são seus trejeitos, quão forte é seu sotaque. As perspectivas por trás da construção das narrativas, portanto, indicam uma origem urbanizada. Ainda assim, o desenvolvimento de olhares solidários para com a caipira, sobretudo no filme de Suzana Amaral, demonstra esforços de caracterização da personagem para além dos recursos de estereotipia.

De toda forma, tanto Biela quanto Francisca, Oswalda e Maria Luísa encontram grandes dificuldades para a sua adaptação às novas exigências. Biela isolada, convivendo somente com um cachorro, acaba por conhecer sua morte sozinha, no meio da noite, como se sua ausência não fosse ser sentida por ninguém. As mulheres da Cambuquira, por sua vez, terminam engolidas por Sarah Bernhardt, revestidas de uma identidade que não é a delas, em um espaço teatral que ainda estranham, como sombras da atriz que tanto

desprezam. De modo semelhante, a fuga de Biela para os fundos da casa, em um ato de rebeldia, é anulada quando Conrado a traz de volta para a casa, débil, esgotada, carregada em seus braços. Já as caipiras de Cambuquira, que se sublevam contra a invasora estrangeira por meio da declamação da poesia gonçalvina, somam-se ao “exotismo” das Américas retratado no espetáculo parisiense, sob os ecos do poema traduzido para o francês. Ambos os filmes se encerram, portanto, sugerindo que as caipiras permanecem em descompasso com os mundos ao seu redor.

O que se pode destacar, em contrapartida, é que elas *permanecem* sendo caipiras. As personagens de Ana Carolina e de Suzana Amaral não rejeitam suas origens, nem esquecem de onde haviam vindo. Não há um desejo de superação da cultura caipira por qualquer outra identidade social – somente Amélia ansiava por se distanciar de tudo o que remetesse ao seu passado. Assim, as caipiras se diferenciam de Jeca Tatu, que, como aponta Tolentino (2001, p. 115) cantava:

Deixei de ser um qualquer
Já não como mais angu
Hoje sou um *coroné*
Não sou mais Jeca Tatu

A cultura caipira nos filmes das cineastas, portanto, não é revestida de uma conotação negativa, da qual é necessário se desvincular. As caipiras não ansiavam por se tornar figuras poderosas, “*coroné*”. Não se marca, assim, a pretensa vitória da modernidade sobre o arcaísmo, das máquinas sobre as práticas rudimentares, como filmes como *Jeca Tatu* (1960), de Milton Amaral, ou *A marvada carne* (1985), de André Klotzel, visavam demonstrar. É a própria imagem do monjolo, em toda a sua rusticidade, que fecha o filme de Suzana Amaral, o que permite uma leitura sobre a sobrevivência e adaptação da cultura caipira, em resposta às investidas da urbanização.

Em última instância, porém, as caipiras estão deslocadas: tanto Biela quanto as mulheres de Cambuquira aparentam não ter lugar no mundo. Estão em trânsito, pois foram desprendidas da fazenda, seu espaço de origem. Quer seja Minas Gerais, Rio de Janeiro ou Paris, elas são como anomalias nos meios sociais, desconjuntadas.

Biela, Francisca, Oswaldina e Maria Luísa, então, passam por transformações, têm experiências novas, aprendem outras maneiras de se portar, mas não rejeitam suas origens caipiras, nem suas memórias e saudades da roça. Sua identidade, portanto, é composta por camadas e facetas – a nova Biela e a Biela de antes, as cambuquirenses na fazenda e

nos palcos, as mulheres defronte de espelhos encarando-se a si mesmas, refletindo sobre si mesmas. Diante de seus reflexos, elas olham para seu próprio interior.

Tanto em *Amélia* quanto em *Uma vida em segredo*, os espelhos são figuras que se inserem nas narrativas com valores simbólicos. É por meio do espelho que Amélia retorna, na imagem de sua irmã mais velha; é através dos espelhos que Biela se fragmenta, rejeita as molduras que lhe foram impostas e evoca suas roupas, penteado e modos antigos, desprezados pela família urbanizada.

O espelho, portanto, ativa temporalidades, abre portais para a consciência e o pensamento das personagens e engendra transformações (ŁUCZYŃSKA-HOŁDYS, 2013). Já a destruição do espelho configura um ato ritualístico contra o olhar masculino, as representações da feminilidade, a objetificação da mulher e as imagens distorcidas de mulheres para si mesmas (SMELIK, 1998). Assim como na poesia e na pintura, o cinema recorre à dimensão simbólica que é atrelada à figura do espelho e às imagens espelhadas para criar camadas narrativas e expandir possibilidades de sentido, sendo incorporado em sua potência a filmes realizados por cineastas de posicionamento feminista na Europa, como é o caso de Chantal Akerman com *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975), que discutimos na introdução à nossa pesquisa, Agnès Varda com *Jane B. par Agnès V.* (1988), Marguerite Duras com *India Song* (1975), Marleen Gorris com *Gebroken Spiegels* (1984), ou ainda mais recentemente, Céline Sciamma, cineasta lésbica e feminista, com *Retrato de uma jovem em chamas* (2019). No Brasil e no contexto latinoamericano, de modo semelhante, pode-se citar *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, *La teta asustada* (2009), da peruana Claudia Llosa, *La mujer sin cabeza* (2008), da argentina Lucrecia Martel, e, como vimos no capítulo anterior, *A hora da estrela* (1985), em que Macabéa, refletida em espelhos e vidraças sujas, questiona-se: “será que eu sou eu?”. Na obra de Ana Carolina, por sua vez, a presença do espelho como disparador de metáforas é também recorrente, como ocorre, por exemplo, em *Mar de rosas*, quando Felicidade olha ora para seu reflexo, ora para a filha, enquanto vocifera contra os abusos do marido, sob os comentários irônicos das personagens fora de campo.

O cinema, enfim, constitui um espelho, em seu poder de projeção e reflexão de imagens. Os espelhos que refletem Biela, Francisca, Amélia, Macabéa, Sarah Bernhardt, portanto, são interfaces, capazes de gerar diálogos, pois produzem uma nova forma de representação da subjetividade feminina: são imagens que se tornam retratos de mulheres desenhados por outras mulheres, através da câmera e através do espelho.

Em uma outra camada, as caipiras vêm revelar marcas da ferida aberta do colonialismo, postas em evidência na dicotomia entre civilização e “selvageria”, entre humana e animalésca, entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, questões trazidas pelo filme de Ana Carolina no confronto entre caipiras e francesa. Na leitura de Ramos (2018, p. 428), *Amélia* expõe tal dilema da afirmação da cultura brasileira, ainda que esta aparente ser atrasada ou seja ridicularizada diante do elemento estrangeiro, o que configura uma espécie de “narcisismo às avessas” – filão temático que se verifica em diversos filmes do cinema da Retomada, como é o caso de *Carlota Joaquina* (1994, Carla Camurati) e de *Como nascem os anjos* (1996, Murilo Salles), como vimos no Capítulo 1.

O interesse pelas imagens e símbolos colonialistas, pela discussão da cultura brasileira à mercê da dominação estrangeira, está também presente no último filme de Ana Carolina. Em *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2013), um cineasta dirige a filmagem da épica cena do “descobrimento” do Brasil pelos portugueses em 1500, em uma representação de estúdio do litoral baiano, em referência à pintura de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil* (1860), como expusemos na Introdução. Percorrendo o *dolly track* por trás da equipe de filmagem, porém, interventores estatais e industriais assaltam as caixas onde estão guardados os negativos, abrem as latas e desperdiçam pelo chão os rolos de película. Nesse sentido, a metalinguagem opera como um comentário crítico à realização cinematográfica, pressionada pelas forças industriais e pelo Estado, bem como à reconstituição de imagens típicas da dominação, como a idealização da chegada dos colonizadores europeus em território americano, com um tom de ironia e pessimismo semelhante ao que predomina nas sequências finais de *Amélia*.

Ana Carolina, porém, não idealiza a imagem de estrangeiros, tal como ocorre em filmes da Retomada como *O que é isso, companheiro?* (1997), em que a personagem do diplomata estadunidense surge como respeitoso e ponderado, enquanto os jovens guerrilheiros brasileiros são desorganizados e explosivos (RAMOS, 2018; SIMIS, 1998). Sua Sarah Bernhardt possui fraquezas e defeitos. Em seu rompante de angústia e individualismo, por exemplo, a atriz destroça o singelo enfeite de papel recortado que Maria Luísa lhe oferece: “civilizada”, educada na sociedade industrial, não vê valor naquele retalho de papel, mero “artesanato”, fruto de mãos grosseiras e indelicadas, “coisa de pobre” (SANTOS, 2004).

Bernhardt age, portanto, conforme a mentalidade eurocêntrica e a preponderância do intento civilizatório, os quais vinham à tona diante das caipiras e de sua simplicidade. Assim, sugere-se uma camada de interpretação possível para além do conflito entre cidade

e campo, entre caipira e urbanizada, e se aponta para o choque entre culturas. Em adição, resgata-se um tempo histórico, pretérito porém ainda consideravelmente visível em suas marcas no presente – tanto na época da comemoração do quinto centenário de um evento tão crítico como o “Descobrimento” da América, em 2000, como nos dias de hoje, em que repercute no Brasil, entre determinados setores da sociedade, o mote “*make America great again*”.

Por meio do cotejo entre *Amélia* e *Uma vida em segredo*, resgatamos os principais elementos que compõem a representação da mulher caipira no cinema de autoria feminina. Postos em diálogo com filmes como *Jeca Tatu*, confirma-se a diferença no retrato da mulher, que deixa de ser personagem rasa, mero estereótipo, alívio cômico ou ponte para piadas do protagonista homem, como as várias caipiras de Geny Prado nos filmes mazzaropianos. Vistos em sua especificidade, os filmes de Ana Carolina e Suzana Amaral confirmam nossa hipótese inicial: no cinema escrito e dirigido por mulheres, a representação de figuras femininas encontra maior complexidade, nuances contrastantes e cores mais vívidas, desenvolvidas por meio de estratégias visuais que, marcadas pela experiência diversa e diferenciada de ser mulher em sociedades patriarcais, sujeita à preconceitos de gênero, cor, classe, origem e sexualidade, permitem um mergulho profundo nas narrativas lideradas e protagonizadas por mulheres. Assim, o protagonismo da figura caipira não mais se limita a retratos satíricos da vida rural e não mais transparece a naturalização da opressão da mulher, como ocorre em outras formas de representação cinematográfica da caipira examinadas ao longo desta pesquisa.

Além disso, é necessário ressaltar que, embora no conjunto fílmico priorizado em nossa análise as personagens femininas sejam as mais significativas nas diegeses, esta não é uma regra que se aplica à filmografia das cineastas. Em *Amélia*, as cinco principais personagens do filme são mulheres. Além de coadjuvantes, os homens são retratados de modo patético, ressaltando-se sua objetificação de corpos femininos. Nesse sentido, *Amélia* se diferencia dos demais filmes de Ana Carolina: embora sejam mulheres as protagonistas de todos os seus longas-metragens ficcionais anteriores à 2000, a cineasta passa a tomar as figuras masculinas como personagens principais em *Gregório de Mattos* e *A primeira missa*. Por outro lado, em sua trilogia, os homens surgem nas narrativas com maior relevância do que em *Amélia*, embora ainda perpetradores de violências, como se verifica em *Mar de rosas*. À exceção de *Amélia*, portanto, os homens nos filmes de Ana Carolina possuem nomes, maior quantidade de falas e mais tempo de tela, o que demonstra a existência de uma escolha de priorizar, quase que exclusivamente, a

representação de personagens femininas em seu quarto longa-metragem ficcional, em contraste com os demais filmes de sua obra.

Suzana Amaral realiza movimento semelhante: em *A hora da estrela* e *Uma vida em segredo*, a narrativa é dedicada às protagonistas Macabéa e Biela. No primeiro filme, as figuras masculinas são adjacentes, sendo Olímpio, o namorado que troca Macabéa por sua amiga Glória, a mais importante delas. Os relacionamentos entre mulheres e homens e a convivência entre mulheres, vistos pela perspectiva feminina, são temáticas relevantes presentes nestes filmes. Em contrapartida, em seu terceiro e último filme, *Hotel Atlântico* (2009), Amaral retrata as andanças de um ator solitário, em uma espécie de *road movie* pelo Brasil. O deslocamento de ambas as cineastas para universos diferentes, nos quais predominam personagens masculinas e seus pontos de vista como condutores das narrativas, portanto, revela interesses para além da dimensão das experiências de vida de mulheres.

Em muito, os filmes de Ana Carolina e Suzana Amaral se aproximam, conforme discutimos ao longo desta conclusão. Ao mesmo tempo, diferenciam-se grandemente: apresentam diferentes temporalidades históricas, núcleos familiares de estrutura diversa, ambientações contrastantes, narrativas de ritmos e estética distintos, conteúdos e temáticas múltiplas. É por meio desta diferença que nossa análise se enriquece: assim, revela-se não um todo redutor, uma única “mulher caipira” congelada no tempo e no espaço, mas sim imagens da representação cinematográfica de mulheres caipiras nuançadas em camadas díspares, mas complementares.

Assim como Biela e suas linhas misteriosas, assim como as mulheres de Cambuquira e os vestidos “de madame”, buscamos costurar, coser, tramar as relações entre tais ideias, referências e linguagens. Desvirtuamos, porém, a noção da costura como prática de uma feminilidade ideal, recorrendo a ela como uma metáfora, alimentada pelo encontro de teoria e método que sustenta a pesquisa acadêmica, para a crítica das imposições que recaem sobre corpos de mulheres – de modo semelhante ao que é proposto pela artista visual e teórica negra Rosana Paulino, em suas incansáveis investigações sobre as existências de mulheres negras no Brasil, em uma história transpassada – ou suturada, como aponta Heloisa Buarque de Hollanda (2020, p. 20) – pelos séculos de escravidão.

Finalmente, é possível migrar da dimensão diegética para a extra-fílmica, em relação ao trabalho das cineastas enquanto mulheres realizadoras e produtoras de arte no contexto brasileiro, e os desdobramentos que se originam na interseção entre gênero e cinema. Para

tanto, regressamos à questão da autoria feminina, tema tratado na Introdução e discutido ao longo dos capítulos, que se configura como um ponto central desta pesquisa.

Com letras garrafais, uma declaração introduz uma matéria de jornal: “Já entenderam que não faço produção feminina. A trilogia das mulheres acabou me empurrando para isso, mas minha obra não tem nada de feminina”¹¹⁵. São as palavras da cineasta Ana Carolina, entrevistada a respeito de seu oitavo longa-metragem, *Paixões recorrentes ou a morte das ideologias*, cuja finalização é prevista para 2020. Sua fala reverbera concepções antigas, de décadas atrás, como “é evidente que existem as tais discriminações em relação à mulher. Mas me nego a colocar na minha pauta de vida qualquer referência deste tipo, com a prioridade que se costuma dar ao assunto” (MALTA, 1989).

Em seu discurso, questões fundamentais para as teorias feministas do cinema se explicitam: a imaginada “feminilidade” do cinema de autoria feminina e de filmes “para mulheres”; a estética feminina intrinsicamente associada à produção artística de mulheres e a recusa, por parte de mulheres, de considerar gênero como um dos marcadores que operam estruturalmente para a diferenciação social, isto é, a rejeição ao feminismo e à preponderância de questões de gênero.

Ao longo desta pesquisa, buscamos tratar tais problemáticas a partir dos elementos oferecidos pelos filmes dirigidos por Ana Carolina e Suzana Amaral, bem como de seus pares na representação de mulheres caipiras – como as comédias de Mazzaropi e *A marvada carne* (1985). De acordo com a crítica feminista e interseccional do cinema, observamos a exiguidade de se impor categorias genéricas, essencialistas e idealizadas sobre o cinema feito por mulheres. Em resposta a isso, propusemos uma perspectiva que parte dos filmes e das questões por eles aventadas para compreender tanto a representação da mulher caipira quanto a relevância da autoria feminina no cinema e na história. Assim, perscrutamos as estratégias estéticas operadas pelas cineastas para a construção de narrativas fílmicas e a formação de estilos cinematográficos que se diferenciem das tradições e padrões narrativos que corroboram com a inferiorização e objetificação de mulheres em cena e por trás das câmeras.

Além de Ana Carolina e Suzana Amaral, realizadoras recorrentemente contestam serem vistas como cineastas *mulheres* e discordam de que sua obra seja lida pela chave do gênero, como é o caso, por exemplo, da francesa Claire Denis, da italiana Francesca

¹¹⁵ “Oitavo longa da cineasta Ana Carolina discute as paixões”. *Estado de Minas*. Cultura. 23/02/2020.

Archibugi (MAULE, 2008), entre outras. Essa problemática indica que, para determinados grupos de mulheres, a rejeição às ideias feministas não significa uma adesão ao conservadorismo, mas sim uma tentativa de serem desassociadas das lutas feministas, da militância e dos protestos considerados ora elitistas por mulheres periféricas, no caso brasileiro, ora radicais pela opinião pública masculinista e misógina, associados a noções distorcidas como ódio aos homens, problemas com a figura paterna, insatisfação sexual ou o mito da “queima dos sutiãs”. Há décadas, veículos midiáticos constroem imagens deturpadas dos engajamentos feministas, o que contribui para a proliferação de discursos antifeministas, e ainda hoje, no cenário político brasileiro, determinados grupos sociais vinculam lutas e militantes feministas a conotações pejorativas, alimentadas pelo machismo, pela homofobia e pela transfobia (HOLLANDA, 2020; hooks, 2019; MELLO, 2019; SOIHET, 2005).

Nesse sentido, falas como as de Ana Carolina condizem com uma recusa pública à associação da mulher à “feminilidade”, a um ideal de gênero ou a um universo comum em que todas as mulheres estão inseridas, o que pode ser explicado pelo estigma que o feminismo adquiriu ao longo de suas quatro ondas¹¹⁶. Outro fator que pode contribuir para a reflexão sobre tal recusa é a diferença geracional, em que pese o fato de que Ana Carolina nasce em 1945 e Suzana Amaral em 1928, como vimos na Introdução. Levando-se em conta que os debates sobre o feminismo e a emancipação feminina nesse intervalo se estruturavam de maneira diferente da que se verifica nos dias de hoje, é importante considerar que as cineastas possuem formações e trajetórias particulares que as inserem em redes de conhecimento e socialização específicas – dentre elas, a perspectiva possível, e não menos importante, de que outras formas de engajamento social e crítica política são mais urgentes do que a defesa das pautas feministas, como se verifica nas posturas de aversão à ditadura civil-militar iniciada em 1964, manifestas na vida e na obra de Ana Carolina e de Suzana Amaral.

Ainda assim, em se tratando de cineastas mulheres,

não é preciso que se afirmem como feministas para que se percebam elementos caros ao feminismo em muitos de seus filmes. Tendo ou não consciência feminista, e mesmo diante de diferenças como raça e classe, as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins (HOLLANDA, 2017a, p. 45)

¹¹⁶ Sobre as ondas do feminismo, ver nota 3.

Podemos ainda complementar: tais experiências afins têm suas origens no fato de que as estruturais sociais predominantes são fruto do poder patriarcal e buscam a institucionalização e naturalização da opressão da mulher nas mais diversas esferas da vida social.

Diante desse cenário e dos posicionamentos das cineastas ora estudadas, questionamos: qual é, então, a importância de se compreender a especificidade do cinema de autoria feminina? Como podemos, enfim, pensar as relações entre abordagens teórico-metodológicas feministas e linguagem cinematográfica a partir da representação da mulher caipira no cinema brasileiro?

A priori, vale ressaltar que as estratégias para a representação da mulher caipira no cinema brasileiro de autoria feminina não se restringem exclusivamente ao olhar das cineastas. Como discutimos na Introdução a respeito da noção de autoralidade, o trabalho cinematográfico é resultado de acordos, concessões e assimilações (GRANT, 2001). Por mais que nossa intenção analítica seja a priorização da noção de autoria feminina quanto à direção, observa-se que existem negociações por trás do produto final que envolvem não somente a cineasta, mas também produtores, fotógrafos e demais instâncias envolvidas na realização – como é o caso de *Uma vida em segredo* e de *Amélia*, os quais têm a direção de fotografia assinada por homens, o que pode indicar possíveis interferências mútuas que confluem para a criação dos filmes ora analisados. Na obra de Suzana Amaral, por exemplo, o trabalho conjunto para a caracterização de ambientes entre a cineasta e o diretor de arte ou as referências pictóricas trazidas pelo diretor de fotografia para o enquadramento de Biela, como exposto no Capítulo 2, permitem-nos observar as transações laterais que configuram aspectos do que aqui entendemos como estratégias estéticas de autoria feminina.

Outrossim, em uma abordagem que prioriza o exame da noção da autoria feminina sobretudo no que tange à direção cinematográfica, é possível refletir sobre as relações políticas, históricas e sociais sobre as quais os processos criativos se alicerçam. Nesse sentido, vale resgatar a crítica que traçamos à questão da autoralidade no capítulo anterior: ao inverter o uso da frase “tem passarinho que vai direto no pio da cobra”, que no romance de Autran Dourado vem reforçar a fragilidade da personagem feminina e a suposta soberania sexual do homem, Suzana Amaral aciona uma intervenção politicamente orientada que evidencia a construção de narrativas que desbancam padrões masculinistas, como o que está presente no texto original, de autoria masculina.

Ao mesmo tempo em que as cineastas demonstram certa resistência à noção de feminismo, transparece em seus discursos uma das proposições que orientam nossa pesquisa em sua fundamentação nas teorias feministas do cinema. Quando questionada sobre o protagonismo de mulheres em seus filmes, Suzana Amaral argumenta:

(...) Porque, se eu sou homem, eu vou ter um olhar masculino em cima da realidade. Agora, como mulher, eu vejo o mundo como eu sou. Em nenhum momento me passou pela cabeça se os meus trabalhos são coisa de mulher ou não. Eu só sou fiel a mim mesma. (SANSÃO, 2016; grifos nossos)

A diferença de gênero e a perspectiva orientada pela experiência enquanto mulher – resguardadas as diferenças intra-gênero, como raça e classe –, portanto, estão presentes tanto no âmbito diegético, como buscamos demonstrar ao longo desta pesquisa, quanto na dimensão discursiva, manifestada por Amaral. Assim, podemos resgatar Holanda (2017a, p. 45):

Quando nos referimos ao cinema feito por mulheres, estamos falando de um amplo espectro de possibilidades de expressões, que considera as diferenças entre as mulheres, mas entende que estão reunidas sob experiências, até certo ponto, comuns.

Tais experiências comuns, por sua vez, estruturam-se socialmente. Como argumenta Judith Butler (2019), existe uma indissociabilidade entre as normas regulatórias que produzem e reproduzem a noção de “sexo” ou “gênero” e o trabalho performativo que constitui a materialidade dos corpos. “Gênero” não é somente um constructo cultural imposto sobre a superfície da matéria corporal: está associado, de forma intrínseca, à viabilidade, às formas que qualificam um corpo para a vida social nos domínios da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2019, p. 17). “Gênero”, portanto, não é uma categoria passível de isolamento ou negação, pois tanto o gênero quanto os corpos estão sujeitos às dinâmicas de poder, à performatividade como poder reiterativo de discursos normativos, à formação pela socialização e aos processos de autoidentificação e abjeção da diferença.

Ao analisar a relação entre gênero e cinema, portanto, é necessário considerar tais interfaces da vida social e das dimensões extra-fílmicas que interferem na criação artística. É esse o propósito de nossa abordagem feminista sobre o audiovisual, sustentáculo desta pesquisa, que se alicerça nas teorias feministas do cinema sublinhadas pelas transformações sociais, históricas, políticas e cinematográficas desde seu

nascimento, na década de 1970, na Europa. Ainda assim, tais teorias são transpassadas por ambiguidades e paradoxos, o que nos leva a buscar atualizações e revisões que permitam o alargamento das perspectivas feministas e de seu alcance teórico, considerando a potência do feminismo como instância política (DE LAURETIS, 1986).

Nesse sentido, as contribuições feministas e interseccionais nos instrumentalizam, como sugere Laura Mulvey (2015), para a interrogação da história tradicional, de modo a expandir seu horizonte – inclusive por meio da inserção de novos sujeitos, como as mulheres realizadoras, nos cânones da história da arte e do cinema. Os recursos analíticos propiciados pela perspectiva feminista e pela observância das diferenças intra-gênero, dessa forma, foram aqui utilizados como ferramentas investigativas, teórica e metodologicamente estruturadas, capazes de contribuir para a desmontagem de teorias hegemônicas, tal como enuncia Audre Lorde, teórica negra, lésbica e feminista – visto que as “ferramentas do mestre jamais irão dismantlar a casa do mestre”¹¹⁷.

É possível constatar, enfim, que as cineastas analisadas ao longo desta pesquisa privilegiam o retrato da experiência de mulheres nas narrativas fílmicas que constroem. Este retrato, por sua vez, é elaborado em diversas dimensões, desde o roteiro até a montagem, as quais explicitam escolhas específicas, *estratégias estéticas*, para a construção de imagens que configuram a representação da mulher caipira. Assim, verifica-se a diferenciação da representação da figura feminina nos filmes de autoria feminina em relação aos padrões cinematográficos predominantes no cinema brasileiro, ainda hoje influenciado pelos cânones cinematográficos clássicos, nascidos nos estúdios de Hollywood, como argumentam as teóricas feministas do audiovisual.

Desde a Retomada, o cinema brasileiro se mostra cada vez mais ocupado pela presença feminina. Ana Carolina e Suzana Amaral já eram consideradas veteranas em relação às cineastas estreantes na década de 1990, como Tata Amaral e Laís Bodanzky. Estas, por sua vez, hoje compartilham suas experiências e os espaços com as novas gerações de realizadoras, como é o caso de Juliana Rojas (*As boas maneiras*, 2017, codireção de Marco Dutra), Glenda Nicácio (*Café com canela*, 2016, *Ilha*, 2018 e *Até o fim*, 2019, todos codirigidos por Ary Rosa), Grace Passô (*República*, 2020; *Vaga carne*, 2020, codireção de Renato Alves Jr.), Gabriela Amaral de Almeida (*O animal cordial*, 2017; *A sombra do pai*, 2017) e Camila de Moraes (*O caso do homem errado*, 2017). O reconhecimento e a legitimação das obras de cineastas mulheres, jovens e veteranas,

¹¹⁷ Do original “For the master’s tools will never dismantle the master’s house” (LORDE, 2007).

contribuem para que o cinema de autoria feminina adquira maior visibilidade, nacional e internacionalmente, embora o caminho pela redução da desigualdade de gênero no panorama contemporâneo ainda esteja sendo trilhado.

A partir dos processos que viabilizam o aumento do número de diretoras, desencadeados durante a Retomada, atualmente, duas décadas depois, a presença de cineastas mulheres é cada vez mais expressiva, o que gera debates pela valorização das obras de cineastas pioneiras, como Ana Carolina e Suzana Amaral. *Amélia*, por exemplo, foi exibido na mostra *Mulheres, Câmeras e Telas* da Cinemateca Brasileira em 2018. Nesta mesma mostra, já em 2019, Suzana Amaral é homenageada no debate *Imagens por mulheres*. No contexto de incentivo ao acesso ao cinema brasileiro desencadeado pelas crises sociais e políticas que se agravaram durante a pandemia de SARS-COVID-19 ao longo do ano de 2020, os seis longas-metragens de ficção dirigidos por Ana Carolina, foram disponibilizados para visionamento gratuito no portal *SPCine Play*, plataforma digital de *streaming* da SPCine, empresa municipal de fomento ao audiovisual em São Paulo, que tem a cineasta Laís Bodanzky como diretora-presidente a partir de 2019. Na plataforma, também é possível encontrar *A hora da estrela* e *Uma vida em segredo*, na seção de “clássicos brasileiros” – indícios da presença de Suzana Amaral no cânone da história do cinema nacional.

Ana Carolina é a única cineasta brasileira a integrar a concisa história das realizadoras levantada pelo número 757 da revista francesa *Cahiers du Cinéma* em 2019. *Uma vida em segredo*, por sua vez, foi exibido em cópia 35mm na 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2018, no vão livre do Museu de Arte de São Paulo, em comemoração do Dia do Patrimônio Audiovisual da UNESCO. Após sua morte em junho de 2020, Suzana Amaral recebe diversas homenagens nas mídias e em redes sociais em resgate de sua contribuição para a história do cinema brasileiro. Os nomes de Ana Carolina e Suzana Amaral, por fim, são inúmeras vezes mencionados em publicações e dossiês sobre o cinema brasileiro feito por mulheres, tais como *Feminino plural* (organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco), *Mulheres de cinema* (organizado por Karla Holanda) e *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (organizado por Luiza Lusvardi e Camila Vieira da Silva).

No início desta pesquisa, oferecemos os conceitos que nos orientaram em nossa investigação sobre a representação da mulher caipira no cinema brasileiro, encampados nos estudos de cinema, nas teorias feministas do audiovisual e nos estudos de gênero. Por meio da análise fílmica detida, do ato de debruçar-nos sobre a minúcia da linguagem

cinematográfica, desenvolvemos leituras capazes de tecer uma rede de conhecimentos sobre o cinema brasileiro em diálogo com outras linguagens e mídias, tais como a pintura e a poesia, e sobre os debates por elas levantados, como o colonialismo, a diferença sexual e a história das mulheres no Brasil. Enfim, apresentamos a noção de estratégias estéticas de autoria feminina, conceito que nos revela as possibilidades e especificidades da construção de um filme sob a liderança de uma artista mulher e nos permite observar a premência de, em adição à análise dos conteúdos fílmicos, inserir as cineastas em um contexto sociocultural e histórico, atravessado pelos marcadores sociais da diferença, para a compreensão de sua obra.

É possível, porém, que não tenhamos discutido relações e interfaces significativas, dadas as limitações da pesquisa acadêmica e do recorte da presente pesquisa, o que revela a imprescindibilidade de análises futuras sobre o cinema brasileiro, a autoria feminina e as representações de mulheres nas artes, bem como de suas interseções, em que se estabeleçam as relações entre críticas de origens diversas. Não obstante, nossa pesquisa pode viabilizar caminhos para estudos posteriores que se dediquem à investigação, por exemplo, da figura caipira por meio das personagens interpretadas por Geny Prado nos filmes estrelados por Mazzaropi, da forte presença de personagens e núcleos caipiras ou interioranos em telenovelas, das relações entre arte, música, teatro e cinema de origem e temática caipira, da produção cultural de indivíduos identificados com a cultura caipira, ou ainda, das especificidades possíveis, politicamente marcadas, do cinema de autoria feminina, de mulheres cis-gênero e trans-gênero, quando da representação da diferença – de olhares, de origens, de gênero, de sexualidade, de raça ou de classe.

Por meio das análises desenvolvidas nos capítulos que compõem esta dissertação, buscamos revelar as nuances que marcam o cinema feito por mulheres e sua relação com a representação de mulheres caipiras nas artes brasileiras. Às páginas da história do cinema de autoria feminina, portanto, objetivamos somar esta pesquisa. Esperamos, assim, ter contribuído para o aprofundamento das teorias feministas do audiovisual no Brasil, de modo que tal história continue sendo escrita.

REFERÊNCIAS¹¹⁸

- A DEUSA Negra. Direção: Ola Balogun. Brasil: Magnus Filmes, 1978.
- A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg. Brasil, 1966.
- A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Raiz Produções Cinematográficas, 1985.
- A MARVADA carne. Direção: André Klotzel. Brasil: Tatu Filmes, 1985.
- A PRIMEIRA missa. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2013.
- A SEMANA de 22. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1970.
- A SOMBRA do pai. Dir. Gabriela Amaral de Almeida. Brasil: RT Filmes, 2017.
- AS AMOROSAS. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Kamera Filmes, 1968.
- AS AVENTURAS de Pedro Malazartes. Direção: Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1960.
- AS BOAS maneiras. Dir. Juliana Roja e Marco Dutra. Brasil: Dezenove Som e Imagens, 2017.
- ALMA corsária. Direção: Carlos Reichenbach. Brasil: Dezenove Som e Imagem Produções, 1993.
- AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Brasil: Dezenove Som e Imagens, 1998.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALVARENGA, João Batista. *A Cineliteratura como comunicação literária e audiovisual: Lispector e Dourado sob olhar de Suzana Amaral*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2010.
- ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. *Cad. Esp. Fem.*, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. Gramática – Vocabulário. São Paulo: Editora Anhembi, 1955.
- AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. *Revista USP*. Março/Abril e Maio/1990.
- AMARAL, Erika. O ressentimento da mulher caipira em *Amélia* (2000), de Ana Carolina. *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2020a.
- AMARAL, Erika. Representações da mulher caipira no cinema de autoria feminina da Retomada. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Anais do VII COCAAL – Colóquio de cinema e arte da América Latina*. São Paulo: República do Livro, 2020b.

¹¹⁸ De acordo com a ABNT NBR 6023 2018.

AMARAL, Erika. “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi”: tensões do colonialismo e intermedialidade em Amélia. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 6, n. 2, 2019a.

AMARAL, Erika. A simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina: diálogos com Luis Buñuel e Glauber Rocha. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 20, oct., 2019b.

AMARAL, Erika. Cineastas Mulheres no Cinema da Retomada. In: 2º Fazendo e Desfazendo Gênero, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Anais do 2º Fazendo e Desfazendo Gênero – ECA/USP. São Paulo. 12-15 de junho de 2018.

AMÉLIA. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2000.

AMORES possíveis. Direção: Sandra Werneck. Brasil: Cineluz Produções Cinematográficas, 2000.

"Ana Carolina. O cinema feito sob a condição feminina. Amélia, Sonho de Valsa, Das tripas coração, Mar de Rosas". *Cinemais*, n. 20, nov./dez., 1999.

ANACLETO, Aline A. A. *Entram em Cena as Tecnologias de Subjetivação: Corpos e Desejos na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002 a 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista. Assis, 2016.

ANATOMIA do espectador. Direção: Ana Carolina. Brasil: Embrafilme, 1975.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno I*. Bruxas e Tupinambás Canibais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

ANÉSIA – um voo no tempo. Direção: Ludmila Ferolla. Brasil: Mares Produções, 2000.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

AOPÇÃO ou as rosas da estrada. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil: Embrafilme, 1981.

ARAÚJO, Marcella Grecco de. Cleo de Verberena: uma cineasta brasileira. *Movimento*, n. 13, ago., 2019.

ARAÚJO, Marcella Grecco de. *Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: Mar de Rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2015.

ARAÚJO, Luciana Côrrea de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

ARMENTANO, Andrea; TORRE, Sofia. A mulher, o cinema e a América Latina. In: ARMENTANO, Andrea; BARRENHA, Natalia; TORRE, Sofia (orgs.). *Mulheres em cena*. SP: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

ARTEL, Linda; WENGRAF, Susan. Positive Images. Screening Women's Films. In: ERENS, Patricia (Ed.). *Issues in feminist film criticism*. Indiana University Press, 1991.

ATÉ O FIM. Dir. Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: Rosza Filmes, 2019.

“Atriz francesa recebe prêmio por ‘Amélia’” *Folha de S. Paulo*. Panorâmica, Cinema 1. 02/10/2000.

BARBOSA, Marialva. Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro. *Galáxia*, n. 12, p. 13-26, dez. 2006.

BARRETO, Anderson. *Imagens do Deslocamento: A Estrangeiridade no Cinema de Suzana Amaral*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2016.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Editora Átomo, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude, VV.AA. *Cinema brasileiro : 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC-Embrafilme-Funarte, 1980.

BETÃO Ronca Ferro. Direção: Geraldo Afonso Miranda. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1970.

BIAGIOLI, William Ferezi; BEYER, Rosane. Reflexões sobre o sucesso no cinema de Mazzaropi. *O Mosaico*, nov. 2014.

BOER, Gabriela Laurito. As fronteiras da diferença em Amélia, de Ana Carolina. *Revista Geografia e Pesquisa*, Ourinhos, v. 9, n. 1, p. 36-50, 2015.

BOVENSCHEN, Silvia. Is There a Feminine Aesthetic? *New German Critique*, N. 10, Winter, 1977.

BRAGANÇA, Maurício de. A tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba. *IpotesI*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 103 - 116, jan./jul., 2009.

BRANDÃO, Silvia Figueiredo. Nas trilhas do -r retroflexo. *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n.10/2, p. 265-283, dez., 2007.

BRAVA gente brasileira. Direção: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo, 2000.

BRESCIANI, Stella. Identidades inconclusas no Brasil do século XX – Fundamentos de um lugar comum. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995 - 2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAETANO, Daniel. Amélia, de Ana Carolina. Amélia, Brasil, 2000. *Contracampo*, s/d.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à Retomada. *ALCEU*, v. 8, n. 15, p. 196 a 216, jul./dez. 2007.

CAFÉ com canela. Dir. Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: Rosza Filmes, 2016.

CAHIERS DU CINÉMA. *Une histoire des réalisatrices*. Juillet-août, n° 757, 2019.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 12ª edição. São Paulo: Edusp, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (Eds.). *Brazil, portrait of a continent*. N. Y.: The Dryden Press, 1951.

CARAMURU, a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2001.

CARLOTA Joaquina, princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Brasil: Quanta Central de Produção, 1994.

CARMEN Miranda – bananas is my business. Direção: Helena Solberg. Brasil/Estados Unidos: Internacional Cinema Corporation, 1994.

CARNEIRO, Sueli. Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Como analisar um film*. Barcelona: Paidós, 1991.

CASINHA Pequeninha. Direção: Glaucio Mirko Laurelli. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1963.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Jr. Brasil: Riofilme, 1998.

CESARINO, Flávia. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

CLARISSE ou alguma coisa sobre nós dois. Direção: Petrus Cariry. Brasil: Iluminura Cinema e Multimídia, 2015.

CIDADE de Deus. Direção: Kátia Lund e Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes, 2002.

“Comemorações chamam a atenção pela violência”, *Folha de S. Paulo*, 25/04/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2504200005.htm>. Acesso: dez./2018.

COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Condor Filmes, 1971.

COMO nascem os anjos. Direção: Murilo Salles. Brasil: Empório de Cinema, 1996.

CONTI, Mario Sergio. Encontros inesperados. *Folha de S. Paulo*, 03/12/2000.

CONTI, Mario Sergio. “Uma Vida em Segredo”: Suzana Amaral ousa com Macabéa sem sonhos. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 19/07/2002.

CREDE-MI. Direção: Bia Lessa e Dany Roland. Brasil: BL Produções Artísticas, 1996.

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. Macabiela: Uma vida em segredo de Autran Dourado e A hora da estrela de Clarice Lispector. *Revista Ecos*, vol.15, Ano X, nº 02, 2013.

DANTAS, Daianny Ferreira; SANTOS, Isaiana Carla Pereira dos; NOLASCO, Renata Izabel de Freitas. Amor, Plástico e Barulho: Protagonismo e Rivalidade Feminina como Elementos Estéticos e Narrativos no Cinema Pernambucano. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

DAS TRIPAS coração. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1982.

DE LAURETIS, Teresa. Feminist studies/Critical studies: Issues, Terms, and Contexts. In: DE LAURETIS, Teresa (Ed.). *Feminist studies/Critical studies*. Macmillan Press, 1986.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender*. Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

DE LAURETIS, Teresa. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, n. 34, 1985.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.

DESMUNDO. Direção: Alain Fresnot e Geraldo Motta. Brasil: A. F. Cinema e Vídeo, 2002.

DI GIACOMO, Carolina Azevedo. *Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro do início do século XX*. 179 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DIAS, Luciano. “Uma vida em segredo”, de Suzana Amaral, segue a melhor tradição do cinema nacional. *Época*, s/d.

DOPPENSCHMITT, Elen. O fator político em *Hotel Atlântico*: Suzana Amaral. In: LUSVARGHI, Luiza; DA SILVA, Camila Vieira. *Mulheres atrás das câmeras*. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Coleção Prestígio. São Paulo: Ediouro, 1995.

DUARTE-SIMÕES, Teresa Cristina. Jeca Tatu, un héros brésilien. Genèse, évolution et déplacements du personnage du caipira. *Caravelle*, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, vol. 99, 2012.

E O VENTO levou [Gone with the wind]. Direção: Victor Fleming. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

EBERT, Carlos. Janelas, a Lei do Quadrado da Distância, Vermeer e Outras Observações. Artigos. Associação Brasileira de Cinematografia, s/d. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/janelas-a-lei-do-quadrado-da-distancia-vermeer-e-outras-observacoes/>. Acesso: out. 2019.

ÉRICO Veríssimo. Direção: Suzana Amaral. Brasil: TV Cultura, 1975.

ESTEVES, Flávia C. "Sob" sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

ESTEVES, Flávia C. Mulheres e cinema brasileiro: representações do feminino em Mar de Rosas. *Gênero*. Niterói, v.5, n.1, 2. sem., 2004.

FARIA, Amanda Beraldo. Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, n.6, jul-dez 2014.

FAUSTO, Juliana. Que história contar? In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995 - 2005*: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FELICE, Bárbara. *A subversão obscena*: Um céu de estrelas e as críticas feministas do cinema. Monografia (Bacharelado) - Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2012.

FERREIRA, Jurandyr Pires. *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. XXIV volume. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1958.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re)xistência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

FIGUEIRA, Alessandra; CUNHA, João. *Uma vida em segredo – do livro (DOURADO) ao filme (AMARAL)*. In: XVI Congresso de Iniciação Científica e IX Encontro de Pós-graduação, 2007.

FISCHER, Sandra. Discursos do feminino/masculino no cinema brasileiro: possibilidades de leitura. *Razón y Palabra*, n. 71, año 15, fev./abr., 2010.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

FLEISCHMANN, Ulrich; ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig; ZIEBELL-WENDT, Zinka. Os Tupinambá: Realidade e Ficção nos Relatos Quinhentistas. *Rev. Bras. de Hist.*, v. 10, n. 21, set. 90/fev. 91, pp. 125-145.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

FRÚGOLI JR., Heitor. Nexos simbólicos entre capital e interior paulista: reinterpretações recentes da cultura caipira. In: SETUBAL, Maria Alice (Org.). *Terra Paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial, 2008.

GEBROKEN Spiegels. Direção: Marleen Gorris. Holanda: Sigma Film Productions, 1984.

GETÚLIO Vargas. Direção: Ana Carolina. Brasil: Zoom Cinematográfica, 1974.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93, jan.-jun, 1988, p. 69-82.

GOUVÊA, Luzimar Goulart. O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GRANT, Catherine. Secret agents – Feminist theories of women’s film authorship. *Feminist Theory*, vol. 2(1): 113-130, 2001.

GREEN, James N. “O joelho de Sarah Bernhardt: negociando a “respeitabilidade” feminina no palco carioca, 1880-1910”. *Revista Escritos*, Ano 8, n. 8: 7-25, 2014.

GREGÓRIO de Mattos. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2002.

GROWING UP female. Direção: Jim Klein e Julia Reichert. Estados Unidos, 1971.

GUERRA de Canudos. Direção: Sergio Rezende. Brasil: Morena Filmes, 1997.

GUERREIRO, Alexandre Silva. *A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, 2007.

HABIB, Paula Arantes Botelho Briglia. *"Eis o mundo encantado que Monteiro Lobato criou": raça, eugenia e nação*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2003.

HANS Staden. Direção: Luiz Alberto Pereira. Brasil: Lapfilme do Brasil, 1999.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, jun., 2014.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. *Cadernos de Pesquisa*, v. 37, n. 132, set./dez. 2007.

HOLANDA, Karla. O outro lado da lua no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019a.

HOLANDA, Karla. Documentários (e afins) feitos por elas: um painel. In: LUSVARGHI, Luiza; DA SILVA, Camila Vieira. *Mulheres atrás das câmeras*. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019b.

HOLANDA, Karla. "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina". *Significação*, v. 42, n. 44: 339-358, 2015.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017a.

HOLANDA, Karla. TEDESCO, Marina Cavalcanti. Apresentação: a pluralidade do feminino no cinema brasileiro. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (orgs.) *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017b.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril, 2017c.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 - 1988)*. Rio de Janeiro: CEIC/MIS/FUNARJ/Taurus-Timbre Editores, 1989.

hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Ain't I a Woman?* Black women and feminism. London: Pluto Press, 1990.

HOTEL Atlântico. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Planifilmes Produções, 2009.

ILHA. Dir. Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: Rosza Filmes, 2018.

“Inconformação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/inconforma%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: mai. 2020.

INDIA Song. Direção: Marguerite Duras. França: Les Films Armorial, 1975.

INDÚSTRIA. Direção: Ana Carolina. Brasil: Comissão Estadual de Cinema, 1969.

“Interior de Goiás é universo do filme”. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 08/01/2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0801200122.htm>. Acesso em: out. 2019.

IRACEMA: uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil: Stopfilm, 1974.

IRMA Vap: o retorno. Direção: Carla Camurati. Brasil: Copacabana Filmes, 2006.

JANE B. par Agnès V. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1988.

JEANNE DIELMAN, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. Bélgica e França: Paradise Films, 1975.

JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. Brasil: PAM Filmes, 1959.

JECÃO... Um Fofoqueiro no Céu. Direção: Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1977.

JENIPAPO. Direção: Monique Gardenberg. Brasil: Ravina Produções e Comunicações, 1996.

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro, Editora Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.

KUHN, Bernhardt. Film Melodrama and Opera: La Tosca in Italian Cinema. *The Italianist*, vol. 37, n. 2, 135–148, 2017.

KHUN, Annette; RADSTONE, Susannah (Eds.). *The Women's Companion to International Film*. Virago Press, 1990.

LA MUJER sin cabeza. Direção: Lucrecia Martel. Argentina: Aquafilms, 2008.

LA TETA asustada. Direção: Claudia Llosa. Peru: Oberón Cinematográfica, 2009.

LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende. Brasil: Morena Filmes, 1994.

LANZ, Letícia. *O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, 2014.

LAVOURA arcaica. Direção: Luís Fernando Carvalho. Brasil: Video Filmes Produções Artísticas, 2001.

LAVRA-DOR. Direção: Ana Carolina e Paulo Rufino. Brasil, 1968.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Transformações do espaço habitacional ocorridas na arquitetura brasileira do século XIX. *Anais do Museu Paulista Nova Série*, 1993.

LIMA, Sumaya Machado. Lugar de mulher é no cinema... uma reflexão sobre a "Retomada" no Brasil. *Seminário Internacional Fazendo Gênero* (9: 2010: Florianópolis, SC). Anais Eletrônicos. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

LIMA, Renata Ribeiro. "Representações de exílio e nacionalismo em Gonçalves Dias". *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, vol. 10, n. 2, jul/dez: 53-66, 2014.

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Essays and Speeches. Berkeley: Crossing Press, 2007.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Ensaios e Conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

LUCÍA. Direção: Humberto Solás. Cuba, 1968.

LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. Direção: Hector Babenco. Brasil: H. B. Filmes, 1976.

ŁUCZYŃSKA-HOŁDYS, Małgorzata. In the Looking Glass: Mirror Symbolism in Victorian Poetry and Painting. *Acta Philologica*, 43, 2013, p. 45-50.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Difilm, 1969.

MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

MALUF, Sônia; MELLO, Cecília; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: VV.AA. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MALTA, Maria Helena. “Ana Carolina e sua batalha para fazer cinema”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 - 1988)*. Rio de Janeiro: CEIC/MIS/FUNARJ/Taurus-Timbre Editores, 1989.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1977.

MARINHO, Jorge Miguel. A literatura do interior paulista: do lirismo à anedota. In: SETUBAL, Maria Alice (Org.). *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. CENPEC, Imprensa Oficial, 2004.

MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2006.

MARSH, Leslie L. *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2012.

MARTIN, Angela. Refocusing Authorship in Women's Filmmaking. In: LEVITIN, Jacqueline; PLESSIS, Judith; RAOUL, Valerie (Eds.). *Women Filmmakers: Refocusing*. Vancouver, Toronto: UBC Press, 2003.

MAULE, Rosana. *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol: Intellect, 2008.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MAYNE, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

MELLO, Soraia Carolina de. Claudia nas décadas de 1970-1980 – Feminismo, antifeminismo e a superação de um suposto passado radical. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e51203, 2019.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização. Séculos XVI – XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MEMÓRIA RODA VIVA. Ana Carolina. *Roda Viva*, TV Cultura, Fapesp. 19/nov., 1994. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/332/entrevistados/ana_carolina_1994.htm. Acesso em maio de 2019.

MERTEN, Luiz Carlos. Roteiro de Ana Carolina foi seqüestrado antes de tornar-se filme. 24/8/2000. *Terra*. Cinema. Agência Estado. Acesso em: abr. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/08/24/009.htm>. Acesso em: abr., 2019.

MERTEN, Luiz Carlos. Diretora mostra passagem de Sarah Bernhardt pelo Brasil. 19/7/2000. *Terra*. Cinema. Agência Estado. Acesso em: abr. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/07/19/001.htm>.

MERTEN, Luiz Carlos. O Brasil pelos olhos de "Amélia", de Ana Carolina. 2000. *Terra. Cinema*. Agência Estado. Acesso em: abr. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/07/19/001.htm>.

MEU Japão Brasileiro. Direção: Glauro Mirko Laurelli e Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1965.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

MINHA VIDA, nossa luta. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Fundação Padre Anchieta, 1979.

MOCARZEL, Evaldo. *Ana Carolina Teixeira Soares - Cineasta Brasileira*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MOISÉS, José Á. A new policy for Brazilian Cinema. In: NAGIB, Lúcia (Ed.). *The New Brazilian Cinema*. London and New York: I.B. Tauris, 2003.

MONASSA, Tatiana. Da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. RJ: Azougue, 2005.

MONTE, Alfredo. O cantinho do mundo de prima Biela: "Uma vida em segredo". A *TRIBUNA de Santos*, 22/10/2002. Disponível em: <https://armonite.worpress.com/2013/04/14/o-cantinho-do-mundo-de-prima-biela-uma-vida-em-segredo/>. Acesso: out. 2019.

MONTORO, Tânia. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País. *Lumina*, Vol. 3, nº 2, dez., 2009.

MORETTIN, Eduardo. "Colonizar é Civilizar": o Cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931). *História: Questões & Debates*, n. 61, jul./dez.: 233-249, 2014.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo. Hans Staden: o indivíduo e a história. *Sinopse - Revista de Cinema*, n. 5, p. 52-53, 2000.

MOURA, Margarida Maria. *Os herdeiros da terra*. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

MULVEY, Laura. *Afterimages*. On cinema, women and changing times. London: Reaktion Books, 2019.

MULVEY, Laura. 'She was the most beautiful creature I ever saw': visualising replacement in Hitchcock's Rebecca. In: OWEN, Jean; SEGAL, Naomi (Eds.). *On Replacement*. Cultural, Social and Psychological Representations. Palgrave Macmillan, 2018.

MULVEY, Laura. Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object. In: MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (Eds.). *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (orgs.) Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* New York: Oxford UP, 1999.
- MULVEY, Laura. Film, Feminism and the Avant-Garde. *In: Visual and other pleasures.* Palgrave, 1989.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As musas da matinê.* RJ: RioArte, 1982.
- MURTINHO, Rita; GREGÓRIO, Carlos (Orgs.). *Kalma Murtinho, figurinos.* Rio de Janeiro: Funarte, 2014.
- NAGIB, Lúcia. “The Politics of Impurity”. *In NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (Eds.). Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film.* London: I.B. Tauris, 2014.
- NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan/jun, 2012.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada – depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.* São Paulo: Editora 34, 2002.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos do; FISCHER, Sandra. *Os vestidos de Biela: o papel da roupa nas relações identitárias da personagem.* *In: XIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação - COMPÓS*, 2004. Anais do XIII Encontro anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação - COMPÓS. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos do; FISCHER, Sandra. Uma vida em segredo: o livro e o filme. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 32(23), 47-67, 2005.
- NAXARA, Márcia. Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX. *In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível.* Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- NEDER, Álvaro. Jongo, literatura oral e música: o futuro do pretérito em jogo no presente das políticas públicas. *XI Congresso Internacional da ABRALIC.* Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008.
- NO PARAÍSO das Solteironas. Direção: Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1969.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90.* Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2004.
- NHÔ ANASTÁCIO Chegou de Viagem. Brasil: Arnaldo e Cia., 1908.

OBSERVATÓRIO Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema. *Listagem de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2018*. Coordenação de Edição e Publicação de Conteúdo - CEC/SAM/ANCINE. Publicado em 02/09/2019. Disponível em: < https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102_0.pdf > Acesso em: jun. 2020.

O ANIMAL cordial. Dir. Gabriela Amaral de Almeida. Brasil: RT Filmes, 2017.

O CASO do homem errado. Dir. Camila de Moraes. Brasil: Praça de Filmes, 2017.

O DUPLO. Direção: Juliana Rojas. Brasil, 2012.

O DRAGÃO da maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1969.

O FIO da memória. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Cinefilmes, 1991.

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. Brasil: NB Produções, 1996.

O JECA Contra o Capeta. Direção: Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1976.

O JECA e a Égua Milagrosa. Direção: Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1980.

O JECA e a Freira. Direção: Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1968.

O JECA e Seu Filho Preto. Direção: Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1978.

O MISTÉRIO do dominó preto. Direção: Cléo de Verberena. Brasil: Épica Filme, 1930.

O QUE é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Brasil: Produções Cinematográficas L.C. Barreto, 1977.

“Oitavo longa da cineasta Ana Carolina discute as paixões”. *Estado de Minas*. Cultura. 23/02/2020.

OLIVEIRA, Janaína. Por um cinema negro no feminino. In: LUSVARGHI, Luiza; DA SILVA, Camila Vieira. *Mulheres atrás das câmeras*. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

OLIVEIRA, Ramon Luiz Zago de. *Imagens do êxodo: sentidos políticos de Jeca*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA MOURA, Monize. “As turnês de Sarah Bernhardt no Brasil (1886, 1893, 1905): contribuições para o estudo da presença teatral estrangeira no Brasil no final do século XIX”. *Revista Sala Preta*, v. 17, n. 2: 85-99, 2017.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. A Hora da Estrela. *O Estado de S. Paulo*. Cinema, cultura & afins. 21/08/2013.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. *ALCEU*, v.8, n.15 - p. 271 a 296 - jul./dez. 2007.

PANTANAL. Direção: Ana Carolina. Brasil: Área Produções Cinematográficas, 1971.

PEQUENO dicionário amoroso. Direção: Sandra Werneck. Brasil: Cineluz Produções Cinematográficas, 1996.

PÊRA, Marília. *Marília Pêra: cartas a uma jovem atriz. Disciplina, criatividade e bom humor*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIXOTE – a lei do mais fraco. Direção: Hector Babenco. Brasil: H. B. Filmes, 1980.

POSSAS, Lúcia M. V. As fronteiras do Oeste Paulista: ocupando sertões, fundando cidades e (re)fazendo a história do lugar. In: SETUBAL, Maria Alice (Org.). *Terra Paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial, 2008.

QUE HORAS ela volta. Direção: Anna Muylaert. Brasil: África Filmes, 2015.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas*. Dinâmica das relações bairro rural - cidade. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, n. 3/4, 1995/1996.

RAMOS, Carlos. "A vida começa aos 50". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase Catálogo I: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 - 1988)*. Rio de Janeiro: CEIC/MIS/FUNARJ/Taurus-Timbre Editores, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. Humility, guilt and narcissism turned inside out in Brazil's film revival. In: NAGIB, Lúcia (Org). *The New Brazilian Cinema*. London: Tauris, 2003.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. RJ: Paz e Terra, 1983.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940.

RENNICKE, Iris. The retroflex r of Brazilian Portuguese: theories of origin and a case study of language attitudes in Minas Gerais. *Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto*, nº 1, vol. 6, 2011.

REIS, Thais Botrel. *A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

REPÚBLICA. Dir. Grace Passô. Brasil: IMS Convida, 2020.

RESENHA SESSÃO ABC. *Uma Vida Em Segredo - Sessão ABC*. Associação Brasileira de Cinematografia. 01/10/2002. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/uma-vida-em-segredo/>. Acesso em outubro de 2019.

RETRATO de uma jovem em chamas. Direção: Céline Sciamma. França: Arte France Cinéma, 2019.

REZENDE, Flavia Amaral; MINERBO, Claudia Rezende; GALEOTTI, Anamaria Amaral Rezende; REZENDE, Adriana Amaral. Suzana Amaral: Uma vida com o cinema. *REVISTA DO NESEF: filosofia e Ensino. Cinema, filosofia e educação*, UFPR, v.7, n.1, p.1-119, jan.-jul., 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Gilvan Procópio; DOMINGOS, Ricardo Ibrhaim Matos. A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar. *IpotesI*, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 69-80, jan./jun., 2013.

RICH, B. Ruby. In the Name of Feminist Film Criticism. In: ERENS, Patricia (Ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press, 1990.

RICHARTZ, Terezinha. Patriarcado e violência em Uma vida em segredo, de Autran Dourado. *Recorte*, v. 13, n. 1., jan./jun., 2016.

RIDDLES of the sphinx [Enigmas da esfinge]. Direção: Laura Mulvey & Peter Wollen. Reino Unido: British Film Institute, 1977.

ROTHSTEIN, Mervyn. Suzana Amaral: her 'hour' has come. *The New York Times*, 18/01/1987. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1987/01/18/movies/suzana-amaral-her-hour-has-come.html?pagewanted=2>. Acesso em maio de 2019.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo*. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Saga Filmes, 1972.

SABADIN, Celso. *Crítica Uma vida em segredo*. Cineclick. 16/07/2002.

SANSÃO, Marcelle. “É o que eu mais gosto de fazer na vida”. *Revista Arruaça*, edição nº 4, jan. 2016. Disponível em <https://casperlibero.edu.br/revista-arruaca/e-o-que-eu-mais-gosto-de-fazer-na-vida/>. Acesso em: mai. 2020.

SANTOS, Luana Alves dos. “E você, pretura?” Ou do imperativo ético por trás da criação estética em Caçadas de Pedrinho, de Monteiro Lobato: sob uma perspectiva sartreana. *Opiniões*, (10), 30-45, 2017.

SANTOS, Valmir. França e Brasil matuto se enfrentam em "Amélia". Filme de Ana Carolina traz Marília Pêra e Béatrice Agenin, da Comédie Française. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. 25/8/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2508200030.htm>. Acesso em: abr., 2019.

SANTOS, Roberto. Artesanato paulista: técnicas e materiais da terra. In: SETUBAL, Maria Alice (Org.). *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. CENPEC, Imprensa Oficial, 2004.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, K; TEDESCO, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papius, 2017.

SCHULER, Max. *Ressentiment*. Wisconsin: Marquette University Press, 2010.

SCHERER, Daniela Raffo. Uma vida em segredo: aspectos da recepção. *Revista Arredia*, Dourados, MS, Editora UFGD, v.5, n.8: 82-96, jan./jun. 2016.

SCOTT, Joan (Ed.). *Feminism and History*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SELEM, Maria Célia O. Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Considerações iniciais sobre o pensamento feminista de cinema na América Latina. In: ARMENTANO, Andrea; BARRENHA, Natalia; TORRE, Sofia (orgs.). *Mulheres em cena*. SP: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

SENRA, Stella. Amélia: dependência de dois mundos que se estranham. *Sinopse*, n. 8, 2002.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2013.

SILVA, Carolinne Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2020.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. Para além das terras dos canaviais paulistas. In: SETUBAL, Maria Alice (Org.). *Terra Paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial, 2008.

SIMIS, Anita; PELLEGRINI, Tânia. *O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?* Encontro Lasa – Latin American Studies Association, Chicago, Illinois, 1998.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Macmillan Press, 1998.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOARES, Cleuza Maria. “Pós-colonialismo nas telas do cinema: nas fronteiras com Amélia”. *Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010a.

SOARES, Cleuza Maria. *Pós-colonialismo nas telas do cinema: nas fronteiras com Amélia*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2010b.

SOARES, Leonardo Francisco. Fratura Cultural: Amélia, de Ana Carolina. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 10, n. 2, dez., 2012.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, set./dez., 2005.

SOIHET, Rachel. Violência Simbólica. Saberes Masculinos e Representações Femininas. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 7, jan. 1997.

SONHO de valsa. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1987.

SOUZA, Carlos Roberto de. O cinema em São Paulo (1912-1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

STAM, Robert. Cabral and the Indians: filmic representations of Brazil's 500 years. In: NAGIB, Lúcia (Ed.). *The New Brazilian Cinema*. I.B. Tauris, 2003.

SUA MAJESTADE Piolin. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Grypha Filmes, 1971.

SUZANA Amaral. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa107amaral>>. Acesso em: mai. 2019.

TELES, Ana Carolina Sá. “Reflexões sobre o Indianismo em Gonçalves Dias”. *Magma* (USP), v. 12: 351-365, 2015.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

- TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas, 1967.
- TERRA estrangeira. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. Brasil: Videofilmes, 1995.
- TRISTEZA do Jeca. Direção: Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1960.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- UM CAIPIRA em Bariloche. Direção: Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi. Brasil: Produções Amácio Mazzaropi, 1973.
- UM CÉU de estrelas. Direção: Tata Amaral. Brasil: Casa de Produção Filme e Vídeo, 1996.
- UMA VIDA em segredo. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Raiz Produções Cinematográficas, 2001.
- UMA VIDA EM SEGREDO. Coproducción. *Programa Ibermidia* - El espacio audiovisual iberoamericano. Disponível em <http://www.programaibermedia.com/proyectos/uma-vida-em-segredo/>. Acesso: jan. 2018.
- UNION maids. Direção: Jim Klein, Miles Mogulescu, Julia Reichert. Estados Unidos, 1976.
- VAGA carne. Dir. Grace Passô e Renato Alves Jr. Brasil, 2020.
- VAN HAASTRECHT, J. M. P. *Rebelión contra el poder*. El discurso fílmico de María Luisa Bemberg. Amsterdam: Uitgeverij Contreras, 2016.
- VARGAS, Maria Thereza (Ed.). *Giramundo: o percurso de uma atriz*. São Paulo: Hucited, 1998.
- VARIKAS, Eleni. Universalismo e particularismo. In: HIRATA, Helena *et. al.* (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- VEIGA, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, K; TEDESCO, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.
- VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, vol. 24 (69), 2010.
- VOCAÇÃO Irresistível. Filme desaparecido. Brasil: Guanabara Filme, 1924.
- XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90, 2ª ed. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 5, jun.: 311-332, 2018.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. A geometria barroca do destino. *Significação*, n. 36, 2011.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: MENDES, Adilson (Org). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Inventar narrativas contemporâneas. *Cinemais*. N. 11, mai./jun. 1998.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, 2(2), 1997a, p. 126-138.

XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica – Revista Brasileira de Cinema e Cultura*. São Paulo, n. 1, 1997b.

XUXA requebra. Direção: Tizuka Yamasaki. Brasil: Xuxa Produções, 1999.

WALDMAN, Diane. There's more to a positive image than meets the eye. In: ERENS, Patricia (Ed.). *Issues in feminist film criticism*. Indiana University Press, 1991.

WILLEMS, Emílio. *Uma vila brasileira*. Tradição e transição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

WILLIAMS, Linda. When the woman looks. In: DOANNE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Re-vision: essays in feminist film criticism*. University Publications of America, 1984.