UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Carolinne Mendes da Silva

**Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens
femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)**

Versão corrigida

São Paulo

2020

Carolinne Mendes da Silva

**Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos
filmes do Cinema Novo (1959-1969)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cardoso

Versão corrigida

São Paulo

2020

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

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586
n Silva, Carolinne Mendes da
Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das
personagens femininas nos filmes do Cinema Novo
(1959-1969) / Carolinne Mendes da Silva ;
orientador Maurício Cardoso. - São Paulo, 2020.
269 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Cinema Novo. 2. Gênero. 3. Mulheres. I.
Cardoso, Maurício, orient. II. Título.

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Carolinne Mendes da Silva

Data da defesa: 03/09/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maurício Cardoso

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/11/2020.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em História.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof.Dr. Mauricio Cardoso

Instituição: FFLCH – USP

Prof.Dr. Ismail Norberto Xavier

Instituição: ECA – USP

Prof.Dr. Karla Adriana Martins Bessa

Instituição: Unicamp

Prof.Dr. Edileuza Penha de Souza

Instituição: UnB

*À minha mãe,
meu exemplo supremo, também por
viver a maternidade como uma
escolha que envolveu seu desejo e
imenso amor e não uma obrigação.*

AGRADECIMENTOS

É preciso reconhecer a importância daqueles que me acompanharam nessa trajetória e que trouxeram algum alívio diante da angústia em realizar uma pesquisa que envolveu áreas do conhecimento alvos de diferentes ataques nos últimos tempos: os estudos de gênero, o cinema e o período da ditadura militar. Escrever essa tese em meio a um cenário político que, principalmente de 2016 em diante, se tornou cada vez mais desolador, só não foi mais difícil porque contei com o apoio de familiares e amigos muito especiais.

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha mãe e meu pai, por terem me inculcido todos os valores que consideram importantes, por serem responsáveis pela formação humana que me estrutura e me impulsiona em cada passo. São certamente as pessoas que mais me ensinam e que também aprendem comigo; as que me estimulam e demonstram maior e mais genuíno interesse nos meus projetos. Reconhecer é o mínimo que faço, diante da impossibilidade em compensar devidamente a dedicação que manifestam.

Decerto a influência do meu orientador, Maurício Cardoso, é das mais significativas em minha formação. Sua empatia com os alunos faz minha admiração intelectual ainda maior. A ele um agradecimento especial por sua orientação incansável, repleta de sabedoria, pelo seu empenho durante a realização da pesquisa, pela sua disponibilidade e paciência nos momentos mais penosos, pelo seu incentivo e confiança quando eu mesma hesitei diante dos percalços no caminho.

Agradeço também ao grupo de estudos Marxismo e Cultura, que leu e discutiu parte da tese comigo. Em especial, à Karine e ao Cícero, pelo companheirismo, afeto e disponibilidade em conversar sobre todas as coisas do mundo, o que nem sempre é fácil de se encontrar na vida acadêmica. Como diz a Kaká: o que Angela Davis uniu ninguém separa.

Às companheiras do grupo de estudos de gênero e audiovisual Mirada que enriqueceram essa pesquisa com discussões e referências que foram proveitosamente incorporadas à tese. Sou grata sobretudo à Erika pelas trocas de experiências, reflexões e informações.

Aos funcionários do centro de documentação da Cinemateca Brasileira, Vânia de Oliveira, Gustavo Martins e Bianca Santos, pelo auxílio com as pesquisas.

À CAPES pela bolsa doutorado de fundamental importância para a pesquisa.

Muitos professores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e da Escola de Comunicações e Artes marcaram minha trajetória acadêmica, mas gostaria de destacar nomeadamente os professores Marcos Napolitano, Mateus Araújo e Ismail Xavier. Não é exagero afirmar que essa pesquisa não seria possível sem os cursos por eles ministrados e por suas indicações bibliográficas. Devo reconhecer também a importância dos apontamentos dos professores Francisco Alambert e Adilson Mendes durante a banca de qualificação como um verdadeiro divisor de águas nos rumos da pesquisa.

Nos últimos anos intensifiquei meu convívio com alguns colegas de profissão que se tornaram companhia indispensável com os quais compartilhei momentos de alegria e descontração, na escola e nos rolês, pois “nem só de pão” vive a mulher. Sou grata também pelo amparo nas ocasiões de desalento: Claudinha, Gianni, Raquel, Mayara, Antônio e, principalmente, à Lene. Creio que temos aprendido juntas o quanto a amizade entre mulheres pode ser um ato de resistência ao sistema capitalista, machista e racista.

Há pessoas que considero da família, seja pelos laços consanguíneos ou pelo imenso afeto que nos une. Agradeço ao apoio irrestrito e constante: André, Jaqueline, Kelly, Toninha e Eliane.

Tenho um sentimento de profunda gratidão ao Fernando que me acompanha desde a graduação e que contribui para meu amadurecimento nas mais diversas esferas da vida.

Por último, não menos importante, ao Gabriel, pelo auxílio com minhas dificuldades com a tecnologia; pelos chocolates e carinhos nos dias mais insossos entre tantas contribuições cotidianas que só quem está tão presente pode fornecer; pelos deliciosos clichês de amor que antes pensei só existir nos filmes hollywoodianos.

“Quando a mulher negra se
movimenta, toda a estrutura da
sociedade se movimenta com ela.”

Angela Davis

RESUMO

Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)

Esta pesquisa apresenta uma análise sobre as personagens femininas nos filmes do Cinema Novo, realizados entre 1959 e 1969, tendo em vista interpretar o modo como as narrativas fílmicas definem o lugar dessas personagens e configuram certas relações sociais na estrutura dramática. O engajamento político e estético dos cineastas do movimento e a conjuntura geral de ampliação do debate feminista na década de 1960 balizam determinadas escolhas e representações sobre os papéis da mulher na sociedade brasileira, assim como, configuram diferentes perspectivas sobre a participação das mulheres na transformação social ou na manutenção do *status quo*. Afim de estabelecer uma visão de conjunto sobre o tema, interpretamos, pela análise fílmica, as obras cinematográficas mais afinadas com o cinemanovismo: *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). A tese demonstra que as personagens femininas do Cinema Novo compõem um diagnóstico geral de insatisfação com o modelo tradicional de feminilidade, que as circunscrevem no âmbito doméstico, como esposa, dona-de-casa e mãe. Enquanto as demandas das mulheres de classe média e alta foram representadas como futilidades de um grupo privilegiado, as necessidades das mulheres pobres foram inseridas na luta maior contra a desigualdade social. Marcadas, ambigualmente, por aspectos de modernidade e conservadorismo, essas personagens femininas, de diferentes classes, não podem se reconhecer como parte de um mesmo grupo que sofria a opressão sexual.

Palavras-chave: Cinema Novo; gênero; cinema brasileiro.

ABSTRACT

Not all women in the world: an analysis of female characters in the films of Cinema Novo (1959-1969)

This research presents an analysis of the female characters in the films of Cinema Novo, made between 1959 and 1969, with the aim of interpreting the way filmic narratives define the place of these characters and configure certain social relations in the dramatic structure. The political and aesthetic engagement of the movement's filmmakers and the general context of expanding the feminist debate in the 1960s guide certain choices and representations about the roles of women in Brazilian society, as well as configuring different perspectives on the participation of women in social transformation or maintaining the *status quo*. In order to establish an overall vision on the subject, we interpret, through film analysis, the cinematographic works more in tune with cinemanovism: *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). The thesis demonstrates that the female characters of Cinema Novo make up a general diagnosis of dissatisfaction with the traditional model of femininity, which circumscribes them in the domestic sphere, as wife, housewife and mother. While the demands of middle and upper class women were represented as the futility of a privileged group, the needs of poor women were inserted in the greater struggle against social inequality. Ambiguously marked by aspects of modernity and conservatism, these female characters, from different classes, cannot recognize themselves as part of the same group that suffered sexual oppression.

Keywords: Cinema Novo; genre; Brazilian cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - MULHERES DAS CLASSES MÉDIA E ALTA: ENTRE A ACOMODAÇÃO E A TRANSGRESSÃO.....	37
1.1 Em busca de autonomia.....	37
1.2 A solitária vida no lar.....	51
1.3 A traição como transgressão.....	64
CAPÍTULO 2 - MULHERES POBRES: ENTRE O AMOR E A LUTA.....	83
2.1 O inconformismo com a reclusão doméstica.....	83
2.2 A sexualização da mulher negra.....	103
2.3 A racionalidade feminina.....	123
CAPÍTULO 3 - O TRADICIONAL E O MODERNO NAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO.....	143
3.1 O MODELO TRADICIONAL.....	143
3.1.1 O destino “natural” da mulher: casamento e maternidade.....	143
3.1.2. As beatas: guardiãs da moral e dos bons costumes.....	150
3.1.3 Competitividade: vaidade e consumo.....	154
3.1.4 Violência contra a mulher.....	157
3.2 A EMERGÊNCIA DA “MULHER MODERNA”	164
3.2.1 Vestimentas.....	164
3.2.2 Liberdade sexual.....	168
3.2.3 O desquite.....	174
3.2.4 Mercado de trabalho e educação.....	177
3.2.5 A militância política	189
3.3 ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO.....	201
3.3.1 A janela: a mulher no limiar do espaço público.....	201
3.3.2 O olhar da câmera e o olhar para a câmera.....	203
3.3.3 A censura moral e política.....	215
CONCLUSÃO.....	224
FONTES.....	236
BIBLIOGRAFIA.....	256

INTRODUÇÃO

Representações do feminino no cinema brasileiro contemporâneo

O debate sobre a participação das mulheres no cinema tem suscitado importantes questões tanto no que se refere à sua atuação na realização quanto à representação de personagens femininas. A discussão expõe uma falta de representatividade, ou seja, mesmo compondo uma parcela um pouco maior que a metade da população brasileira, as mulheres ainda são minoria nos elencos e também nas equipes de trabalho no meio cinematográfico. Essa desigualdade é mais acentuada no cargo que é considerado o de maior prestígio e poder no meio: a direção.

Além disso, a participação das mulheres no cinema não reflete uma diversidade existente na população, relacionada a classes sociais, sexualidades, tipos físicos e pertencimento racial. As mulheres negras são as que encontram maior dificuldade para acessar a posição de diretora e as menos representadas como personagens e, principalmente, protagonistas de filmes. Também são raras as personagens que não se enquadram no modelo heteronormativo.

Algumas obras da última década ajudam a mapear essa discussão. Em 2016, *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho) se tornou símbolo da resistência ao golpe de Estado que destituiu a presidenta Dilma Rousseff do poder. O filme não fazia menção direta ao acontecimento, mas ao participar do Festival de Cannes daquele ano sua equipe levantou cartazes de protesto com mensagens do tipo “O Brasil já não é uma democracia”; “Machistas, racistas e caloteiros como ministros” e “O mundo não pode aceitar esse Governo ilegítimo”. De certa forma, os temas suscitados pelas frases – democracia, machismo, racismo, ilegitimidade – estavam presentes na narrativa, na medida em que sua protagonista refletia sobre sua própria condição de gênero, classe e raça e se afirmava enquanto resistência em uma sociedade patriarcal.

No filme, Clara (Sônia Braga) é uma jornalista aposentada que vive em um prédio na praia de Boa Viagem, em Recife. A protagonista entra em conflito com Diego (Humberto Carrão), neto do dono de uma construtora e responsável pelo projeto que visa construir um outro edifício, mais moderno, no local habitado por ela. Clara não aceita vender seu apartamento, comprometendo o projeto e resistindo às estratégias cada vez mais agressivas de Diego para fazê-la mudar de ideia.

A personagem mostra sua força e perspicácia ao enfrentar a construtora e buscar estratégias de defesa. Paralelamente ao conflito principal, o desenrolar de seu cotidiano também revela uma mulher independente e consciente do lugar que ocupa. Ela exerce sua sexualidade com autonomia e liberdade, assim como fizera no passado sua tia e antiga proprietária de seu apartamento.

O filme se inicia com um *flashback* em 1980, momento em que Clara e sua família comemoram o aniversário de 70 anos de tia Lúcia (Thaia Perez). Os filhos de Clara fazem uma homenagem à aniversariante, narrando sua entrada na Universidade Federal de Pernambuco – enfatizando tratar-se de um momento em que poucas mulheres frequentavam o curso superior e seguiam na profissão – e o prosseguimento da “carreira vitoriosa” durante os anos 1960 – apontado como o período em que ela sofreu perseguição e foi presa.

Há uma caracterização do grupo social que viveu a revolução sexual na década de 1960. A tia de Clara foi uma “mulher moderna” que, por pertencer a uma classe média alta, pôde estudar direito e entrar em contato com as ideias feministas durante sua juventude. Possivelmente, escolheu não ter filhos, mas transmitiu seus ideais adiante através da sobrinha. Aquele grupo de mulheres que tia Lúcia representa no filme de Kleber Machado em 2016 já fora representado por algumas personagens femininas do Cinema Novo na própria década de 1960, mas tratadas em uma chave diferente.

Enquanto as crianças falam, tia Lúcia se recorda de cenas de sexo durante sua juventude. Tais cenas, onde um homem faz sexo oral na mulher, são ainda incomuns no cinema comercial, onde a representação sexual geralmente é do ponto de vista da satisfação masculina. Considerando a importância afetiva da tia para a protagonista, pode-se afirmar que Clara herdou, portanto, não só o apartamento, mas também uma educação onde a liberdade sexual é permitida às mulheres, algo raro ainda hoje. Por isso é possível para ela, uma mulher da terceira idade, sair para dançar e flertar com amigos e contratar um garoto de programa para satisfazer suas vontades sexuais.

Após a repercussão do ocorrido em Cannes, *Aquarius* ganhou a marca de “filme político” e foi comum, durante sua exibição nas salas brasileiras, os gritos de “Fora Temer” por parte da plateia. A situação da protagonista seria paralela à da então presidenta durante o processo de impeachment (DIAS, 2016; MANGO, 2016; SILVA,

2016).¹ Ainda que a narrativa permita uma leitura que a relacione ao contexto político da época é importante considerar que a persistência da protagonista diante da especulação imobiliária guarda também um desejo individual da mulher proprietária em manter intacto um imóvel que faz parte da história da sua família. Nesse sentido, sua resistência só é possível graças à sua condição de classe e em nome de sua memória afetiva particular.

A consciência da posição de classe e raça de Clara é objeto de discussão do filme. Em um dado momento, a personagem recebe parentes em casa e, ao ver fotos antigas, um dos presentes usa um aplicativo de celular para clarear a própria pele nas imagens, em um notável desejo de embranquecimento. Nas fotos, as trabalhadoras domésticas negras aparecem ao fundo e algumas têm seus rostos cortados. A protagonista tem dificuldade em lembrar o nome de uma delas, que era ótima cozinheira, mas que roubara as joias da família. Outra personagem conclui: “É inevitável, a gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando e assim vai”. Ladjane (Zoraide Coletto), que trabalha na casa de Clara, entra na sala e mostra a foto de seu filho, porém a câmera que focaliza as personagens sentadas ao sofá não corrige o enquadramento para mostrar Ladjane em pé, reproduzindo o corte de seu rosto, como ocorrido com as trabalhadoras nas fotos antigas.

As trabalhadoras domésticas negras já estavam presentes nos fundos dos planos no *flashback* do aniversário de tia Lúcia, portanto são também uma “herança” de família, passam as gerações, mas a situação social se mantém. Ainda que Ladjane tenha algum espaço no filme – sua casa e seus amigos aparecem quando Clara a visita – nesse momento em que todos estão vendo as fotos ninguém se interessa em saber mais sobre o filho que ela vem mostrar. Fica explícita a distância existente entre as patroas e as mulheres que trabalham para suas famílias.

Ao reproduzir o comportamento da classe média retratada, o filme expõe sua autocrítica que reverbera também no espectador. Nesse sentido é notável que, embora exista uma valorização da protagonista – mulher forte, ética, lutadora, afetuosa – suas contradições também sejam expostas, revelando uma complexidade. Porém, cabe questionar como isso se desenrola quando a identificação do espectador ou espectadora é com a figura da trabalhadora doméstica e não da patroa. Ter sua imagem ou sua história familiar projetada na representação de mulheres que têm suas cabeças

¹ Mesmo que o roteiro do filme tenha sido escrito antes do ocorrido é considerável apontar, perante esse paralelo, que a narrativa ganha uma dimensão política ainda mais ressaltada em seu momento de exibição.

“cortadas” pelo enquadramento, que são silenciadas e consideradas objeto do medo e da desconfiança dos patrões traz um desconforto de outra ordem. Permanece na espectadora não-branca da classe trabalhadora o anseio de representação, a vontade de ver, no cinema, histórias de personagens de origem semelhante à sua, que também sejam complexas, que tenham sua subjetividade expressa, que possam contar sobre suas vidas e que sejam ouvidas.

A narrativa de uma trabalhadora doméstica ganha o centro da trama em *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015). Assim como em *Aquarius*, aqui as questões macro estruturais também se combinam com a representação de individualidades femininas. O filme discute as mudanças sociais que aconteceram na história recente do país ao retratar o conflito entre uma família paulistana de classe média alta e a trabalhadora que habita sua residência. Val (Regina Casé) é uma migrante nordestina cuja filha Jéssica (Camila Márdila), para concorrer no vestibular da Universidade de São Paulo, vem morar na casa onde trabalha há muitos anos. Jéssica questiona as estruturas de poder que sua mãe não ousa enfrentar, ultrapassa a fronteira dos espaços domésticos que não deveriam ser acessados pelos funcionários e, por isso, incomoda a patroa de sua mãe, Bárbara (Karina Teles).

O local que Jéssica pretende ocupar, na casa em que a mãe mora e na universidade para a qual o filho da patroa acredita estar destinado, é construído como metáfora da ocupação de espaços sociais antes negados aos migrantes nordestinos. É evidente a imagem da opressão de classe e da tomada de consciência por parte de Val a partir da influência da filha. Ainda assim, a questão de classe não ofusca a problemática de gênero, trazida para o centro da narrativa ao se questionar a maternidade e se evidenciar que a participação das mulheres das classes média e alta no mercado de trabalho combinou-se à exploração das trabalhadoras domésticas. Val deixou sua filha em Pernambuco para ir trabalhar em São Paulo, onde participou ativamente da criação de Fabinho (Michel Joelsas), cuja mãe estava ocupada trabalhando fora de casa.

O filme de Anna Muylaert é importante para se pensar em representatividade, já que foi dirigido e protagonizado por mulheres. A atriz Regina Casé, que interpreta Val, é uma mulher racializada, o que também é notável no cinema nacional, onde as protagonistas femininas costumam ser brancas. A diretora declarou que fez um filme feminista mesmo sem pretender (FÓRUM, 2015). Muitas diretoras do cinema brasileiro contemporâneo negam a designação de feministas, em uma demonstração do quanto ainda é muito mais difícil assumir um posicionamento de luta pela equidade de gênero

do que de combate às desigualdades sociais de forma geral. Ainda assim, alguns de seus trabalhos demonstram um interesse pela temática (RAMOS, 1989; ESTEVES, 2012; VEIGA, 2013).²

Dados divulgados pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) relativos ao ano de 2016 apontam que o mercado cinematográfico brasileiro é uma indústria protagonizada por homens brancos. Eles foram os diretores de 75,4% dos 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição e também dominaram funções como roteiro, direção de fotografia e direção de arte. Nenhuma mulher negra dirigiu longa-metragem naquele ano. Em relação aos personagens, apesar da população brasileira ser composta por 50,7% de negros, o percentual de negros e pardos no elenco dos filmes de ficção foi de apenas 13,4% e 42,3% dessas obras não tinham nenhum ator ou atriz negra em seu elenco. Embora as mulheres sejam 50,5% da população, elas compunham 40% do elenco nos filmes (ANCINE, 2016).³

A despeito de os dados serem ainda incompletos – não evidenciam, por exemplo, quantos filmes teriam mulheres negras em seu elenco e quantos seriam protagonizados por elas – cruzando-se as informações sobre gênero e raça já fica evidente o quanto ainda é rara a presença delas no cinema nacional. Diante dessa realidade, a demanda por representatividade tem crescido e suscitado obras que se preocupam manifestamente com a questão.

Baronesa (Juliana Antunes, 2017) é uma dessas obras. O filme conta a história de duas amigas que vivem em uma comunidade de Belo Horizonte: Andreia (Andreia Pereira de Sousa) planeja a mudança para outro bairro (Baronesa), enquanto Leid (Leid Ferreira) cuida dos filhos e espera o marido sair da prisão. A narrativa foi filmada sem roteiro e com atrizes não profissionais moradoras do local, a partir de tópicos que a diretora entregava para elas desenvolverem. Através dos *close-ups*, o espectador se aproxima das personagens e depois os planos longos e de conjunto registram os diálogos, por meio dos quais os contextos daquelas famílias são apresentados. O filme, construído como uma espécie de exercício de realismo social ou docudrama, tem seu ritmo estabelecido em paralelo ao das vidas ali representadas; são nas cenas em que nada parece acontecer que se conhece as personagens e ganha-se intimidade com elas.

² Ana Carolina e Suzana Amaral são dois exemplos de cineastas que privilegiam os temas ligados às experiências sociais e políticas de mulheres em suas obras, porém já declararam que não se reconhecem como feministas.

³ Não foram realizadas pesquisas referentes aos anos posteriores.

Os temas são variados. A violência é praticamente onipresente, seja por meio dos objetos carregados pelos habitantes do local – como uma torzeleira eletrônica, um revólver ou um colete à prova de balas –, das falas das personagens, ou do momento mais explícito no qual há um tiroteio e a câmera busca abrigo junto às moradoras. É considerável a opção em retratar o feminino nesse ambiente, não reduzindo as experiências das personagens à pobreza ou aos conflitos sociais. Em um momento raro no cinema nacional, por exemplo, elas discutem sobre a masturbação feminina, evidenciando que a liberdade sexual também é uma questão para a mulher negra periférica e afrontando os tabus de uma sociedade essencialmente falocêntrica. De qualquer forma, é difícil afirmar se, ao serem dirigidas por uma diretora branca e por uma equipe de classe média, as atrizes seriam donas de sua própria narrativa.

Em *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2017) é justamente a distância social e racial entre a mulher branca de classe média e a negra, moradora de uma comunidade, no caso no Rio de Janeiro, que tem o centro da narrativa. Camila (Joana de Verona) é uma psicóloga, emigrante portuguesa que faz mestrado no Brasil e trabalha na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde Glória (Grace Passô), moradora do Morro da Providência, é ascensorista. Glória começa a fazer terapia com Camila, para quem relata episódios de violência sofridos desde a infância, quando era estuprada pelo pai, até a vida adulta quando sofre com a agressão policial onde vive. A psicóloga, que no início demonstra ter empatia com a analisada, tenta se afastar quando a ascensorista procura estreitar uma relação que, ao seu entender, deveria ser exclusivamente profissional. Ao saber que Glória mantém contato com o irmão que está preso, Camila se sente cada vez mais ameaçada e amedrontada.

Dessa forma, a narrativa questiona se é possível deixar de lado preconceitos sociais e raciais enraizados e se é viável a identificação entre pessoas tão distantes socialmente – indagação que pode ser da própria cineasta de classe média diante de uma realidade que lhe é alheia. Por um lado, a narrativa se identifica com a posição de classe de Camila. Quando Glória vai até sua casa, por exemplo, a trilha sonora de suspense reforça a sensação de perigo; e depois que ela vai embora a câmera fica com Camila, que tenta se acalmar. Por outro lado, há uma exposição das limitações da psicóloga e das habilidades da ascensorista para lidar com a situação. Seja por sua condição de classe ou por sua origem europeia, Camila não tem consciência, por exemplo, que o mesmo aparato policial racista que a protege é agressor em relação à sua paciente. Já Glória tem maior compreensão tanto de sua posição no mundo – da solidão que vive

enquanto mulher negra – quanto da distância que separa as duas e, por isso, demonstra um domínio ao escolher quando e quais informações revelar para desafiar a analista. Glória comanda as cenas com suas pausas, interrupções e olhares oblíquos, usando, ainda que a contragosto, a linguagem da violência à qual ela esteve submetida durante toda sua vida.

Assuntos relativos à questão de gênero aparecem na filmografia de Lúcia Murat desde *Que bom te ver viva* (1989), quando abordou o tema da tortura sofrida especificamente pelas mulheres durante a ditadura brasileira. Em *Praça Paris* a relação entre a vulnerabilidade social da mulher e sua capacidade de ressignificar a linguagem da violência volta à cena. Ao mesmo tempo, a pauta sobre gênero é combinada aos temas de raça e classe. Por meio de duas personagens femininas, a tensão social existente no Rio de Janeiro é discutida como ressonância da colonização. A política aparece em diferentes camadas, inclusive através do cenário da UERJ, em crise no momento de realização do filme.

Café com Canela (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017) também trata do encontro entre duas mulheres, mas no caso duas personagens negras da mesma classe social: Margarida (Valdinéia Soriano), que entra em depressão após a morte do filho e Violeta (Aline Brune), sua ex-aluna, que ao reencontrá-la procura ajudá-la a sair dessa situação. O cenário é Cachoeira, cidade pequena no Recôncavo da Bahia onde, além das duas, também as demais personagens procuram construir laços de afeto e estar sempre presentes uma na vida das outras, formando de fato uma comunidade.

Com uma maioria de personagens negras, o filme se destaca por uma postura antirracista (mesmo sem mencionar a discriminação racial) ao mostrar experiências diversas das protagonistas e da comunidade como um todo. São cenas simples que manifestam a inovação do filme: Violeta sorrindo para sua própria imagem no espelho, imagens do relacionamento que ela mantém com seu companheiro, o *close-up* no cabelo natural das protagonistas durante o banho de cada uma e a presença da religiosidade afro-brasileira são retratos do cotidiano das mulheres negras que não costumam aparecer no cinema. Ou seja, a narrativa assume sua posição política ao representar mulheres negras como sujeitos que possuem autonomia de sua própria vida, que podem se amar e serem amadas, sem associá-las a estereótipos.

Segundo Stuart Hall (2016) os estereótipos definem o que é considerado dentro e fora dos limites de normalidade de uma determinada cultura; de forma rígida, estabelecem o que é aceitável ou não, operando dessa forma uma violência simbólica.

Ao criar uma identidade fixa para o que é ser mulher negra – associada, por exemplo, ao trabalho doméstico e às relações sexuais (e não afetivas) onde essa mulher é vista como objeto de satisfação do homem – os estereótipos forjam uma representação que as inferiorizam. Portanto, desconstruí-los com imagens diversas e afirmativas sobre o que é ser mulher negra implica uma posição crítica e antirracista.

Patricia Hill Collins (2019) utiliza a noção de “imagens de controle” como uma relação de poder, na qual diversos grupos sociais são afetados por imagens presentes no imaginário social sobre eles. No caso das mulheres negras, essas imagens costumam ser negativas e mesmo quando parecem positivas – da mulher negra como a matriarca, por exemplo, uma mulher forte que sustenta sua família – podem ser perniciosas para pessoas que não se reconhecem naturalmente nessa figuração. Segundo a autora há espaço para resistências; é possível usar essas imagens estrategicamente ou desafiá-las, reagir contra elas. Nesse sentido, *Café com Canela* apresenta uma importante reação ao construir personagens negras que se distanciam das “imagens de controle” produzidas sobre o grupo e que não costumam ser representadas mesmo em filmes onde há uma evidente preocupação com a questão de gênero.

Por meio desses filmes é possível afirmar que as pautas identitárias surgem no cinema brasileiro contemporâneo trazendo uma outra dimensão para o tema político-social que esteve presente no Cinema Novo, porém menos associado a questões como gênero e raça. O fato de uma diretora ser mulher não resulta necessariamente em filmes com uma perspectiva crítica em relação aos temas vinculados ao universo feminino. Ainda assim, é significativo social e politicamente que mulheres e pessoas negras ocupem diversas posições na produção cinematográfica. O debate atual permite pautar o olhar em retrospectiva para os filmes do Cinema Novo, questionando como as mulheres foram representadas, mesmo que essa não fosse uma preocupação declarada pelos realizadores.

A segunda onda feminista e o surgimento do conceito de gênero

A análise dos movimentos feministas apresentada por meio de “ondas” caracteriza um esforço em se identificar demandas específicas para distintos períodos cronológicos. A partir dela percebe-se que as pautas mudaram com a passagem do tempo, as conquistas adquiridas, as transformações na sociedade e o próprio amadurecimento dos movimentos. Nesse sentido, o contexto da segunda onda interessa

de maneira especial nesta pesquisa. Se a primeira onda se concentrou nas reivindicações por reconhecimento de direitos políticos, sociais e econômicos para as mulheres, a segunda lutou por “uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, onde elas tivessem maior liberdade e autonomia para decidir sobre suas vidas e seus corpos” (PINTO, 2010, p. 16).

Nesse momento, ganharam espaço questões como a violência doméstica e sexual, a busca da mulher pelo prazer sexual e pelo controle de natalidade, e a sua realização pessoal enquanto ser e indivíduo. A expressão que marcou essa segunda onda foi “o pessoal é político”, apontando a necessidade de se trazer para a esfera pública questões tradicionalmente encaradas como da esfera privada. Dessa forma, o movimento enfatizou o caráter político da opressão a qual as mulheres são submetidas mesmo em suas vidas domésticas (COSTA, 2005).

A elaboração do conceito de gênero ganhou destaque como ferramenta para possibilitar a visualização dessas questões, já que o gênero é entendido como uma construção social em questionamento a um suposto caráter natural na subordinação feminina. O livro de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949, mas muito difundido a partir dos anos 1960, ao trazer a ideia de que “não se nasce mulher: torna-se mulher”, já operava fortemente com a noção de que a desigualdade entre homens e mulheres seria construída social e culturalmente. A associação entre teoria e militância se relaciona com o perfil das feministas de segunda onda, no geral mulheres de classe média que tiveram acesso ao ensino superior, principalmente nas áreas das Humanidades, da Crítica Literária e da Psicanálise (ALMEIDA, 2002).

Nos Estados Unidos e na Europa, além do feminismo, eram emergentes outros movimentos libertários pautados por questões identitárias, como os movimentos negro e gay. No Brasil, o momento era de grande efervescência política e cultural com destaque para a atuação da esquerda, principalmente através do Partido Comunista Brasileiro, no qual a abertura para essas pautas era menor. De qualquer forma, não obstante o movimento feminista só ter se consolidado aqui na década de 1970, o debate sobre o papel da mulher na sociedade e a luta pela igualdade de direitos já estava colocado na década anterior, ainda que atingisse mais os grupos intelectualizados do que as classes trabalhadoras.

Embora o conceito de gênero já fosse utilizado, foi a partir do estudo de Gayle Rubin que ele passou a difundir-se com força maior. Rubin definiu o sistema sexo-gênero como “um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a

sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (1993, p. 2). A autora usou o conceito de intercâmbio de mulheres, presente em Levi-Strauss, para pensar a subordinação, concebendo o gênero como um imperativo da cultura que através das relações instauradas pelo parentesco oporia homens e mulheres. Rubin discorreu sobre a necessidade de se compreender as realidades empíricas diversas nas quais o sistema sexo-gênero estruturaria as relações de poder.⁴

A ideia de gênero, pensada sobre a base da diferenciação com o sexo, difundiu-se rapidamente. Rubin se tornou alvo de críticas feministas posteriores por manter o dualismo entre sexo e gênero, natureza e cultura. Segundo Donna Haraway (2004), ao insistir no caráter de construção social do gênero, Rubin não historicizou o sexo e a natureza, deixando intactas as ideias de identidades essenciais, como “mulheres” e “homens”. Além disso, Haraway considera que a categoria de gênero como identidade global (e central) obscurece e subordina todas as outras (raça, classe, nacionalidade).

Judith Butler (2003) questiona as raízes epistemológicas da distinção sexo/gênero. Segundo a autora, essa dicotomia toma as identidades como fixas, já que a diferença sexual seria pré-determinada, permanecendo o sexo biológico como natural. A autora contesta o sexo como uma estrutura dada, em vista de sua indiscutível materialidade. Para ela, a sociedade atual está diante de uma “ordem compulsória” que exige a coerência total entre um sexo, um gênero e um desejo ou uma prática que são obrigatoriamente heterossexuais.

Segundo Butler, o sexo também é culturalmente construído, portanto o gênero não pode ser uma simples inscrição cultural de um sexo “dado”. A autora permite relacionar ainda o próprio conceito de gênero com a ideia de representação:

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é dito como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2003, p. 18).

⁴ Lévi-Strauss defende que o tabu do incesto pode ser compreendido como um mecanismo para assegurar as trocas entre famílias e grupos. Nessas trocas, as mulheres seriam os objetos de transação e os homens os parceiros da troca (LÉVI-STRAUSS, 1980). Segundo Rubin (1993, p. 10): “Como Lévi-Strauss defende que o tabu do incesto e os resultados de sua aplicação constituem a origem da cultura, pode-se deduzir que a derrota histórica mundial das mulheres ocorreu com a origem da cultura, e é um pré-requisito da cultura”.

Butler retoma Foucault (2007), segundo o qual os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que passam a representar. Esses seriam, portanto, definidos e reproduzidos pelas estruturas de poder. Assim, a própria categorização das mulheres como “o sujeito” do feminismo seria uma formação discursiva e efeito de uma versão da política representacional. Caberia à crítica feminista compreender como essa categoria é produzida e reprimida pelas estruturas de poder das quais procura se emancipar. Nesse sentido, a autora pensa a formação de uma identidade feminina necessariamente como excludente, já que a própria ideia de identidade não permite uma instabilidade.

Desde a década de 1980, com as posições políticas das feministas negras e suas críticas ao feminismo branco ou dominante, há uma mudança na consciência feminista. A terceira onda é marcada pelo esforço de pensar a pluralidade de situações e experiências, levando em consideração vários sistemas de poder, para além do gênero. Outras categorias então, como classe, raça e sexualidade, ganham importância na análise e os estudos interseccionais pós e decoloniais surgem como resposta à necessidade de se incluir essas outras perspectivas.

Angela Davis (2016) trouxe um importante diagnóstico histórico-materialista das opressões sofridas pelas mulheres negras ao longo de todo o processo de formação dos Estados Unidos. Mantendo uma postura ao mesmo tempo acadêmica e militante, sua abordagem propõe uma intersecção entre sexo, classe e raça na construção de uma perspectiva sob a qual ela discute questões complexas, como o trabalho doméstico, os direitos sexuais e reprodutivos e a importância da educação. Essa proposta é fundamental para evitar que o olhar sobre a categoria mulheres as tome como um grupo homogêneo e reproduza preconceitos de classe e raça vigentes nas representações.

Autoras fora do eixo eurocêntrico apontaram questões relativas à subalternidade e a invisibilização de vivências das mulheres dos países periféricos. Gayatri Chakravorty Spivak (2010) questionou o silenciamento do subalterno e a impossibilidade de sua representação, já que sua fala é sempre intermediada. Ou seja, aqueles que têm o poder de representar e descrever os outros controlam como esses outros serão vistos. Noção importante para se pensar as narrativas fílmicas onde na maior parte das vezes as personagens femininas são menos destacadas que as masculinas, tanto por suas ações quanto por suas falas. As mulheres, no geral, participam menos nos diálogos e em alguns casos quase não possuem voz; e mesmo quando possuem, não são ouvidas.

De fato, é necessário questionar as exclusões muitas vezes envolvidas em discursos e representações construídos sobre as mulheres. Convém indagar em que medidas elas estão sendo vistas – mesmo no interior do próprio feminismo – como sujeitos permeados por múltiplas posições. Porém, ainda é possível pensar a categoria mulheres como uma realidade de expressão política e social e manter um olhar crítico sobre as representações que estão em jogo.

A teoria feminista no cinema e o conceito de representação

Os estudos sobre a representação da mulher no cinema ainda são emergentes nas pesquisas acadêmicas no Brasil. A teoria feminista do cinema, surgida a partir de um grupo de realizadores/teóricos britânicos e norte-americanos na década de 1970, chegou aqui somente no fim dos anos 1980 e até hoje é pouco difundida. Sua pretensão é sobre a sociedade como um todo, e não apenas sobre o campo da teoria do cinema.

Uma das principais teóricas dessa corrente, Laura Mulvey (1983) se apropriou da teoria psicanalítica para demonstrar o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema. A autora se pautou na questão do sujeito e do olhar para argumentar que, no cinema hollywoodiano clássico, a mulher é objeto dos desejos e angústias do masculino, que se identifica como o ser ativo dominante e condutor da história, enquanto o feminino se identifica como o ser passivo, dependente e contemplativo. Além disso, acrescenta que nesse cinema a mulher é caracterizada como uma figura frágil, dependente e submissa à satisfação de desejos masculinos.

Outra teórica importante, Teresa de Lauretis (1994), tendo Foucault como base, pensa o cinema como uma tecnologia de gênero, dentre outras várias que reproduz, mas também constrói o gênero. Ou seja, assim como os discursos, as epistemologias, as críticas institucionalizadas e as práticas da vida cotidiana, o cinema atuaria na produção do gênero. Segundo a autora, o gênero é uma representação e toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história de sua construção. Tal construção também se daria na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo no feminismo. Conclui a autora:

Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece

fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1994, p. 209).

Portanto, para Lauretis a construção do gênero é o produto e também o processo de sua representação. Cada cultura formaria um “sistema de gênero” com símbolos e representações relacionados a concepções de feminino e masculino. A partir dessa concepção é possível empreender a análise das obras cinematográficas do ponto de vista da representação de um “sistema de gênero”, refletindo como cada filme mobiliza ou questiona imagens, símbolos e ideias relacionadas ao feminino e ao masculino e presentes na cultura da época.

Baseada no conceito de ideologia de Althusser (1980), Lauretis pensa um sujeito do feminismo que estaria ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero e consciente disso. Sendo assim, o feminismo jamais poderia ser uma ciência, um discurso ou uma realidade que está fora da ideologia. A autora usa ainda a noção de espaço *off* do cinema para explicar sobre o movimento para dentro e fora do gênero:

Mas o movimento para dentro e fora do gênero como representação ideológica, que, conforme proponho, caracteriza o sujeito do feminismo, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o space-off, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou “ao revés”), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (LAURETIS, 1994, p. 219).

Lauretis se vale, portanto, do termo espaço *off* para indicar a maneira como o pensamento do gênero depende de uma relação entre o que é contido, enquadrado na representação, e o que excede e desestabiliza essa mesma representação, apontando para fora de campo. A partir dessa leitura é significativo destacar que o discurso fílmico sobre gênero não está totalmente com o diretor nem com as personagens, mas se constrói entre eles, com a mediação do narrador de cada filme. É através da composição das imagens, enquadramentos, diálogos etc. que cada obra cinematográfica representa o masculino e o feminino e suas relações.

De acordo com bell hooks (2019), a teoria crítica de cinema, em virtude de sua base psicanalítica, não reconhece a diferença racial nem a capacidade das espectadoras negras em construir um olhar oposicional. Diante da impossibilidade de se identificar com as representações que eram oferecidas pelo cinema, as mulheres negras desenvolveram um olhar crítico que lhes permitiu filtrar tais imagens e, a partir de seus repertórios culturais, ressignificá-las. Para a autora, a vivência das mulheres negras na estrutura social do racismo lhes instigou a capacidade da contestação, desenvolvendo o olhar como um instrumento de poder. A noção do olhar oposicional é importante para fundamentar a crítica em relação aos filmes analisados e promover deslocamentos nos sistemas de representação que são mobilizados por eles.

A representação de gênero carrega, portanto, formações discursivas que atuam nas próprias definições de masculino e feminino. Por meio das análises fílmicas é possível demonstrar como essas representações são construídas e como problematizam ou reproduzem outros discursos ligados ao gênero na época. Procura-se também apontar se a construção/representação das personagens reproduz (ou não) concepções hegemônicas sobre o feminino. Destarte, o estudo da representação de gênero nos filmes depende de um duplo movimento de investigação capaz de interpretar os papéis femininos na narrativa fílmica e analisar as conexões possíveis entre o filme e o mundo social. A análise fílmica assim constituída baseia-se na identificação da estrutura narrativa e de seu princípio formal, dado que os arranjos da figuração implicam determinada compreensão da experiência social – sedimentada no filme, a despeito, inclusive, dos interesses conscientes do cineasta.

As representações do feminino no cinema brasileiro

Como observou Michelle Perrot (2005, p. 11) as mulheres, do ponto de vista histórico, mais do que retratadas ou contadas, são concebidas e construídas a partir de um “bloco de representações que as cobrem e que é preciso necessariamente analisar sem saber como elas mesmas as viam e as viviam”. Considerando a presença extremamente desigual de homens e mulheres no meio cinematográfico, de fato as mulheres foram e ainda são objeto de discursos e representações construídas majoritariamente por homens – que não apenas retrataram à sua maneira uma realidade sobre as mulheres, mas também estabeleceram modelos do ser, agir e pensar femininos.

Desde o surgimento do cinema clássico observa-se a produção e reprodução de modelos de comportamento, a formação de padrões de beleza e a criação do *star system*, que possuem relação direta na determinação das formas como as mulheres foram e são representadas. É possível afirmar que o desenvolvimento do cinema como indústria está nitidamente ligado à beleza da estrela feminina. Começou-se a utilizar a luz difusa e lentes desenvolvidas especialmente para o *close-up* tendo em vista a ênfase na imagem das atrizes, transformada em emblema de sexualidade. O cinema de Hollywood influenciou os cinemas nacionais de quase todo o mundo e o corpo feminino foi rapidamente transformado em objeto de consumo (PASSERINI, 2000).

No Brasil não seria diferente. A representação feminina levada às telas nas primeiras décadas do cinema nacional foi a da mãe, boa esposa e mulher apaixonada – estereótipos conformados à moral tradicional. A ousadia da mulher que apresentava um comportamento mais ativo – seja no que se refere a uma sensualidade ou à rara atuação na esfera pública – muitas vezes foi tratada na chave da vilanização, como aconteceu com a própria mulher fatal no cinema de Hollywood (ROSEN, 1973; DOANE, 1991; KAPLAN, 1998).⁵

Na década de 1930 foi fundado, no Rio de Janeiro, o primeiro grande estúdio brasileiro, a Cinédia. Suas produções foram marcadas pela influência hollywoodiana, principalmente as histórias românticas e musicais, com grandes cenários e estrelas como Carmem Miranda. A atriz era produto de exportação adequado ao ideário de democracia racial que o país queria ver para si e no exterior: uma mulher branca que nos filmes era cercada pela cultura negra – vestimenta imitando as típicas baianas, o samba, o batuque, os instrumentos musicais etc.

Em 1941, foi criada, também no Rio de Janeiro, a Atlântida, cujas chanchadas – comédias musicais, muitas vezes carnavalescas produzidas pela companhia – traziam, assim como Hollywood, personagens estereotipados. Os tipos femininos mais presentes e interpretados repetidamente pelas mesmas atrizes eram a mocinha, sua melhor amiga, a vilã ou a mulher solteirona e a escroque ou malandrinha. Como novidade, nas chanchadas muitas vezes a personagem feminina é inserida no universo público: são atrizes, cantoras, funcionárias públicas etc. Porém, há um tratamento diferente para elas: diferentemente da mocinha, que deveria ser ingênua e recatada, as dançarinas e vedetes

⁵ Em *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), por exemplo, há a rara representação de uma jovem com curso superior, exercendo uma profissão (ainda que seja assistente de promotoria, portanto subjugada a outro cargo). A personagem é masculinizada na aparência e no comportamento e é a vilã da história, mostrando o aspecto negativo da mulher que foge ao padrão tradicional.

poderiam vestir saias curtas e participar de números musicais com piadas e canções de duplo sentido, porém não se casariam no final dos filmes.⁶

Em *A Baronesa Transviada* (Watson Macedo, 1957), por exemplo, Dercy Gonçalves interpreta Gonçalina, uma manicure que se descobre herdeira de uma baronesa milionária e, após a mãe falecer, usa o dinheiro da herança para realizar seu sonho de atuar num filme carnavalesco. Na narrativa, algumas personagens femininas são claramente estereotipadas: as irmãs da baronesa que morreu reproduzem o papel da mulher interesseira, que não aceitam a protagonista porque queriam ficar com a herança; a grande atriz do estúdio no qual Gonçalina faz seu filme representa a mulher competitiva, e rivaliza com ela temendo perder seu poder. Ainda assim, há uma complexidade no papel da protagonista, que embora seja a heroína, é mais marcada pelo humor grotesco do que pelo padrão de feminilidade. Gonçalina é uma personagem que trabalha fora de casa e que se realiza como atriz e produtora de cinema, porém o par romântico sugerido com o diretor do filme não se concretiza.

Em 1949, foi fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. Assim como a Atlântida, a Vera Cruz também produzia filmes que tinham Hollywood como um modelo a ser seguido, porém ao invés de ter uma preocupação em atingir um público popular, como a companhia carioca, a paulista se atentava mais com uma boa qualidade de suas produções e para isso contou com altos investimentos. Também reproduziu personagens femininas estereotipadas como no cinema norte-americano de gênero, usando as fórmulas, principalmente, dos melodramas e comédias.

Em *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), um dos sucessos da companhia, a protagonista é a mocinha totalmente virtuosa que se apaixona e sofre durante toda a narrativa, só conseguindo se realizar no final. A história se desenrola no nordeste brasileiro na época da abolição da escravidão, quando os grandes senhores estão preocupados com as contínuas fugas de escravos; entre eles, o coronel Ferreira é um latifundiário contra o movimento abolicionista. Sinhá Moça (Eliane Lage) se destaca por ser uma mocinha que tem ideias próprias que adquiriu em São Paulo (talvez estudando) e pelas quais enfrenta a autoridade patriarcal. Em uma das cenas, o coronel a chama em seu escritório para repreendê-la por seu abolicionismo. Ela abre a janela do local, demarcando seu desejo de transgredir o espaço doméstico de influência do pai, e

⁶ Sobre as personagens femininas nas chanchadas, ver: MAZIERO (2011); LOBO (2012).

lhe diz que ele não pode controlar suas ideias e sentimentos. Outro fato que se destaca é que seu posicionamento favorável à abolição a faz rejeitar seu par romântico, Rodolfo (Anselmo Duarte), que a corteja durante toda a narrativa, mas apenas no final, quando ela descobre que ele também é um abolicionista, aceita ficar com ele.

É importante apontar que apesar de trazer algumas novidades referentes à questão de gênero, o filme enfatiza a imagem dos negros escravizados como vítimas das atrocidades do sistema escravista e quando mostrados em uma posição mais ativa, como na tentativa de fuga, eles são apresentados como irracionais, não conseguem planejar seus atos e por isso fracassam. O mocinho Rodolfo é o grande líder que tenta coordenar a ação, mostrando que não era o momento oportuno para fuga e depois faz a defesa no julgamento de um dos escravos. A atriz negra Ruth de Souza, apesar de ter sido elogiada no papel de uma mulher escravizada, é fortemente marcada pelo aspecto emocional, tradicionalmente relacionado ao feminino.

No início da década de 1960, um grupo de jovens cinéfilos brasileiros – alguns que já atuavam na crítica cinematográfica ou mesmo que já tinham realizado seus primeiros curtas-metragens – começou a produzir os primeiros filmes de longa-metragem em um movimento que ficaria conhecido como Cinema Novo. Em comum entre eles, existia um questionamento do modelo hollywoodiano. Em contraposição às propostas da Vera Cruz e da Atlântida, interessava realizar um cinema independente, com a possibilidade para a experimentação estética, a abordagem de questões ligadas à formação da identidade nacional e uma postura crítica em relação às desigualdades sociais e econômicas do país.

Apesar das características comuns aos filmes do movimento, o Cinema Novo não representou as personagens femininas de forma homogênea, como se pretende demonstrar nessa tese. O Cinema Novo foi uma expressão coletiva de um conjunto de cineastas brasileiros, a maioria jovens, ligados às universidades, aos cineclubes e à militância política de esquerda que, no seu conjunto, procurou construir um diagnóstico geral da formação social brasileira a partir de uma estética própria, inspirada nos cinemas modernos e nas tradições da cultura brasileira, especialmente, da literatura e do teatro (XAVIER, 2001). No debate historiográfico há algum consenso sobre o fim do movimento em 1968/69, ainda que alguns autores ressaltem que os cinemanovistas mantiveram-se, durante boa parte da década de 1970, ligados às tradições do cinema moderno. Em relação às origens do movimento, no entanto, há pelo menos dois marcos: um ligado ao lançamento, em 1955, de *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos), outro

referido aos primeiros curtas-metragens, em 1959/60 (como *Pátio*, de Glauber Rocha e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni). Opta-se pelo recorte nos curtas-metragens porque interessa neste estudo interpretar os filmes tendo em vista o período em que ocorreu um diálogo mais direto e intenso entre os cineastas.

A pesquisa se limita à análise de filmes lançados entre 1959 e 1969, e vinculados, de algum modo, ao Cinema Novo. Os marcos cronológicos referem-se, essencialmente, ao período de maior vitalidade e articulação do movimento, a partir dos primeiros curtas-metragens (entre 1957-1962) até o final da década de 1960, quando os cinemanovistas, pressionados por mudanças no mercado cinematográfico e pela censura e a repressão política, desarticularam-se e seguiram caminhos mais autorais. Há também certo consenso sobre os cineastas mais ativos e articulados, espécie de “núcleo duro” do movimento, formado por Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues. Outros cineastas, no entanto, mantiveram diferentes aproximações e vínculos com o movimento, sem o mesmo empenho, seja por conta de suas próprias trajetórias pessoais, seja pelos desentendimentos coletivos (XAVIER, 2001; BERNARDET, 1978; FIGUEIRÔA, 2004; DESBOIS, 2016).

No escopo dessa pesquisa, são analisadas, evidentemente, as obras canônicas como *Deus e o Diabo na terra do sol* e *O Padre e a Moça*, mas também os filmes menos alinhados com o “núcleo duro”, mas ainda assim integrados à onda cinemanovista, como *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1962). A escolha das obras, a partir dessas balizas mais amplas, obedeceu também ao interesse que eles despertavam ao representarem personagens femininas e que permitiram interpretar determinada experiência histórica a partir da análise fílmica.

Entre os filmes realizados na década de 1960, e não identificados ao Cinema Novo, *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966) permite uma comparação significativa com o movimento. Sucesso de público e crítica à época de seu lançamento, o filme conta a história de Paulo (Paulo José), que abandona suas várias parceiras sexuais após se apaixonar por Maria Alice (Leila Diniz). O drama masculino ao lidar com uma mulher emancipada, que busca sua própria realização, é tratado na chave de comédia.

Secretária e professora, Maria Alice mora sozinha e tem sua independência financeira. Em sua tentativa de construir uma relação mais igualitária, sincera e saudável com o namorado, ela já não espera o casamento para se relacionar sexualmente

e nem aceita a traição do outro. Sua liberdade a assemelha substancialmente às personagens femininas da *Nouvelle Vague* francesa.

A personagem remete, também, à imagem de sua intérprete, e ex-companheira do diretor, Leila Diniz. Ícone de seu tempo, a atriz carregou as contradições de uma mulher em busca de emancipação em uma sociedade patriarcal e machista, transformou sua arte em afirmação de sua condição feminina, mas sua beleza e seu corpo tornaram-se fatalmente moeda de troca, em uma cultura ávida pelo *voyeurismo* masculino das revistas ilustradas e dos filmes. A narrativa não escapa, inclusive, da ostentação dos corpos femininos adequados aos padrões de beleza, representando "todas as mulheres" como brancas, magras, heterossexuais e de classe média.

Domingos de Oliveira não se associou ao Cinema Novo, nem se pautou pelas temáticas do movimento, construindo um trabalho autoral entre o teatro e o cinema que foi visto à época como não militante. No entanto, é evidente que *Todas as Mulheres* partilha as expectativas e contradições de sua época e, ao valorizar Leila Diniz no papel de uma personagem feminina livre e independente, lança luz sobre uma dimensão fundamental das lutas feministas e seus desdobramentos nas décadas seguintes. No entanto, nem todas as mulheres são Leila Diniz, nem todas as mulheres em uma sociedade com tantas desigualdades de classe, gênero e raça, são pautadas pelas mesmas possibilidades. Ademais, nem o filme de Domingos de Oliveira, nem os filmes do Cinema Novo dariam conta de representar todas as mulheres do mundo.

As representações do feminino no Cinema Novo

O primeiro apontamento para se explicar a questão de gênero em relação ao Cinema Novo é que os homens eram predominantes nos principais cargos que envolviam a realização cinematográfica do movimento: direção, roteiro, fotografia e mesmo a montagem – que muitas vezes foi ocupada pelas mulheres –, e que no Cinema Novo geralmente esteve a cargo dos homens. Aliás, a década de 1960 é considerada um período de interregno da participação feminina nos longas-metragens brasileiros. Se desde o cinema silencioso contava-se com mulheres cineastas – como Cléo de Verberena (considerada a primeira a dirigir um longa em 1931), nas décadas seguintes Carmen Santos, Gilda de Abreu, Carla Civelli e Maria Basaglia, e na década de 1970 Vanja Orico, Tereza Trautman e Ana Carolina – nos anos 1960 não localizamos nenhuma mulher que tenha dirigido um longa. Aliás, é comum que sejam apresentados

vínculos entre estas duas últimas cineastas (e outras realizadoras que passam a surgir a partir da década de 1970) e o grupo que compunha o Cinema Novo, porém nenhuma consagrou-se no movimento (PESSOA, 1989; MIRANDA, 1990; HOLANDA; TEDESCO, 2017; LUSVARGHI; SILVA, 2018).

Karla Holanda (2017, p. 44-45) afirma que é necessário “investir na ideia de uma história do Cinema Moderno brasileiro de autoria feminina”, já que “historicamente, as diretoras não foram veiculadas ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, embora tenham feitos filmes na época”. Considerando que elas podem ser reunidas sob experiências, até certo ponto, comuns, a autora chama a atenção para o fato de a historiografia do cinema brasileiro ter desconsiderado os trabalhos dessas mulheres:

Até o fim dos 1950, somam-se oito filmes com direção feminina, ao passo que, nos anos 1960, justo quando o cinema brasileiro alça fama internacional, praticamente não há nenhuma mulher na direção de longas, o que reforça a ideia de que, quando o cinema pode ser um caminho de prestígio e rentável, sobra ainda menos espaço de destaque para elas (HOLANDA; TEDESCO, 2017, p. 47).

A autora reconhece, portanto, que o Cinema Novo confere um novo poder ao cargo de direção, na medida em que o diretor viabiliza o filme de forma independente e se declara autor. Alude também à notoriedade que o movimento ganhou, principalmente no exterior, devido aos prêmios recebidos. E, por fim, conclui que o fato do cargo se tornar mais atraente dificulta o acesso das mulheres a ele. De fato, considerando a discriminação estrutural, é ainda mais difícil para elas acessar cargos de grande poder.

Além disso, o próprio conceito de autoria, do qual se valeu o movimento cinemanovista inspirado na *Nouvelle Vague* francesa, traria uma marca patriarcal. Segundo Daiany Ferreira Dantas (2015), a autoria na arte descende da ideia de gênio artístico que, na sociedade grega, servia sobretudo para resguardar às mulheres a condição de musas. Nessa dicotomia, o corpo – associado às mulheres como entidades inspiradoras – é colocado em oposição à mente – sendo aos homens reservado o campo intelectual. A política dos autores elaborada pelos críticos da *Nouvelle Vague* teria então demarcado um traço patriarcal, “apagando” a participação das mulheres em outras funções e silenciando uma agência coletiva ao atribuir importância decisiva do realizador na autoria do filme.

Ismail Xavier (ROCHA, 2003) aponta que a noção de autoria no projeto do Cinema Novo difere da política dos autores formulada pelos jovens críticos da *Cahiers*

du Cinéma, pois para os cinemanovistas a postura anti-indústria era tão importante quanto o engajamento político (não postulado entre os franceses). Apesar dessa importante distinção, permanece na noção de autoria do Cinema Novo, formulada principalmente por Glauber Rocha, o apagamento do coletivo na realização do filme e o maior prestígio e importância para o nome do diretor.⁷ Sendo assim, é considerável o fato de nenhuma mulher ocupar o cargo na direção de longas-metragens à época.

Sheila Schvarzman (HOLANDA; TEDESCO, 2017, p. 38), ao levantar a trajetória de Gilda Bojunga afirma que ela conviveu com o pessoal do Cinema Novo, chegou a fazer alguns curtas-metragens na França quando foi fazer um curso em 1967, porém não conseguiu se tornar de fato uma realizadora no Brasil. Segundo a autora, embora Gilda tivesse o desejo de passar à realização, ela só conseguiu concretizá-lo na década de 1970, sendo mantida antes nas funções de planejamento e pesquisa do Instituto Nacional de Cinema.

Na Europa, entre os anos 1960 e principalmente 1970, desponta um cinema de mulheres que carrega a identidade dos movimentos feministas. Nos filmes de Marguerite Duras, Chantal Akerman, Vera Chytilová e Agnès Varda, os procedimentos de “desnaturalização”, já explorados por autores do cinema moderno, voltam-se especificamente para questões de gênero (MARTINS, 2015). Entretanto, o fato de a diretora de um filme ser mulher não resulta necessariamente em uma perspectiva crítica em relação aos temas vinculados ao universo feminino. É importante notar como outros marcadores sociais são importantes para contextualizar a produção das realizadoras.

Segundo Carla Ludmila M. Martins (2015), ao contrário do que ocorria nos Estados Unidos e na Europa, durante as décadas de 1960 e 1970 a presença das mulheres nos *sets* de filmagem brasileiros como diretoras permaneceu pequena. Além disso, enquanto os filmes europeus e norte-americanos dirigidos por mulheres motivaram diversas análises, sob as mais variadas vertentes teóricas (da teoria social à psicanálise), no Brasil a produção das mulheres não foi acompanhada de uma crítica específica, interessada pelos aspectos de gênero presentes nas obras. Até hoje, poucas seriam as iniciativas voltadas para uma aproximação teórica consistente do trabalho das cineastas brasileiras, seja com perspectivas feministas ou não. Ao contrário da questão de classe, os problemas relacionados a gênero seriam subestimados ou até mesmo

⁷ Ismail Xavier no prefácio do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (ROCHA, 2003) analisa como Glauber Rocha incorpora a “política dos autores” elaboradas pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* tendo em vista seus próprios objetivos.

desconsiderados nos estudos do cinema brasileiro (SHAW, 2009 apud MARTINS, 2015).

Ao passo que em países como Estados Unidos, França e Inglaterra a discussão dos direitos das mulheres e sua relação com o cinema cresciam em número e relevância, o mesmo não acontecia no Brasil. Por aqui, o movimento feminista era privilégio de mulheres brancas, educadas, com recursos suficientes para dedicar seu tempo à causa (e não ao trabalho nas fábricas e nos lares). Em meio a uma maioria pobre e desassistida, as brasileiras continuavam trabalhando em péssimas condições, sendo violentadas em casa pelos maridos, exercendo sua dupla jornada, e raras tiveram a chance ou os recursos para lutar por emancipação (MARTINS, 2015, p. 80).

A única mulher reconhecida como diretora do Cinema Novo foi Helena Solberg, que realizou *A entrevista* em 1966 e depois continuou sua carreira nos Estados Unidos (MARTINS, 2015).⁸ Esse documentário de 20 minutos tem como base entrevistas feitas com aproximadamente 30 jovens mulheres de classe média sobre suas aspirações em relação ao casamento, sexo, profissão e submissão ao marido. As vozes dessas jovens são usadas em *over*, sem identificá-las – solicitação delas próprias, que evidencia o quanto suas falas, ao questionarem a estrutura familiar, poderiam ser “mal vistas” à época. Ao mesmo tempo, as imagens trazem uma noiva se preparando para o dia do seu casamento.

Embora o título do filme de Solberg esteja no singular há uma pluralidade de vozes e opiniões veiculadas. No início, uma delas subordina a educação e a cultura da mulher à participação na vida social do marido, negando a possibilidade de ter uma profissão. Porém, depois, há outras vozes que expõem uma posição favorável à maior liberdade e independência feminina, desde a educação recebida durante a infância até o momento de fazer suas próprias escolhas. Por fim, há uma série de imagens de manifestações da sociedade civil em apoio ao movimento que resultou no golpe de 1964, combinadas a imagens que remetem ao contexto político, apresentadas por uma única voz *over*, masculina. Esse narrador, mesmo que só apareça ao final do filme, confere um sentido para o todo ao associar as vozes das mulheres daquele grupo social ao golpe civil-militar.

⁸ Nos Estados Unidos, Solberg consolidou sua carreira e, em 1971, fundou o *International Woman's Film Project*, ao lado de Melanie Maholick, Roberta Haber e Lorraine Gray. O primeiro trabalho do grupo foi o documentário *The emerging woman* (1975), que percorre a história do movimento feminista nos Estados Unidos (1800-1974) em 300 imagens fixas, entre fotografias, ilustrações e gravuras, além de trechos de cinejornais e filmes antigos. É importante sublinhar que a participação da mulher na produção de curtas-metragens e filmes documentais sempre foi maior do que em longas-metragens de ficção, o que pode ser explicado em parte pelo fato destes últimos serem mais onerosos.

Por um lado, esse sentido final do filme de Solberg, que relaciona o conservadorismo às mulheres das classes média e alta, aparece em outros filmes do Cinema Novo. Por outro, os temas ligados à questão de gênero que aqui são objeto de discussão e que eram comuns nas revistas femininas da época, não ganham a mesma dimensão em outros filmes do movimento. Sendo assim, ainda que não seja necessário ser uma diretora mulher para se levantar debates relacionados a gênero, o fato é que, no Cinema Novo, Solberg foi a única que construiu esse espaço de discussão de forma mais aguçada.

Procuramos reunir alguns filmes nos quais há um espaço maior para se analisar e discutir as representações do feminino, seja porque as mulheres têm papéis destacados ou porque nas relações que elas estabelecem no interior das narrativas há arranjos da matéria histórica que revelam como a questão de gênero se colocava em debate na época. Interessa aqui levantar figurações do feminino por meio das quais seja possível uma interpretação sobre como a questão de gênero se apresentava na sociedade brasileira da década de 1960.

Laura Mulvey (1983, p. 439) afirma que o cinema de Hollywood “sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” e acrescenta que um cinema alternativo deve ser contraponto a este, também no que se refere à representação da mulher, desafiando, portanto, a ordem patriarcal dominante. Considerando essa perspectiva, questionamos se o Cinema Novo rompeu – estética e politicamente – com o significado que a personagem feminina tem na construção do prazer erótico no cinema clássico hollywoodiano. Ou seja, aqui interessa verificar se o movimento foi capaz de criar um espaço tanto político quanto estético que desafiasse os princípios de representação do feminino no cinema dominante.

Busca-se compreender, portanto, se a oposição ao cinema clássico e industrial implica também em uma reconsideração sobre a questão de gênero, marcando possíveis questionamentos ou críticas ao tratamento dado a este conteúdo. Tendo em vista uma questão maior de ordem política e social, a própria revolução, e depois a autocrítica sobre o fracasso daquele projeto diante do golpe civil-militar de 1964, pode-se questionar, em uma primeira leitura, se o Cinema Novo deu espaço para o debate sobre gênero, já que a preocupação mais imediata e explícita era com a relação de opressão - existente entre exploradores e explorados ou, em termos marxistas, com a luta de classes. Todavia, considerando as tensões envolvidas na reflexão sobre a sociedade e a cultura popular, é possível pensar as ambiguidades nos papéis femininos, que por vezes

acompanham os protagonistas masculinos, e em alguns casos “roubam” a ação e se sobrepõem a eles.

A hipótese defendida aqui é que, diante da tensão e dificuldade em explicitar que as questões do âmbito privado também são políticas, os filmes com estrutura dramática encontraram maior espaço para debater gênero. Ou seja, quando a família ocupou o foco central da narrativa, a opressão da personagem feminina ficou mais visível e, ao mesmo tempo, seu papel ganhou maior destaque. Ainda que os realizadores dos filmes não necessariamente tivessem consciência do que estava em jogo, seus dramas familiares revelaram – assim como as feministas da segunda onda – que “o pessoal é político”, que a opressão da mulher naquela estrutura patriarcal era um dado da realidade, que passava por transformações que não se reduziam à luta de classes. É sintomático que apenas nesses dramas a mulher ocupa o papel de protagonista, como em *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968). Nos demais filmes, nos quais a política é relacionada somente ao espaço público, onde ocorre a movimentação de partidos ou de atores vistos como alegorias de classes sociais, a mulher só aparece como coadjuvante, mesmo que em alguns casos também tenha uma atuação destacada.

A partir do exame sobre a sociedade da época, verifica-se que o movimento feminista lutava para se afirmar, mas a esquerda brasileira, no geral, ainda tinha muitas reticências em corroborar a ideia de que existia uma opressão específica das mulheres contra a qual era necessária uma luta própria. Nesse sentido, acreditamos que os filmes analisados expressam ambiguidades desse momento, onde a participação das mulheres na esfera pública – seja através do mercado de trabalho ou mesmo dos movimentos sociais – revela a permanência de uma hierarquia característica de uma sociedade patriarcal. Porém, se os setores mais conservadores validavam essa estrutura social desigual reafirmando o modelo tradicional de feminilidade – associado à mulher como mãe, esposa e dona-de-casa – os setores mais progressistas resistiam a se engajar em um combate específico a ela.

Como a questão de classes é imperativa na maior parte dos filmes do Cinema Novo, optou-se por dividir as personagens femininas a serem analisadas de acordo com sua classe social. Expressando uma simpatia geral pelas classes populares e exercendo a crítica em relação às classes médias e à elite, seria esperado que as narrativas também se posicionassem dessa forma em relação às personagens femininas. Porém, o gênero não é

invisibilizado nos filmes, o que sugere um tratamento específico. Sendo assim, acreditamos que as personagens femininas pobres, especialmente nos filmes onde elas são coadjuvantes, têm como principal papel o sacrifício pelo outro, o que é importante tendo em vista as transformações almejadas, mas as torna dependentes de uma figura masculina que de fato tenha uma consciência da realidade. De certa forma, é o aspecto maternal, do amor ao próximo, que as faz agir – em alguns casos de forma até impulsiva.

Em relação às outras personagens é importante apontar que o Cinema Novo, no geral, não operou distinções muito definidas entre classes médias e elite. Sendo assim, optou-se por agrupá-las em um conjunto que será chamado de classes média e alta. Essas personagens, no geral, figurariam a alienação dessas classes, por meio do consumo, do desconhecimento e do desinteresse em relação às questões políticas e sociais. Mesmo que sejam esposas de personagens masculinos do mesmo grupo social, a caracterização da alienação recai mais sobre as mulheres quando se entende que são elas, especificamente, que estariam mais preocupadas com sua vida amorosa particular do que com os interesses do coletivo.

Assim, no primeiro capítulo, é feita uma análise das personagens das classes média e alta: Ely de *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), Leda e Vilma de *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), Ada de *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), Sílvia de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), Capitu do filme de mesmo nome (Paulo Cesar Saraceni, 1968), Clara de *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e Laura de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

No segundo capítulo são analisadas as personagens Maria de *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), Cota e Naína de *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), a protagonista não nomeada de *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962), Rosa e Dadá de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), Cipriana e Dandara de *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), Zulmira de *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), Mariana de *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e Sara de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967).

Além dessas, há personagens menores nos filmes citados que também são importantes para compor o conjunto das análises no terceiro capítulo. Neste, são feitas algumas sistematizações sobre como o Cinema Novo conjugou um modelo tradicional de feminilidade – no qual a mulher se restringe ao espaço doméstico – com aspectos do que já se reconhecia como a imagem da “mulher moderna” – que tem importante

atuação na esfera pública. O objetivo é relacionar essas representações com o debate sobre gênero existente na sociedade da época.

CAPÍTULO 1 – MULHERES DAS CLASSES MÉDIA E ALTA: ENTRE A ACOMODAÇÃO E A TRANSGRESSÃO

Embora existam diferenças significativas entre as personagens femininas que representam as camadas média e alta da população brasileira no Cinema Novo, várias características associadas a elas se repetem ao longo de alguns filmes, que, por isso, foram agrupados nesse capítulo. Nele, procura-se analisar esses papéis femininos mais significativos, onde os traços em comum se expressam com maior clareza. Trata-se de mulheres egocêntricas, já que suas ações e preocupações estão sempre centradas em si mesmas, que possuem grande dificuldade em se aproximar das questões políticas e econômicas que são retratadas nos filmes, e que não possuem consciência ou não se importam com o sofrimento das classes oprimidas. Sua busca pela felicidade pessoal muitas vezes se configura como um questionamento aos padrões morais vigentes. Porém, como suas indagações são individuais e isoladas, não é possível nas narrativas a configuração de um movimento coletivo que lute para reverter a estrutura que oprime essas personagens enquanto mulheres.

1.1 Em busca de autonomia

O Cinema Novo, ao problematizar a condição da família e da vida cotidiana, ainda que atravessada por relações políticas e sociais, apresentou personagens femininas que demonstraram suas inconformidades e rebeldias diante do regime patriarcal. A transgressão característica do comportamento dessas mulheres causa reações nos personagens masculinos que as cercam; eles não sabem lidar com a ousadia que elas apresentam como um sinal de mudança social. Assim, sobre elas recaem diferentes julgamentos e, por vezes, consequências como punições. O ímpeto dessa “mulher moderna” que procura agir com maior liberdade e autonomia nos relacionamentos afetivos e sexuais é recorrente nos filmes e associado a essas classes sociais específicas (média e alta). As personagens femininas de *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968) demonstram essa ousadia em um comportamento que traz novidades com maior clareza, mas tais características voltam a aparecer em outras personagens analisadas nesse capítulo.

Os Cafajestes conta a história de Vavá (Daniel Filho) e Jandir (Jece Valadão), dois jovens que vivem na Zona Sul carioca. O primeiro, filho de um banqueiro,

encontra-se preocupado com o risco de falência do pai. O segundo, de origem pobre, tenta ascender socialmente. Para atingir seus objetivos os dois armam um golpe: tirar fotos nuas de Leda (Norma Benguell), amante do tio rico de Vavá para, então, chantageá-lo. Porém, após conseguirem as fotos, Leda relata que o amante terminou o relacionamento com ela e propõe então que fotografem a filha dele, Vilma (Lucy Carvalho), para tentar a extorsão.

O título do filme indica uma visão negativa sobre seus protagonistas: cafajeste é aquele que não tem caráter, que se comporta de maneira vil, que é atrevido e rude. Indo além da definição dos dicionários e tendo em vista a significação social do termo, cafajeste se refere também a um homem que se envolve com várias mulheres, que procura enganá-las ou obter algum tipo de vantagem. Embora a palavra possa ser usada para qualquer gênero, é mais comum sua associação ao masculino e, ainda hoje, existe a ideia de que as mulheres devem saber reconhecer e se defender dos homens cafajestes.

De fato, o filme expõe o mau comportamento de seus personagens: Jandir e Vavá assediam e desrespeitam as mulheres com as quais se relacionam. A instância narrativa parece se isentar de emitir opinião sobre os comportamentos dessas mulheres, porém ao aderir aos próprios personagens, questionamos esses comportamentos não seriam vistos com reservas. As vítimas dos cafajestes não são totalmente virtuosas e inocentes; todas parecem, de alguma forma, em maior ou menor grau, influenciadas (ou até mesmo “corrompidas”) pelos novos comportamentos da juventude dos anos 1960 (ROSZAK, 1972; HOLLANDA, 1999; KEHL, 2004). Mas elas reagem de formas diferentes e também por isso sofrem consequências distintas.

A primeira dessas vítimas é a prostituta vivida por Glauce Rocha. No prólogo, Jandir passeia de carro à noite, por Copacabana, bairro nobre do Rio de Janeiro, e aborda a prostituta na rua. A sugestão é de que ela aceita ir para a casa dele sem cobrar, apenas para ter onde passar a noite, com a condição de ser acordada às 5 horas da manhã. Porém, Jandir altera o despertador para dispensá-la mais cedo. Quando ela descobre, na rua, grita indignada para que ele a ouça da janela. Jandir não se incomoda com o escândalo. Não há, portanto, constrangimentos diante da vizinhança. Ele gargalha por trás da persiana e os letreiros apresentam o nome do filme.

Nessa abertura, a narrativa assinala que os julgamentos morais do senso comum pesam muito mais sobre as mulheres que se prostituem do que sobre homens que se relacionam com elas. Não se vê mais essa personagem feminina, não interessa seu destino, não se aprofunda em seu drama após ter sido enganada. Além de não se

sentir culpado, Jandir se diverte e se gaba de sua atitude, que permanece impune. Esse padrão de comportamento se repete sucessivas vezes ao longo do filme.

Após a apresentação dos créditos, Jandir e Vavá colocam em movimento o golpe contra Leda. Enquanto a esperam, assediam novas vítimas na rua. A câmera não dá o direito de resposta, não se sabe como elas reagiram às “cantadas” constrangedoras dos rapazes. Eles se sentem no direito de intimidar qualquer mulher presente no espaço público apenas por diversão. Suas ações parecem inconsequentes. Parte da crítica reconheceu isso como um problema: por não trazer uma “lição de moral”, o filme foi considerado uma “má influência” aos jovens da época.⁹ De fato, *Os Cafajestes* não chega a expressar objetivamente uma condenação nem a atribuir danos ou responsabilidades aos rapazes que desacatam as mulheres de várias formas no filme.

A grande vítima dos personagens é Leda. Antes mesmo que ela apareça na tela, a narrativa indica que ela é uma “mulher moderna” – expressão usada na época para caracterizar a mulher que busca autonomia e tem um comportamento sexual mais livre do que o pregado pelos costumes tradicionais. Leda passou seu telefone a um homem que não conhece muito bem e aceitou encontrá-lo sem precisar pedir permissão a ninguém. Os diálogos indicam que ela não seria uma daquelas “moças de família” com sua vida social controlada por uma moral conservadora.

A conversa no carro de Jandir se refere à única vez que se encontraram, numa boate. Ele a interroga, com arrogância. Ela se esquivava, mas entre no jogo. “Você sabe que vai dormir comigo?”, Jandir pergunta à queima-roupa. Leda assente, mas questiona: “e se eu não quiser?”. Ao fim dessa conversa, a personagem estabelece que tem vontade própria, porém fica também o questionamento se ela seria respeitada. O interrogatório de Jandir parece ter o objetivo de classificá-la, enquadrá-la em algum dos “tipos de mulher” reconhecidos pela moral machista.

Leda é a típica mulher emancipada de classe média alta. Elegante, ela não exagera nos decotes usa saias acima dos joelhos, porém é consumista e vaidosa. Uma cicatriz no seu pulso sugere o gesto impulsivo de uma tentativa de suicídio motivado por razões afetivas. Infere-se que uma desilusão amorosa a teria levado ao

⁹ “‘Cafajestes’ sai de vez de cines: Tenório tira”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 16/04/1962. “Os Cafajestes Podiam Sofrer Censura no Rio”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12/12/1963. “Rio não pode ver ‘Os Cafajestes’”. *Folha de São Paulo - Ilustrada*. São Paulo, 19/08/1966. PEREIRA, G & R Santos. “‘Os Cafajestes: retificações, ênfase’”. *Diário Carioca*, 08/04/1962. “Caiu a proibição de Os Cafajestes”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 15/04/1962.

comportamento de “mulher moderna”, que não acredita mais nos homens e em relacionamentos sérios.

O passeio de carro termina na beira da praia. Em pé e sozinhos na areia, Jandir se aproxima, abraça Leda por trás e segura seu seio. Ela, de olhos fechados, parece se entregar ao prazer do toque do rapaz e da brisa do mar. Ele sugere o banho de mar e ela recua, pois não trouxe maiô. Aqui e em outros momentos, os cafajestes deixam claro que a aparência é um valor fundamental em sua consideração sobre as mulheres, não lhes interessa conquistar qualquer uma, apenas as que se enquadram em seu padrão de beleza – principalmente mulheres jovens, magras e loiras. Embora Leda se diga envergonhada, Jandir elogia seu corpo e, depois de alguma hesitação, ela aceita o convite.

Os primeiros planos na água são de alegria e espontaneidade, porém, logo Jandir recolhe as roupas da moça e sai com o carro. A partir de então, o ponto de vista da câmera é o do próprio automóvel. Jandir segura a calcinha de Leda ao vento, ela corre, tentando alcançá-lo, com agonia, encara a câmera, protege o corpo com as mãos, pede clemência. A câmera se aproxima e se afasta dela em enquadramentos assimétricos e instáveis.¹⁰ Exausta de tanto correr, Leda cai no chão. Inicia-se então o *travelling* de aproximadamente quatro minutos durante os quais o carro e a câmera do filme giram em torno dela. Vavá, no porta-malas do carro, bate na boca emitindo gritos e fotografando-a, Jandir buzina – a trilha é perturbadora. A mulher mantém uma postura desolada, ombros caídos, tentando encobrir a nudez, movimenta-se, para escapar da máquina fotográfica, cai no chão e rola na areia, empenhando-se em tapar seu corpo de alguma forma.

Ao término da sequência, Leda de cabeça baixa chora totalmente humilhada, enquanto Vavá comemora. Ao saírem da praia, cruzam com um cortejo de pessoas pobres que carregam um caixão branco. A cor, utilizada para indicar a virgindade da morta, remete ao papel crucial do tema, naquele contexto, como um estigma a definir a condição da mulher. A cena acentua, ainda, o contraste entre futilidade dos cafajestes e a trágica condição social dos humildes. Vavá aproveita a circunstância para provocar Leda, afirmando que ela se livrou de morrer virgem.

¹⁰ Em nota sem título sobre o filme no jornal *Correio da Manhã*, expõe-se que “nunca a câmara – mesmo nos filmes mais ousados até hoje produzidos – se aproximou tanto do corpo feminino despido”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 16/01/1962.

Leda revela que seu amante terminou com ela e, tentando convencê-los de que o golpe com suas fotos não dará certo, faz uma contraproposta: tirar fotos de Vilma (filha do tio rico de Vavá) nua. Preocupada com sua imagem, a personagem quer evitar a divulgação de suas fotos a qualquer custo e, para isso, não hesita em empurrar outra mulher para a armadilha. Há um reforço ao estereótipo de competição entre as mulheres.¹¹

Tendo em vista apenas seu benefício próprio, Leda em nenhum momento se arrepende de levar Vilma para ser a nova vítima dos rapazes; fica assistindo passivamente a agressão de Jandir sem expressar qualquer solidariedade à outra mulher. Jandir arranca Vilma à força do carro e os dois rolam pela duna de areia enquanto ele tenta tirar a sua roupa. Vavá entra na briga em defesa de Vilma, os dois rapazes discutem e se agredem enquanto a vítima fica jogada na areia. Escurece e não é mais possível fazer as fotos. Jandir começa a cobrar de Vavá uma “atitude de homem”, reitera que não foram até ali apenas para tirar retratos. Vê-se Vilma se arrastando na areia, degradada e sem condições de reagir diante de seus algozes. Jandir incentiva o estupro exaltando as “qualidades físicas” da moça e lembrando que a relação sexual forçada também serviria para extorquir o tio de Vavá. Suas falas naturalizam claramente uma violência contra a mulher.

A câmera focaliza Vilma ofegante e, assim como os rapazes, o dispositivo também se interessa pelas “belas formas” da moça. O vento bate na roupa rasgada pelo agressor e partes de seu corpo nu ficam à mostra. Vavá tenta convencer Vilma a se entregar a ele, depois sugere que ela diga a Jandir que ele conseguiu. É evidente a necessidade dos dois amigos de concretizar a relação sexual para provarem sua virilidade. Jandir é rebaixado ao não efetivar a relação com Leda. Na montagem paralela, ele está ao fundo, cabisbaixo, enquanto ela fuma de frente para a câmera e questiona se ele abusou dos comprimidos ou se não seria vulnerável a “seus encantos”. A falha erétil coloca sua masculinidade em xeque.

Além disso, mais uma vez Leda se afirma como “mulher moderna”, por tomar a iniciativa, e é punida, já que ela não atinge seus objetivos e ainda é obrigada a assistir Vilma e Jandir juntos. É Vilma também quem age com ele; ela entra no mar (suas

¹¹ Algumas críticas de época chegam inclusive a enfatizar esse comportamento “competitivo” de Leda, desconsiderando que ela traz Vilma para a armadilha na tentativa de “livrar sua própria pele” e construindo uma oposição ainda mais forte entre as duas personagens femininas. Por exemplo, neste trecho: “O filme narra a história de uma mulher calculista e vingativa e uma jovem inocente”. “Os Cafajestes”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24/04/1962. Como apontado adiante, discordamos que Vilma represente uma moça totalmente inocente.

motivações não são esclarecidas), Jandir a resgata, ela o beija. Ele consegue então reafirmar sua virilidade e ainda olha para Vavá, para ter certeza de que o amigo é testemunha do ato.¹²

Muitos críticos usaram a expressão “curra” para se referir à violência sexual sofrida por Leda e Vilma. A palavra indica o crime no qual duas ou mais pessoas abusam sexualmente de uma outra que, pelo caráter coletivo da agressão, fica ainda mais indefesa. Segundo Ângela Julita Leitão de Carvalho, a curra era uma prática empregada por jovens da classe média e da burguesia, relativamente recorrente no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. De acordo com depoimentos colhidos por ela junto a homens e mulheres que vivenciaram sua juventude àquela época, esse crime era comumente noticiado por jornais e revistas. Como exemplo, ela cita o caso de Aída Cury, jovem estudante assassinada em Copacabana em 1958 após ter sofrido tentativa de estupro por dois rapazes de classe média (CARVALHO, 2006).

A autora relata ainda que, em alguns casos, a agressão masculina recebia a aprovação não somente de homens, mas também de mulheres, por se acreditar, de alguma forma, que a mulher era merecedora daquele tratamento, e que o homem apenas reagiu à sedução feminina. De certa forma, isso é visível na crítica quando as personagens femininas são desqualificadas como vítimas. Leda foi descrita por um crítico não identificado como uma “semiprostituta carioca” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1962). Ora, em nenhum momento a personagem obtém qualquer tipo de lucro por exercer algum “serviço sexual”, sendo assim tal caracterização só pode ter o objetivo de condenar seu comportamento sexual liberado. Armindo Blanco (1962) afirma que Leda e Vilma são “duas moças de hábitos ditos livres”. Ely Azeredo (1962) se refere ao “passado de promiscuidade sexual de Vilma”. Nesse caso, o fato de não ser mais virgem é suficiente para apontar a personagem como promíscua – adjetivo utilizado no sentido negativo para mulheres que possuem muitos parceiros sexuais, para descrever algo que é considerado normal ou até positivo quando associado ao comportamento masculino. E, para o Padre Guido Logger (1962), religioso que se manifesta nos jornais da época, não há sentido no sofrimento psicológico de Leda: “uma

¹² Na interpretação de James Hodgson, o olhar de Jandir para o amigo afirma um desejo homossexual de sua parte. “A mesma ação que redimiria sua habilidade heterossexual acaba por colocá-la sob suspeita. Em verdade, sugiro que isso apresenta a masculinidade de Jandir como algo contraditório e instável, pois seus atributos constitutivos – uma amostra exibicionista de desejo heterossexual e habilidade sexual – dependem fundamentalmente do desejo entre homens e por ele são moldados” (HODGSON, 2018).

mulher como aquela (amante de rico industrial) não está absolutamente angustiada”. Ele completa:

A cena que em si possui dramaticidade pela plástica de fotografia e música expressiva, caberia muito bem no filme “Duas mulheres”, por exemplo, na violentação de uma menina inocente. Aqui, com essa personagem, já não tem sentido. Como não tem sentido as cenas muito piores da curra da menina. Uma menina que sofre a curra de um, lança-se dois minutos depois nos braços do companheiro do seu algoz? Sai com ele da tela no mais doce romance como se tivesse tomando um sorvete? (O DIA, 1962).

A sugestão é que Leda e Vilma, por não serem mulheres puras e inocentes, também não seriam as personagens mais adequadas para se caracterizar cenas de abuso sexual, como se apenas as moças virgens pudessem ser, realmente, vítimas desse tipo de violência. Logo, se a mulher tem alguma experiência sexual antes do casamento estaria disponível para se relacionar sexualmente com outros homens, inclusive contra sua vontade.

Segundo Anderson Lopes da Silva (2014), a Tradicional Família Mineira, grupo conservador da época, fez uma caminhada contra o filme, sinal inequívoco do moralismo da época. A própria Norma Benguell recordou, em uma entrevista de 2006, que a Igreja Católica promoveu manifestações contra ela devido à cena de nudez. A atriz citou como contraponto às reações negativas, as “manifestações de carinho que recebia do Ziraldo” (cartunista que fez os letreiros de apresentação do filme) que, segundo ela, se referia à cena em que ela rolava na areia para se proteger da “câmera agressora” como “Norminha à milanesa” (CARVALHO, 2006, p. 113).

O cartunista interpretou eroticamente a cena na qual ela tenta esconder sua nudez dos olhares masculinos, como se rolar na areia fosse mais um gesto que a deixava pronta para o “consumo” dos homens. A expressão “à milanesa” reafirma uma concepção que inferioriza a mulher ao associá-la à “comida”. A atriz, inserida em um contexto no qual esse tipo de associação poderia ser comum e aceitável, achou carinhoso. Porém, ainda que a ideia fosse defendê-la da censura moral, tal postura a transformava em objeto sexual.

O vocábulo usado por Ziraldo encontra ressonância na fala de Vavá, que pergunta ao amigo “Jandir, por que você não abateu essa?”, e também no diálogo de outro filme do Cinema Novo, *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), quando um funcionário da funerária questiona o outro: “Como é que é? Papas ou não papas?”, aludindo à protagonista. Esse tipo de referência, feita pela personagem, na qual se

relaciona o homem à ideia de atividade e poder, e a mulher à noção de passividade e submissão sexual é ainda comum. Nesse sentido, o pênis é frequentemente associado à força e à violência, enquanto a vagina é relacionada à receptividade e mesmo à inferioridade. Essa simbologia remete à distinção entre papéis culturalmente definidos como “ativo” e “passivo” durante a interação sexual e a expressões usadas para descrever o ato sexual como “comer” e “dar” (PARKER, 1991). São locuções que não necessariamente se relacionam com a anatomia dos sexos, ou seja, o que está em jogo não é algo biológico e sim uma concepção cultural sobre a atividade sexual, que hierarquiza os papéis de gênero.

Daniel Filho, em depoimento sobre a reação do público ao filme, afirma que a longa cena do *travelling* equivalia a uma “surra que Leda estaria levando. A plateia (implicitamente), dizia: chega, chega de bater”. No uso da palavra “bater” está suposto que a personagem estaria apanhando, sendo castigada por ter agido de forma incorreta.¹³ Sendo assim, seu comportamento “liberado”, ao ferir códigos morais ainda vigentes, seria considerado pecaminoso e merecedor de alguma punição à época, ainda que a cena exagerasse na repreensão sofrida na aceção do público.

Em depoimento dado à Ângela Julita Leitão de Carvalho, Norma Benguell vê o filme como um trabalho artístico e uma possibilidade de denúncia às agressões de que eram vítimas as mulheres:

Fui convidada por Jece Valadão, Miguel Torres (que escreveram o roteiro) e Ruy Guerra. Achei que seria um filme moderno com uma linguagem que somente um diretor como o Ruy Guerra faria, e que não iria me expor ao ridículo. Considero de grande ousadia de minha parte, pois na época o moralismo era atroz. Mas não me senti constrangida, pois tomei como uma denúncia contra as agressões e chantagem sofridas naquela época (e ainda hoje), pelas mulheres (CARVALHO, 2006, p. 112).

Em certa medida, o filme realmente denuncia o comportamento dos cafajestes. Aliás, a própria narrativa mostra que ao mesmo tempo em que eles agem, no sentido de se afirmarem enquanto “conquistadores” de belas mulheres, eles também possuem inseguranças, medos e são tomados por um vazio existencial – apontando suas contradições. Os críticos, que condenaram as cenas nas quais os personagens usam drogas, não comentaram sobre como essas substâncias colocam em xeque a virilidade dos personagens. Jandir e Vavá precisam dos comprimidos em todos os momentos em

¹³ Depoimento do ator no Documentário “Mulher Brasileira”, realizado por Norma Benguell e transmitido pelo Canal Brasil, em Março de 2004 (CARVALHO, 2006, p. 114).

que querem demonstrar sua coragem. Se eles agem para provar um para o outro o quanto são “machos”, viris e sedutores, no fundo percebe-se que eles não são naturalmente assim, pois precisam recorrer a aditivos químicos para tomarem atitudes nesse sentido.

Porém, de certa forma, o narrador do filme também se identifica com os cafajestes. Luís Alberto Rocha Melo aponta um certo moralismo que se concretiza na própria estrutura da narrativa. Segundo o autor, em uma primeira parte, solar, há o trabalho com as paisagens concretas, áridas, masculinizadas, e dois pontos altos: a agressividade da câmera em redor de Leda nua e a cena em que Jandir e Vavá conversam com as meninas no Forte, cercados de torres e canhões, que são representações fálicas. Nesta primeira parte as mulheres estão aprisionadas pela ação masculina. Na segunda parte, lunar, os personagens são recortados sobre um fundo escuro, em que mal se vê as ondas da praia. Os homens defrontam-se com uma série de frustrações, mostram-se fracos e impotentes. Dessa forma, o próprio uso da luz revelaria um posicionamento da narrativa (MELO, 2019).

De fato, em muitos momentos há uma identificação entre a narrativa e seus protagonistas, o que indica um olhar específico diante dos corpos femininos, observados pela perspectiva dos cafajestes. Embora as mulheres do filme se mostrem inicialmente como donas de seus próprios corpos e fazem deles o que bem entendem, é notável que elas pagam um preço por isso. Para o espectador, diante dos temas abordados, a fruição com os corpos femininos é prejudicada; ainda assim foram esses corpos que garantiram boa bilheteria e sucesso comercial ao filme.

Ao apresentar uma sociedade em transformação, *Os Cafajestes* constrói personagens femininas que agem em desacordo com a moral católica e conservadora, ainda em voga no início dos anos 1960. As mulheres, ao ocupar os espaços públicos, estão expostas ao assédio e à agressão masculina. Seja a prostituta do início do filme, as pedestres, as meninas no Forte, Leda ou Vilma; elas não estão mais encarceradas em seus lares à espera do noivo ideal que lhes tiraria a virgindade na noite de núpcias. O que as torna mais livres também as torna mais vulneráveis às armadilhas dos cafajestes.

Essa liberdade vivida pelas personagens do filme de Ruy Guerra é ansiada por outras mulheres do Cinema Novo, como a protagonista de *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968). Esta, a exerce em pequenos atos do cotidiano nos quais consegue se impor diante dos desígnios de seu marido. Trata-se do retrato de uma outra época,

entretanto, mais uma vez a mulher em busca de autonomia, manifesta desejos e atitudes que se dissociavam do padrão vigente.

Capitu, adaptação livre de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, narra a história do casal Bento (Othon Bastos) e Capitu (Isabella), marcada fortemente pelo ciúme do marido. Bento é incapaz de lidar com o novo papel que a mulher tenta assumir na sociedade e reage para conservar as relações de gênero no casamento, contra os impulsos de Capitu, para agir com alguma autonomia.

O filme começa com uma cena da noiva no quarto. Embora seja possível deduzir que a cerimônia de casamento tenha acabado de ocorrer, em um local aberto a convidados, opta-se por iniciar a narrativa no espaço privado, lugar por excelência de intimidade do casal. A música extradiegética é interrompida, chamando a atenção para a introdução de um letreiro que ocupa toda a tela com os dizeres que adaptam a primeira epístola de São Pedro: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiros convosco da graça da vida...”.

A sugestão, portanto, é que o filme irá problematizar as relações entre mulheres e homens no casamento. O letreiro é irônico ao se referir à submissão da mulher e à ideia de que uma possível vaidade feminina seja suplantada pela devoção ao marido. Ano de lançamento do filme, 1968 foi marcado por um forte questionamento dos padrões morais vigentes (REIS FILHO, 1988; CARDOSO, 2001 VENTURA, 2008). Ou seja, aquele postulado conservador afirmaria uma tradição que já se transformava.

Os dizeres também estão inseridos no livro *Dom Casmurro* (publicado pela primeira vez em 1899), mas de forma substancialmente diferente. Eles aparecem no capítulo 51, no qual o narrador fala brevemente sobre o casamento. Portanto, o momento da vida do casal que é o ponto de partida do filme surge apenas na segunda metade do livro – mais preocupado em narrar a infância e adolescência de Bentinho. Nele, o narrador-protagonista descreve o casamento de forma onírica, afirmando que São Pedro lhes abriu as portas do céu e recitou os versículos da primeira epístola. Ao final do capítulo, Capitu reafirma que Bento seria seu único enfeite, mas o marido contesta para se gabar de seu poder econômico: “Ao que repliquei que a minha esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo” (ASSIS, 2008; GARCIA, VIEIRA, 1999).

No livro, a ironia vem de *Dom Casmurro*, que inverte o sentido da epístola e

coloca a questão material acima da religiosa. No filme, não há essa réplica, é um narrador em terceira pessoa que ironiza a tradição de submissão da mulher no casamento, debate que ganha maior destaque e se torna central na narrativa fílmica, na qual a própria Capitu, ao esbanjar a sua vaidade, nega o sentido do dogma, portanto se rebela diante dos valores conservadores.

Algumas diferenças entre filme e livro são significativas para se pensar as representações do feminino. Em *Capitu*, os encontros de Escobar (Raul Cortez) e Sancha (Marília Carneiro) na casa do casal principal são ampliados em relação ao livro, o que permite uma maior reflexão sobre os costumes da época relacionados a gênero. Em uma dessas cenas, Escobar sugere que ele e Bento se retirem para fumar no escritório. Capitu afirma não se incomodar, o que é reiterado por Sancha, que complementa explanando que enjoava quando estava grávida, mas que já não liga mais para a fumaça. As duas então começam a falar sobre a filha de Sancha e Escobar interrompe: “vamos deixá-las às suas conversas que ao menos uma coisa os homens devem fazer em paz: fumar”.

Existe uma convenção pautada pela separação entre atividades femininas – falar sobre os filhos – e masculinas – fumar. Porém, as mulheres não aceitam mais essa segregação. Capitu declara que também vão aprender a fumar e Sancha acrescenta: “Ouvi dizer que na Europa já há mulheres que fumam em público”. Nesse momento Bento interfere, restabelecendo a moral válida para seu meio social: “Um certo tipo de mulheres, talvez”.

As mudanças de comportamento nas relações entre homens e mulheres são trazidas à tona e Bento é apresentado como o patriarca que reage no sentido de conservar o padrão moral ainda vigente em sua classe social. Sua reação é fortemente pautada pelo ciúme. Na continuação da cena anterior, quando as mulheres ficam a sós, Sancha lembra que a iniciativa do namoro e do casamento foi de Capitu, o que sugere um possível interesse econômico, mas também uma atitude incomum, visto que, à época (seja do livro ou do filme), ainda era esperado que o homem tomasse a iniciativa nos relacionamentos.

Se Capitu tende a se comportar de uma forma mais moderna, Bento não aceita, se sente contrariado com a conduta da esposa e seu ciúme torna-se cada vez mais visível. Em um baile, ele comenta que todos olham para ela, o que a câmera nega, em planos gerais, com casais dançando, cada um olhando para seu respectivo par. O vestido de Capitu é elogiado por uma senhora, um plano fechado destaca o movimento do leque

no braço desnudo, e ela é a única a usar tal modelo, enquanto as outras mulheres usam mangas médias ou longas, bufantes ou com grandes babados – mais um sinal de sua modernidade. Bento se diz desajeitado para a quadrilha, mas permite que a esposa dance sem ele. Todavia, na sequência, enquanto ela passa por vários homens, o marido fica cada vez mais descontente.

Escobar percebe Bento incomodado e ele confessa que não aprova Capitu ir ao baile com os braços nus. O amigo concorda com a posição conservadora, afirma que não permitiu que Sancha aderisse à moda, pois a mulher fica muito exibida. Em suas palavras: “chega a ser indecente”. Bento revela que teme ser chamado de puritano e seminarista, aliás a esposa já o chamou assim. Há um desacordo entre o casal, a mulher que adere aos novos costumes e o marido que não quer parecer antiquado, porém não aceita. Na volta para casa, Bento se mantém com a expressão fechada, não devolve o olhar de Capitu, nem exprime nenhuma palavra. Na intimidade do lar, desabafa, fala que não gostou de vê-la com os braços despidos, “passando de mão em mão”, e usa o exemplo de Escobar, que também critica a nova moda, como argumento a seu favor. Porém, a esposa rebate que Sancha não tem os braços bonitos como os dela, em mais uma afirmação de sua vaidade e seu desejo de mostrar-se em público. No livro Capitu cede e não usa mais as mangas curtas; no filme, não.

Moderna por um lado, por outro Capitu recorre à sedução comumente associada às mulheres para convencer seus maridos a fazerem o que desejam. Ela se despe para Bento olhar e pergunta se ele quer desembaraçar seus cabelos. Mas, sem conseguir desfazer seu mau humor, acaba por recorrer à revelação da gravidez para dissolver o momento de tensão. Bento, que já tinha se mostrado ansioso no desejo de ter um filho, muda completamente de ânimo com o anúncio. Sendo assim, Capitu consegue ter o domínio da situação, ainda que para isso tenha um comportamento ambivalente: por vezes ousado, entrando em conflito com o marido, por vezes pautado por um padrão mais tradicional de feminilidade que permite a reconciliação no casamento.

Apesar da felicidade pela gravidez da esposa, Bento fica cada vez mais atordoado por seu ciúme. Os pequenos sinais da independência feminina parecem ser perturbadores ao companheiro e ela, em alguns momentos, demonstra ter consciência sobre isso. Quando ela lhe conta que juntou umas economias e fez umas conversões de papel em ouro, sabe que isso pode perturbá-lo e, para amenizar a situação, já declara que se perdeu nos cálculos e pergunta se ele quer lhe ajudar. De fato, o pedido o tranquiliza, porém ao verificar os papéis ele se espanta com a soma obtida e pergunta

quem foi o corretor, sinal claro de que a mulher não poderia ter feito aquela operação sozinha. Ele então fica ainda mais descontente quando Capitu revela que foi Escobar e que ele estava lá pouco antes de o marido chegar.

Bento, que já se incomodava mesmo com os olhares e pensamentos de Capitu para fora de casa, começa a achar que o risco de ser traído é ainda mais tangível, pois seu próprio amigo, que frequenta o espaço do seu lar, parece ser seu maior rival. Porém, as indicações da narrativa nesse sentido são reduzidas. Aqui há um ponto fundamental de diferença entre filme e livro. Em *Dom Casmurro*, a narrativa se dá em primeira pessoa e Bento já velho revê sua vida em um longo *flashback*. Esse narrador não é confiável, todas as informações que ele nos fornece sobre a trama da qual Capitu e Escobar fazem parte são embutidas das suas interpretações e, diante disso, o leitor pode desconfiar. Por isso, permanece a interrogação sobre a suposta traição de Capitu.

No filme, embora em alguns trechos a voz *over* de Bento apareça e a câmera reproduza seu olhar em algumas cenas, a narração é em terceira pessoa. Há, inclusive, cenas nas quais ele não está presente. Não há a preocupação de transpor o ponto de vista narrativo do livro na medida em que não há sugestão de que as imagens sejam produto da consciência do personagem. Câmera e montagem ajudam a constituir um narrador que se pretende neutro. Não se trata mais de Bento revisitando sua própria vida, mas de uma narração em terceira pessoa que se foca no casamento dos personagens principais e nem mesmo chega à velhice de Bento (quando ele se torna Dom Casmurro).¹⁴ O que predomina, portanto é uma descrição que se pretende menos subjetiva.

Apenas em momentos pontuais, com a recriação do olhar de Bento, o filme permite maior ambiguidade. Em uma noite, obedecendo à insistência da própria esposa, Bento a deixa indisposta em casa e vai à ópera sozinho. Ao retornar ele fica visivelmente surpreso com a presença de Escobar à porta de sua casa. O movimento rápido da câmera de um personagem a outro reforça a sensação de espanto e faz o espectador pensar em uma situação de flagrante. A indicação, por parte dos procedimentos fílmicos, de que Capitu pode ter traído Bento se repete na sequência do enterro de Escobar. A protagonista está a todo momento ao lado do caixão, enquanto o

¹⁴ Cesar Adolfo Zamberlan (2008) se refere ao filme justamente como “Dom Casmurro sem Dom Casmurro”, pois não existe na narrativa fílmica o mesmo narrador que dá título ao livro, o personagem Bento em sua velhice. Ainda segundo o autor, o roteiro do filme, ao usar a narração em terceira pessoa, é assertivo em relação à traição de Capitu, não deixando espaço para a dúvida que paira no livro. Em relação a isso, consideramos importante destacar que o filme, em alguns trechos, assume o ponto de vista de Bento. Todavia, quando a narração é em terceira pessoa não há uma revelação clara da traição. Sobre a narração de Dom Casmurro e a dúvida quanto à traição de Capitu, ver: CANDIDO, 2002 e CALDWELL, 2002.

marido encontra-se um pouco mais distante. A música extradiegética marca a tristeza do momento para todos, a câmera mimetiza o movimento do olhar de Bento, através de um *zoom in* no rosto da esposa em meio a outras pessoas que estão próximas ao defunto. Quando o rosto dela é isolado dos demais a música some, há um contra plano de Bento e um *close-up* nos olhos da esposa mareados, indicando seu sofrimento diante da morte do possível amante.

Em *Dom Casmurro*, o papel do narrador privilegiado é central. O próprio processo narrativo conta mais sobre ele, sua posição enquanto proprietário em uma sociedade escravista, suas relações não apenas com a esposa e amigos, mas também com os agregados de sua família. A suposta traição de Capitu leva a questionar o discurso desse protagonista-narrador detentor de um grande prestígio social na trama e também do poder que lhe é outorgado pela própria feitura do livro. No filme, o casamento é o ponto central, a narrativa parte desse acontecimento e termina também quando o casal se separa. Ao invés de um narrador comprometido em reconstruir sua infância, adolescência, mocidade e velhice, há algo mais próximo da representação de costumes, através da história de um casal – da união conjugal à separação. Se o livro permite pensar a configuração social do Brasil do Segundo Reinado, o filme propicia mais à reflexão sobre as relações de gênero nos anos 1960.

A narração em terceira pessoa (grande diferencial entre livro e filme) aproxima menos de Bento e mais de Capitu. A mudança do título já é reveladora. Interessa menos ao espectador os detalhes que levam a questionar se a suspeita de Bento é real ou não. O foco de atenção acaba recaindo sobre as atitudes de Capitu, que representam um comportamento ousado à época e que provocam uma reação em Bento.

Em uma matéria publicada após o lançamento do filme, Alex Viany (1968) notou: “Capitu é uma mulher avançada em sua época. A solidão de Capitu advém exatamente do fato de estar presa aos costumes e aos preconceitos de seu tempo, de sua sociedade”. Na realidade, Capitu expressava desejos de mudança que já eram colocados em sua época. O tema da transformação social, mesmo que através do retrato de uma outra época, ganha importância na narrativa através da questão de gênero, dos novos comportamentos femininos que questionam a tradição patriarcal. Capitu se mostra insatisfeita com o casamento e, diante disso, importa menos saber se ela chegou a trair o marido, sua ousadia já significa muito. Na conversa final que ela tem com Bento, o casal opta pela separação e ela pode finalmente andar pela rua desacompanhada.

É notável no Cinema Novo a representação da mulher que questiona os

comportamentos vigentes em sua época e atua para transformá-los. No entanto, ao restringir essa transformação às classes média e alta da população brasileira, ela não pode ser caracterizada como demanda do grupo mulheres, no geral. Aliás, as narrativas não permitem pensar esse coletivo, já que as personagens agem sempre enquanto indivíduos.

1.2 A solitária vida no lar

Ao tratar da luta de classes os filmes por vezes tomaram as personagens femininas como representação dos setores sociais que oprimiam o povo. Ainda que essas mulheres não ocupem posições de poder – à frente das indústrias ou dos latifúndios – elas são, no geral, esposas dos homens que ocupam esses postos e possuem um status social do qual parecem não querer abrir mão. Essas personagens aparecem então acomodadas à esfera do consumo, são vaidosas e, muitas vezes, alienadas da situação política do país. Não lhes interessa as desigualdades sociais, os problemas do país; elas querem resolver apenas suas questões particulares. Assim, vão se ocupar demasiada ou até exclusivamente do aspecto afetivo em suas vidas, procurando estabelecer romances ou aventuras amorosas que as realizem pessoalmente. Sílvia (Danuza Leão) de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), Clara (Maria Lúcia Dahl) e Linda (Isabella) de *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e Ada (Isabella) de *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965) agem nesse sentido.

Terra em Transe se passa na fictícia República de Eldorado, onde Paulo Martins (Jardel Filho) é um jornalista e poeta ligado ao político conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran) e à socialite Sílvia (Danuza Leão). Quando Diaz se elege senador, Paulo se afasta e vai para a província de Alecrim, onde conhece a ativista Sara (Glaube Rocha). Juntos os dois resolvem apoiar o populista Felipe Vieira (José Lewgoy) para governador, na tentativa de lançarem um novo líder político, que poderia guiar uma mudança na situação de miséria de Eldorado. Ao ganhar a eleição, entretanto, Vieira se mostra fraco e controlado pelas forças econômicas locais que o financiaram, o que leva Paulo a abandonar seu projeto com Sara, retornar à capital e voltar a se encontrar com Sílvia. Ele passa a frequentar então as festas promovidas por Fuentes, grande magnata das comunicações no país.

Na primeira cena em que Sílvia aparece, ela está dançando com Diaz, séria, o tom é de formalidade, a dança tem movimentos ensaiados. Com a chegada de Paulo há

um diálogo entre os dois homens através do campo e contra campo que esquece a personagem feminina. O político conservador faz um brinde ao poeta que será deputado e à Sílvia que será “senhora Paulo Martins”, mas só se vê um breve *close* dela com a cabeça baixa. Paulo fala que vai seguir seu próprio caminho, Diaz pergunta se ele abandonará a mulher também. Entretanto a câmera não mostra qualquer reação de Sílvia, nem se saberia que ela ainda está ali, se Diaz depois (sentindo-se traído por Paulo) não se dirigisse a ela: “Eu nunca me enganei, Sílvia...”.

O brinde de Diaz aponta que ele deseja ver Paulo casado com Sílvia. Nesse sentido, ele se assemelha à figura de um pai diante de seu futuro genro. E explicita a submissão da mulher na sociedade patriarcal, expressando que ao se casar ela incluiria o sobrenome do marido, como se passasse a ser sua propriedade. A composição na qual a personagem é envolvida nessa sequência inicial se repete em todas as suas aparições no filme. Sílvia não tem nenhuma fala, mesmo quando os outros a citam e ela está presente, não participa e nem responde. Se por um lado a câmera se interessa pela plástica de seu rosto e de seu corpo, por outro não se importa com suas reações e, muitas vezes, é como se realmente esquecesse que a personagem estava em cena.

Segundo Raquel Gerber (1982), enquanto Diaz exerce uma simbologia associada à figura do pai – Paulo é seu afilhado político – Sílvia pode ser associada a uma figura materna para o protagonista. Para a autora, quando o poeta chega, ele seria como um filho que observa um casal. Sendo assim, a cena amorosa entre Paulo e Sílvia assumiria um caráter incestuoso. A conotação para Paulo seria a da volta desejada ao corpo materno que aparece junto ao discurso verbal sobre a morte. Quando esta sequência se encerra surge Sara na vida de Paulo – segundo a autora, outra figura de caráter maternal.¹⁵

Porém, mais do que uma figura maternal, é o aspecto instintivo e “carnal” que fica evidente no relacionamento entre Paulo e Sílvia, sem que outras cenas justifiquem

¹⁵ Gerber vai ainda mais longe ao concluir que, ao lidar com temas como o messianismo e o populismo, *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* propõem a superação do símbolo paternal (Sebastião e Corisco no primeiro, Diaz e Viera no segundo filme) e a busca pelo matriarcado, na proposta de um retorno às origens pela simbologia do mar. Diz a autora: “Trata-se da problemática edípica que se concretiza em imagens/sons na busca das origens (também uma relação com a mãe) e esta emergiria através de uma específica análise dos movimentos de caráter messiânico e populista, numa sociedade patriarcal” e ainda “Terra em Transe parece concluir que os irmãos têm que matar ‘o pai’”. GERBER, 1982, p. 125). Amengual (1991, p. 107) afirma que não só Diaz oferece Sílvia a Paulo, mas também Sara lhe é oferecida por Vieira: “Diaz cede Sílvia a Paulo do mesmo modo que Vieira lhe dá Sara. Paulo oscila de uma para a outra. Álvaro disputa Sílvia com Paulo e depois a confia a ele antes de se suicidar”. Pensando essa configuração mais ampla, não importa tanto a relação familiar entre Sílvia e Diaz, o que é significativo é que ele claramente a oferece a Paulo. Nesse sentido, as mulheres do filme aparecem como objetos de troca no jogo político.

que esta relação seja incestuosa. Paulo vive sua história de amor com Sara e Sílvia só volta a aparecer quando ele rompe com a militante e Vieira. Passa-se de uma cena de alta carga dramática de Paulo abraçado à Sara em uma despedida dolorosa, para planos de rua durante os quais Paulo narra sua volta para Eldorado: “Eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos. Eu não acreditava em sonhos, em mais nada. Apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava”.

Suas palavras já apontam o que Sílvia representa para ele: o mundo dos sentidos, das decepções, dos “prazeres da carne”. O que ele vivera com Sara até ali, em oposição, era representado pela racionalidade política, pelos sonhos e esperança de transformação, pelo amor e ternura. Sílvia (assim como a militante) também é um ponto de apoio para Paulo porque ele a usa como válvula de escape para seu caos interno, não por ser um suporte maternal.

Após os planos de rua, que têm uma fotografia esbranquiçada sugerindo forte radiação solar, passa-se para imagens escuras. Há um contraste marcado na ligação com essas cenas noturnas que sugere também a representação do lado sombrio do protagonista, o extravasamento de seus sentidos mais instintivos. Na trilha sonora, em oposição às Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos presentes na despedida de Sara, surge o jazz. A câmera passeia pelo ambiente; ao fundo ouve-se gargalhadas. Todos parecem envolvidos em um transe libertino, onde as mulheres dançam, abraçam-se, os homens as agarram, todos riem e a banda apenas composta por homens, toca.

Em meio ao amontoado de corpos, encadeados em uma sequência onde a câmera passa rapidamente por todos, percebe-se uma certa violência nas cenas que sugerem sexo. Já de início há um beijo desencontrado entre Álvaro e uma mulher negra, onde ele a segura pelo pescoço e a morde. Depois ele se rasteja no chão para alcançá-la e, por fim, é ela quem empurra outra mulher para beijá-lo.

Paulo também beija uma mulher com violência, Sílvia ao fundo observa descontente. Embora exista uma libertinagem no ambiente, o ciúme também se manifesta e nem tudo é aceito por todos. Álvaro abraça Paulo e Sílvia separa os dois, demonstrando querer Paulo só para si. Depois é Álvaro quem vai expressar ciúmes: “Larga a minha mulher, seu cachorro”, exclama enfurecido para Paulo, disputando Sílvia. Fuentes chega para resolver e, batendo em Álvaro, aparece como o anfitrião da festa. A orgia é representada, assim, de forma a naturalizar a violência nas representações sexuais e apontar o domínio dos homens sobre as mulheres. Embora uma

das acusações da censura contra *Terra em Transe* foi a de “práticas lésbicas”, não se vê as mulheres trocando gestos de intimidade além de abraços. Nada, portanto, que justificaria essa interpretação sob o ponto de vista atual. Por outro lado, o que aparece com recorrência é um homem com mais de uma mulher (e nunca o contrário), em cenas onde geralmente as mulheres disputam um único homem, mas não possuem qualquer contato mais íntimo entre si.

Quando Sara e outros companheiros de partido vão ao apartamento de Paulo, Sílvia marca sua presença, desce as escadas de roupão, colocando-se na disputa pelo poeta ao mostrar que estava dormindo com ele. Todos vão conversar na varanda e mesmo que Sílvia não se integre ela faz questão de acompanhá-los. Ainda que Paulo a apresente, ele a aponta e menciona “minha amante”, ninguém se dirige a ela. Sara, que estava de costas, nem faz questão de se virar, como se preferisse não a enxergar. Mesmo sendo alienada da conversa política entre os personagens, Sílvia se deita na rede ao fundo e fica observando. Essa sequência se encerra com um *close* dela, que não chega a exprimir algum sentimento, apenas registra a plasticidade do seu rosto.

Na sequência seguinte, Paulo, Álvaro e Fuentes conversam sobre a possibilidade deste último se aliar a eles contra Diaz. Fuentes declara que Fernandez (presidente de Eldorado) queria nomear Sílvia “embaixatriz de nossa beleza”, mas Paulo corta o assunto. Até quando está ausente, mas falam sobre ela, Sílvia é só um corpo, apenas uma plástica, uma imagem (vista ou sugerida) de beleza.

Fuentes concorda em se aliar a Vieira e sua posição final é anunciada em um *tableau* que mostra apenas seu rosto ao lado de duas mulheres que permanecem estáticas e de olhos fechados. As mulheres são rostos conhecidos das cenas de orgia, a paisagem de fundo também. Aliás, apesar de estarem em primeiro plano, elas não desempenham aqui função diferente das plantas que estão em segundo, pois são meros objetos decorativos. Sílvia, ainda que seja uma personagem nomeada, que aparece mais vezes e que aparenta ter alguma função (amante de Paulo e ligação com Diaz), também é colocada em cena mais como um “valor estético” do que como um sujeito que possui ações efetivas para o filme. Mesmo os figurantes não nomeados que vão ao apartamento de Paulo, por exemplo, possuem objetivos específicos (a luta política ao lado de Vieira) e ações marcadas (convencer Paulo a se aliar a eles), enquanto de Sílvia não se sabe nada, o que deseja, quais são seus sentimentos e objetivos, o que faz para alcançá-los etc.

A personagem feminina está entre as mulheres que dançam em uma nova sequência de festa. Alegres e lascivas elas provocam Paulo com seus corpos, mas ele permanece indiferente absorvido em seus questionamentos. Fica ainda mais claro o papel das mulheres nessas orgias: elas estão ali para servir aos desejos do homem e distraí-lo, não para viverem experiências sexuais de forma livre, de acordo com seus próprios desejos. Há um sentido negativo nessas imagens, pois a liberação sexual, assim como a cultura dos Estados Unidos através do *jazz*, aparece como sinal de decadência moral das elites, representadas principalmente por Fuentes, que parece organizar os eventos.¹⁶

Sílvia volta a aparecer na reunião entre Álvaro, Fuentes e Diaz. Esse último, ultrajado após a traição de Paulo, se dirige a ela, passando a mão em seu rosto: “Você entende, Sílvia, por que é que eles nos acham irresponsáveis?”. Ela, reclinada de forma sensual na parede, não responde. Depois senta-se no sofá ao lado de Álvaro, em uma indicação de que passou novamente como um objeto para as suas mãos. A câmera vai se aproximando cada vez mais de Diaz, deixando-a fora de plano. Álvaro é mantido no enquadramento, ele tem sua função, pois depois vai relatar a conversa para Paulo. A personagem feminina, no entanto, já não interessa ao narrador e por isso é esquecida.

Na coroação de Diaz, Sílvia se coloca ao lado dele, enquanto outras mulheres ao fundo realizam uma coreografia que faz parte do ritual que sela o triunfo do político conservador. Dessa forma, a encenação do golpe também revela uma composição onde é marcada a hierarquia de gênero, com a presença das mulheres como se fossem “acessórios” que ornamentam a cena e, ao mesmo tempo, que se mostram subservientes diante do ditador. O filme reforça essa configuração patriarcal ao não dar espaço para qualquer expressão dos pensamentos, sentimentos e desejos dessas mulheres que compõem a representação das classes dominantes.

Sílvia representa para o protagonista a possibilidade de satisfação imediata de seus instintos. Ela é como um refúgio para Paulo, uma possibilidade de satisfação para seu corpo nos momentos em que sua mente está perturbada, em que ele está cansado de lutar, em que se decepciona com seus próprios ideais. O que faz com que Sílvia se submeta a essa situação? Ela ama Paulo? Ela só tem interesse em estar ao lado de alguém que lhe garanta uma vida confortável (seja Paulo, Álvaro ou Diaz)? São questões que o filme não permite responder. Enquanto objeto sexual com o qual os

¹⁶ O *jazz* é usado em outros filmes do Cinema Novo para trazer essa ideia da alienação da elite brasileira que prefere a cultura estrangeira à nacional, por exemplo, em *A Grande Cidade*. Ver SILVA, 2017.

outros personagens contracenam, ao não ter suas opiniões e desejos expostos, não se pode nem mesmo afirmar que a narrativa emite algum julgamento sobre a personagem. Nas palavras de Glauber, ela é “uma espécie de musa, uma expressão da adolescência, que se torna imagem fugitiva. Sílvia aliás não pronuncia uma palavra em *Terra em Transe*, porque não consegui colocar uma só palavra em sua boca. Foram cortadas porque tudo o que ela dizia ficava ridículo” (ROCHA, 2004, p. 115).¹⁷

De fato, a personagem cumpre o papel de uma mulher totalmente dependente da figura masculina. Ela se mantém muda como um objeto com o qual se contracena, sobre o qual se fala, funciona como um símbolo, articulando Paulo à Diaz, mas sem influir efetivamente nas relações constituídas – diferentemente de Sara que intervém ao articular Paulo a Vieira. Diante da falta de expressão de qualquer subjetividade da personagem, Sílvia aparece apenas como um corpo, uma estrutura física à disposição dos instintos do protagonista.

Esse silenciamento de Sílvia é ainda mais significativo, pois o protagonista se pronuncia, declama, usa a palavra o tempo todo, seja pelo diálogo ou pelo monólogo – no fluxo de seu pensamento através da voz *over*. A articulação política desenvolvida no filme ocorre totalmente através das locuções verbais, discursos, conversas e conchavos entre os personagens. Ao ser silenciada, Sílvia é excluída do “fazer política”. Mesmo que esteja presente em algumas dessas cenas, ela é sempre alienada da discussão, seja pela ausência de falas, seja pelo enquadramento da câmera. Paulo cala explicitamente o povo, quando com sua mão tampa a boca de Jerônimo, mas o narrador do filme cala implicitamente essa personagem feminina pelo tratamento dispensado a ela.

As outras mulheres que acompanham Sílvia nas cenas de orgia e na coroação de Diaz colaboram para uma representação mais geral da mulher burguesa. Ainda que sejam personagens menores elas reverberam o comportamento de Sílvia, sugerindo uma imagem que se aplica às mulheres pertencentes às classes média e alta de forma mais ampla. Essas mulheres vivem em um contexto de desagregação da família e decadência moral e estão completamente alienadas dos problemas políticos e sociais do país. Parecem apenas querer manter seu status social.

¹⁷ Segundo Araújo (2006, p. 62-63), Danuza Leão não pretendia ser atriz, tinha dificuldade em memorizar as falas e, por isso, Glauber teria decidido que seu personagem não diria nada. Ainda assim, o autor afirma que Sílvia expressa “toda uma compulsória cumplicidade de amante pequeno-burguesa e uma postura de mulher enquanto ser maravilhoso, acompanhante do homem em suas indecisões e conflitos sentimentais e ideológicos, onde a fala diagonal parece no filme até mesmo desnecessária” e ainda “Sílvia silencia. Sílvia não diz, nem fala. Mas expressa. Significa o torpor e a revolta do poeta. Significa a carne do poeta, o sexo do poeta, o sangue do poeta”.

Em *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) essa configuração, de certa forma, se repete: filme no qual a trama política da qual as personagens femininas são excluídas por só estarem preocupadas com suas individualidades. Miguel (Paulo César Pereio) é um deputado do Partido Radical (de esquerda), que passa a compor o partido do governo tentando encontrar espaço para promover as mudanças que deseja a favor dos trabalhadores. Porém, seu projeto de lei passa por significativas modificações e ele se indis põe com os sindicalistas que o apoiavam. Bastante ocupado com a trama política que se desenvolve, Miguel ainda tem que lidar com a insatisfação de sua mulher Clara (Maria Lúcia Dahl), que reclama por sua ausência na vida familiar.

Já no início do filme, quando Miguel comunica sua saída do Partido Radical, ele explana que a transformação da realidade não deve ser enfrentada sentimentalmente. Há, portanto, um manifesto pela separação: política e razão de um lado, sentimentos e emoção de outro. O protagonista se colocará totalmente no primeiro lado, manifestando pouca ou nenhuma emoção ao longo do filme.

Quando ele chega em casa é recebido por sua filha, mas logo pede para a trabalhadora doméstica levar a criança. Miguel não dispõe muito de seu tempo para a família e não expressa sentimentos nem mesmo em relação à criança. O encontro com sua esposa também é frio, eles se cumprimentam com um beijo no rosto, ela reclama por ele ficar pouco em casa. Clara confessa que tem ciúmes e Miguel a julga egoísta por isso: “Você só pensa em você, né?”.

Clara comunica que vai se vestir para a festa e lhe promete uma surpresa, entretanto quando surge toda arrumada o marido não expressa nenhuma reação. A mulher é vaidosa e fútil, preocupada com sua aparência, com os eventos sociais, enquanto o marido tem ocupações e interesses declaradamente mais relevantes. Isso é reforçado quando ele informa que não poderá ir à festa porque receberá o pessoal do sindicato e ela se queixa: “Mas, Miguel, faz anos que eu não saio, ainda mais com você”.

Na sequência, o casal janta em silêncio, cada um em uma cabeceira da longa mesa para seis lugares ocupada somente pelos dois, denotando a distância que existe entre eles. Clara está ausente na cena seguinte quando Miguel conversa com os homens do sindicato em sua casa. Nos outros ambientes onde se desenvolve a trama política do filme, praticamente não há a presença de mulheres: na câmara dos deputados, no restaurante onde há uma conversa entre os membros do Partido Nacional, na obra da indústria naval onde Miguel recebe um senador americano e no parque onde ele

conversa com Augusto sobre sua insatisfação com as mudanças em seu projeto de lei.

No restaurante, a figura feminina surge apenas como objeto de quem se fala no diálogo entre os políticos e um jurista que os auxilia, e de forma bastante depreciativa. A conversa visa buscar uma solução para a acusação de corrupção que Conrado, político da oposição, faz contra o Partido Nacional. A ideia de defesa que surge é usar fotos que provam uma traição da mulher de Conrado para chantageá-lo e intimidá-lo. Essa cena expõe com clareza a imbricação entre o político e o privado, uma questão da esfera íntima é usada para se tentar rebater uma acusação política. É o próprio jurista quem dá a ideia, referindo-se a Conrado: “É um homem vulnerável. Aquela sua mulher não é uma santa”. Augusto discorda, afirma que ela é uma “boa menina” por ser da família Dias Rodrigues e um outro político conclui: “Entre corrupto e corno, corno desmoraliza mais”.

Para um homem político naquela sociedade, portanto, pesaria mais uma acusação de que sua mulher lhe trai, ou seja, um aspecto de âmbito privado que não deveria interessar tanto ao público, do que uma denúncia de corrupção – fato ligado diretamente ao exercício do cargo para o qual o povo lhe elegeu. E a narração, de certa forma, reproduz essa postura, ao se interessar pelo comportamento da mulher de Conrado. Miguel vai conversar com Conrado em uma boate. Sua mulher, Linda (Isabella) assim como Clara, queixa-se que o marido está sempre ocupado pela política. O filme generaliza o comportamento do desprezo feminino pela política, pois essas mulheres procuram limitar o envolvimento de seus maridos com essa atividade. Essa semelhança entre Clara e Linda enfatiza uma imagem da mulher burguesa como fútil, superficial e alienada.¹⁸ Trata-se de duas personagens de importância bem menor em um filme onde o protagonista e os principais coadjuvantes são masculinos, portanto não há qualquer complexidade na representação das duas mulheres. Ainda assim é possível ressaltar também diferenças no comportamento das duas: Clara parece mais recatada e passiva, Linda é mais ousada e acaba confirmando o que os homens do partido afirmavam sobre ela ao propor um encontro com Miguel.

O casamento de Linda e Conrado é menos conservador, ela dança com outros homens e ele não se incomoda. Em um momento, enquanto Linda dança com um amigo de Conrado, ele fica olhando para a mulher desse amigo, em uma insinuação de que

¹⁸ Julio Cesar Bazanini (2014) identificou que nos roteiros iniciais do filme Clara aparece mais como personagem submissa, que está sempre disponível para servir o marido, mas isso não ficou tanto no filme; o que foi reforçado foi seu caráter egoísta e despolitizado.

poderia estar sugestionada ali uma troca de casais. De qualquer forma, no jogo de sedução, Linda tem uma postura mais ativa do que seu marido: ela pega na mão de Miguel, o convida a dançar e depois pergunta se ele quer sair com ela. Os dois se beijam em um corredor e, pela conversa que Miguel tem com a esposa depois, há a indicação de que passaram a noite juntos.

Mais uma vez, misturando as esferas pública e privada, o filme traz o tema da traição no plano político e conjugal. Miguel, que abandonou o Partido Radical, sente-se agora traído pelo Partido Nacional, que altera seu projeto de lei, e também não encontra o apoio de Conrado. Esse, por sua vez, é traído pela mulher com o colega. Linda indiretamente coloca em risco a carreira do marido, pois seu comportamento infame é usado pelos políticos da oposição para desmoralizá-lo. Diante dessa trama e, como a narração não permite uma maior aproximação da personagem Linda, pode-se concluir que há um julgamento sobre ela ainda mais acentuado do que o que se vê em relação à Clara. As duas são representadas como mulheres de classe média, egoístas, que têm pouca consciência do mundo ao seu redor, mas Linda, além disso, é desonesta, trai e expõe seu marido à humilhação pública.

Na discussão entre Clara e Miguel, ela mais uma vez é infantilizada, caracterizada como mimada; queixa-se que o marido não pensa nela, só depois dos amigos, do sindicato, do partido etc. A separação entre a emoção feminina e a razão masculina se radicaliza, ao ponto de Miguel afirmar que a esposa não está raciocinando. Ele se defende das acusações que a esposa faz afirmando: “Eu pretendo um pouco mais da vida que ser um bom pai de família”.

Seria possível questionar o que Clara pretende, se ser uma boa mãe de família seria suficiente para a sua felicidade, ou se é justamente essa limitação que a faz infeliz e a leva a cobrar maior atenção do marido quando, na realidade, faltam para ela outras possibilidades. Entretanto, a narrativa não oferece a perspectiva de reflexão sobre o que falta de fato àquelas mulheres burguesas que se reduzem a uma vida fútil e autocentrada.

O próprio título do filme faz pensar em uma referência de masculinidade. Embora a expressão não seja citada na narrativa, pode-se atribuí-la ao protagonista, que na discussão final com a mulher declara: “Você acha que é bom viver como eu vivo? Me violentando todos os dias para conseguir as coisas que tem que ser conseguidas? E não é para mim não, é para os outros. Vá, vá você meter as mãos no lixo e fazer alguma coisa com o que te fica entre os dedos”. Dessa forma, Miguel demonstra sua braveza

digladiando na arena política para conseguir algo em nome do povo. Ainda que fracassado, ele prova sua coragem e hombridade na luta pelos mais pobres. Suas características são associadas diretamente à masculinidade, enquanto a passividade e o egoísmo de Clara – que jamais colocaria as mãos no lixo (na metáfora usada pelo protagonista), muito menos para defender interesses alheios – são associadas à feminilidade. Ismail Xavier caracteriza a importância do discurso no filme:

Um filme que é um discurso. Um filme sobre o discurso. Um filme que se estrutura, se articula e se desenvolve em torno do discurso. Um filme que revela a estrutura do discurso. Um filme rigoroso como um discurso, político, em que cautelosamente se justapõe e se contrapõe os elementos, construindo precisamente uma peça rígida, que se pretende inatacável: que se apresenta frio, matemático, científico, mas que é fruto de um envolvimento total de quem o pronuncia (XAVIER, 1969, s.p).

De fato, a narrativa permite pensar a autocrítica do intelectual de esquerda em um momento de crise, por meio de uma organização racional, centrada no diálogo, onde não há muito espaço para emoção. Mais do que isso, não há espaço para a mulher nesse discurso. Linda surge apenas para confirmar os boatos sobre ela. A queixa de Clara sobre a ausência do marido é diminuída e não possui relevância no discurso central do filme.

As críticas que analisaram *O Bravo Guerreiro* no momento de seu lançamento notaram a presença dos temas político e amoroso, porém só teceram comentários sobre o primeiro. A própria publicidade do filme nos anúncios de jornal apontava seus temas: a política, o poder, o dever, a luta, o amor, o sexo – e trazia para ilustrá-los uma imagem dos trabalhadores no sindicato de um lado e uma imagem do casal Miguel e Clara do outro. Porém, isso não suscitou comentários sobre as questões privadas abordadas no filme: a crise no relacionamento, a infidelidade etc. Glauber Rocha foi o único a falar brevemente sobre os temas pessoais:

O outro lado de sua vida não existe: se esquece do amor, do sexo, se esfria até transformar-se num morto-vivo. Mas é justamente este homem amargo e endurecido que diz as mais violentas e sentidas palavras que se pode ouvir de um personagem moderno de tragédia (FOLHA DA TARDE, 1969).

O autor aponta que o protagonista do filme coloca sua vida pessoal de lado, tamanho é seu engajamento político. Se for destacado o momento em que o personagem trai sua esposa, pode-se considerar que não é totalmente correto afirmar que ele “se esquece” do amor e do sexo. A intenção parece ser localizar Miguel totalmente do lado da virtude. Nesse sentido, importa menos discutir sua vida íntima.

Na recepção do filme na década de 1960, não se levou em consideração que as questões pessoais que estavam ali colocadas também poderiam ser temas de debates políticos: é natural a traição masculina? Qual o papel do homem no casamento e na criação dos filhos? Qual o papel da mulher na sociedade? Qual o espaço da mulher no mercado de trabalho brasileiro? São questões que parecem plausíveis hoje, mas que não foram colocadas naquele momento. Pelo menos não a partir desse filme. Aliás, as personagens femininas, ou melhor, as atrizes que dão vida a elas, foram apenas brevemente mencionadas pelos críticos que comentaram sobre a sua beleza.¹⁹

Assim como Sílvia, em *Terra em Transe*, Clara e Linda são completamente excluídas da política em *O Bravo Guerreiro*. Entretanto, no filme de Gustavo Dahl essa alienação aparece como uma escolha das mulheres que se sentem incomodadas diante dos assuntos. Clara e Linda se assemelham por buscarem um afastamento do tema que tanto atrai seus maridos. Dessa forma, compõem o estereótipo da mulher das classes média e alta que é individualista, preocupa-se apenas com suas questões pessoais, e é frívola – não tem a menor consciência dos problemas que realmente atingem o povo brasileiro. Na medida em que procuram afastar seus companheiros da política, elas são mesmo um empecilho à transformação social do país. Ada (Isabella) vai se manifestar de forma semelhante em *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965).

No filme de Saraceni, Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) é um jovem jornalista de esquerda que entra em crise após a deflagração do golpe civil-militar de 1964. Ao mesmo tempo, tem que lidar com as cobranças de sua amante burguesa Ada, mais preocupada com a situação amorosa do casal do que com a conjuntura política do país. A sinopse já revela como o drama íntimo é importante na narrativa: a perturbação do protagonista é resultado da combinação da tensão pela mudança política inesperada e da cobrança por uma decisão no relacionamento com uma mulher de uma classe social diferente, que não compreende os motivos de sua angústia.

No primeiro diálogo, há um imbricamento entre os temas da política e do relacionamento amoroso. Ada, embora pareça assumir uma posição progressista no restante do filme, usa a palavra “revolução” em um sinal de que apoiaria a mudança política de 1964, a qual Marcelo, por outro lado, se refere como “golpe”, colocando-se diretamente contra o movimento. O personagem explica que seu sentimento por ela é o mesmo, porém a situação do país é muito diferente, cita a demissão de um locutor de

¹⁹ “Um filme para ser ouvido”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/05/1969.

rádio considerado “subversivo” para exemplificar suas preocupações, acusa que “cada vez mais as pessoas se preocupam com a sua própria segurança, mesmo sabendo que a segurança é frágil”. Porém, a comunicação entre os dois é falha, Ada não dá atenção para a explanação política do companheiro e responde: “Você sabe melhor do que eu que não basta largar casa, marido, filho, tudo. O problema está em nós mesmos”. Ela gostaria de se separar do marido para ficar com Marcelo, entretanto ele não lhe dá a segurança necessária para que ela tome essa decisão. Para Marcelo, é a conjuntura política autoritária que representa uma ameaça à segurança de todos, e que constitui o verdadeiro problema com o qual se preocupar.

A trilha sonora do filme contribui de forma geral para a caracterização dos dois personagens principais; as músicas que acompanham Marcelo possuem, quase sempre, letras com críticas políticas, principalmente no momento em que ele vai ao show Opinião.²⁰ Por outro lado, as músicas que acompanham Ada falam sobre sentimentos amorosos. No final desse primeiro diálogo, por exemplo, a banda sonora é ocupada pela música *É de manhã*, de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa. A letra da canção romântica é interrompida para dar lugar a uma locução de rádio que noticia que “o alto comando da revolução já tem uma lista de políticos a serem cassados, com base no Ato Institucional”.

Dessa forma, a própria trilha parece expor a situação da qual o protagonista intelectual fala: não há espaço para o romance quando a situação política é tão grave. Ada, porém, não compreende, interrompe Marcelo em sua triste contemplação para repreendê-lo por dar muita importância à política, sem pensar nos dois. O diálogo seguinte expõe claramente a situação, com Marcelo tentando explicar sua decepção:

- Eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro, sabia que mais cedo ou mais tarde nós íamos viver juntos. Nós tínhamos afinidades e ideias comuns, você também acreditava, era uma visão coletiva, segura, linda. Desculpa, meu bem, se eu estou confuso, estou misturando tudo, mas é que a nossa ideia, o nosso amor, pareciam a mesma coisa, nós estávamos vivendo...
- Nós continuamos vivendo. Não adianta a gente se entregar, agora mais do que nunca temos que nos unir.

²⁰ O Show Opinião foi um espetáculo musical, dirigido por Augusto Boal, produzido pelo Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE - instituição que, havia sido colocada na ilegalidade pelo regime militar recentemente instaurado no Brasil. O próprio ator que interpreta Marcelo, Vianinha, militante comunista na época, tinha sido participante do Teatro de Arena e do CPC. O personagem muitas vezes foi visto como um alter-ego do diretor do filme, contracenando com a atriz que era casada com este. Além disso, segundo depoimento de Paulo César Saraceni (1993), Vianinha usou no filme roupas que eram suas, assim como os objetos que aparecem no cenário de seu quarto, o livro *Revolução na América Latina* e um exemplar da *Cahiers du Cinéma*.

- Não, a porra desse golpe militar é que impede que a gente possa ficar do mesmo lado.²¹

O diálogo permite pensar as personagens principais como representantes dos atores políticos envolvidos naquela conjuntura da vida política brasileira. Marcelo figurando a esquerda, que via a aliança com a burguesia progressista, representada por Ada, como a possibilidade de realizar a revolução. Porém, o golpe civil-militar, apoiado pela elite conservadora (presente no filme através do marido de Ada) colocaria fim às suas expectativas. A caracterização social das personagens remete à representação de classes, enquanto a estrutura dramática no filme evidencia mais suas reflexões e atuações como indivíduos dentro desse cenário. Nesse sentido, Marcelo hesita, expõe motivos que parecem sugerir a separação do casal, mas na sequência está na cama com Ada em seu apartamento.

A câmera na mão chama atenção para os objetos no quarto de Marcelo, entre eles uma reprodução do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso e um cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Na conversa entre o casal, Marcelo afirma que acreditou que as coisas iam mudar mesmo que não fosse possível “racionalmente”. O punhal segurado por Corisco no cartaz do filme de Glauber aparece aqui enquadrado entre os dois personagens, simbolizando sua separação. Ao mesmo tempo, a imagem remete ao projeto revolucionário no qual a esquerda brasileira depositava sua esperança. Porém, ele revela que sua confiança não era racional e que se encontra confuso diante da frustração. Sendo assim, o casal não reproduz facilmente a norma do homem racional e da mulher emocional existente em *O Bravo Guerreiro*. Há nuances, pois o envolvimento político de Marcelo também o fez manter ilusões.

Nos filmes que surgem como resposta ao golpe – *O Desafio*, *Terra em Transe* e *O Bravo Guerreiro* – sempre as personagens masculinas que aparecem como porta-vozes de inquietações que dominavam quase todos aqueles identificados com os ideais de esquerda – Marcelo, Paulo e Miguel, respectivamente, nos três filmes. Com exceção de Sara (Glauce Rocha) no filme de Glauber, as personagens femininas preocupam-se com questões relativas à vida íntima. Todavia, diferente de *O Bravo Guerreiro*, *O Desafio* traz a dimensão afetiva como parte do universo masculino, o que é até potencializado no personagem Paulo, de *Terra em Transe*. No filme de Saraceni, a

²¹ O uso da palavra “golpe” teria sido um dos motivos que fez o filme ter demorado oito meses para ser liberado pela censura (quando o normal era que esse processo demorasse apenas alguns dias). Para a liberação foi necessário fazer alguns cortes nos diálogos (nesse, inclusive), o que foi possível através da raspagem na banda sonora das cópias da película (CAPELATO, 2007). Também sobre a censura do filme, ver: BERNARDET, 1966.

intensa angústia vivenciada por Marcelo diante da situação política reflete sobre seus sentimentos amorosos. A própria reação ao golpe ocorre de forma mais emocional do que racional, o baque com a mudança política se consubstancializa em um sentimento de ressentimento, em uma crise emocional diante da qual o personagem masculino não sabe como agir, não consegue racionalmente traçar novos planos para enfrentar a situação.

Ainda assim, ele segue em sua preocupação com a situação política e social, com a qual a personagem feminina não se envolve de fato, mostrando-se mais preocupada com sua vida amorosa, assim como Sílvia (de *Terra em Transe*), Clara e Linda (de *O Bravo Guerreiro*). Considerando que as obras do Cinema Novo estavam preocupadas com questões do coletivo, com a miséria do povo e as possibilidades de transformação social, essas personagens femininas das classes média e alta são coadjuvantes pelas quais os narradores não nutrem muita simpatia.

A crítica que as narrativas fazem a elas se estende como uma denúncia de sua classe social, um grupo que usufrui de privilégios em uma conjuntura onde o povo vive na miséria, ocupa-se de futilidades, distanciando-se sem conhecer ou se importar com as mazelas das classes trabalhadoras. Sendo assim, a elite e as classes médias foram, em muitos casos, representadas no Cinema Novo como mesquinhas e alienadas, como se fossem incapazes de reconhecer a realidade do país por causa de seus desvios de caráter. Nesse retrato de sua degenerescência moral, os papéis femininos evidenciam a hipocrisia desses grupos, mas também uma transformação de modelos de comportamento que eram impostos às classes mais baixas.

É notável que o “destino tradicional” feminino, caracterizado pelo casamento e pela maternidade, não propicia mais uma satisfação a essas mulheres. Sendo assim, sua busca pela felicidade nega o padrão vigente, mas, ao mesmo tempo, elas mesmas querem mantê-lo. Quando se rebelam contra um modelo de feminilidade, essas mulheres não têm em vista uma luta mais ampla; agem sempre individualmente. É o que acontece com Ada, ao trair seu marido, e outras personagens femininas, que demonstram atitude semelhante.

1.3 A traição como transgressão

Na representação das mulheres pertencentes às classes médias e dominantes, o casamento muitas vezes foi exposto como causador de um grande incômodo que conduz

a personagem feminina a alguma tentativa de libertação diante de uma disposição social opressora. Nesse sentido, essas personagens transgressoras foram dotadas de um certo poder de ação. Além de Ada, Ely (Helena Ignez) em *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961) e Laura em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) recorrem à traição como tentativa de escapar do descontentamento com a relação conjugal e do confinamento no ambiente doméstico.

Em *O Desafio*, quando Ada está no quarto de Marcelo, ele pede para que ela fale de si. Há então a introdução de um plano destacado, que interrompe o encadeamento espaço-temporal e a personagem feminina olha para a câmera e expõe suas aflições. O fundo musical com as Bachianas número 5, de Villa-Lobos, reforça a referência a *Deus e o Diabo* presente também no cartaz, com Corisco ocupando uma metade da tela e Ada a outra. Mais uma vez há o contraste entre a política ali simbolizada e a fala do drama individual de Ada, que afirma só se sentir bem com o filho, não suportando mais a vida com o marido.

Na verdade, Ada também simboliza uma posição política e social: a da mulher que se rebela diante de um casamento que não lhe satisfaz. Porém, como o protagonista (ao qual o filme dá maior centralidade) não faz essa leitura, a configuração da questão de gênero como um tema político acaba escapando à narrativa. Ada expõe suas inquietações, mas o valor que essas ganham, comparadas à angústia do protagonista, não é o mesmo. De qualquer forma, há uma certa compreensão em relação à personagem feminina, pois mesmo diante da indicação sexual (já que os amantes estavam embaixo dos lençóis na cama), ela não é condenada moralmente por trair o marido. A personagem mantém sua dignidade, até mesmo como mãe.

Ada mostra-se totalmente desinteressada diante do esposo. Após um jantar, ela se exalta, irritada afirma não aguentar mais seu círculo social, com pessoas fúteis, vazias, egoístas e falsas, que só agem por convenções. Sua fala fornece um indício dos motivos de sua traição, ela diz sentir falta de pessoas inteligentes, o que reconhece em Marcelo. Entretanto, a hipocrisia que ela critica se reproduz em suas próprias atitudes ao se manter no casamento.

Mário (Sérgio Brito) ouve pacientemente as queixas da esposa e responde de forma prática: “Ada, eu dirijo uma fábrica onde trabalham 2500 operários, não é um mundo morto, pelo contrário, é um mundo bem vivo, é o meu mundo. E o seu também”, evidenciando de certa forma a duplicidade da esposa em querer criticar um mundo do

qual ela faz parte.²² Se de início ele parece mais aberto ao diálogo, diante da insubordinação da mulher, que tenta se retirar, sua fala acaba se tornando mais autoritária. Mário acha natural que ela tenha seus interesses, que goste de ler, ir a conferências, exposições, porém lembra: “Mas nada disso deve fazer você esquecer suas obrigações”. Embora o filme não dê o direito de resposta a Ada, até porque uma réplica poderia direcioná-la a um rompimento definitivo com o marido, o que não chega a se concretizar, o enquadramento da sequência reserva um certo poder a ela. Em primeiro plano, Ada encontra-se na parte superior das escadas, é mostrada de perfil sem dirigir o olhar ao marido, expressando indiferença e, também, uma certa altivez, dentro de suas limitações ao manter-se como esposa. Mário, por outro lado, enquadrado em *plongée* é rebaixado, perde sua força diante da mulher que se encontra em posição mais alta.

O Desafio possui alguns planos de trabalhadores urbanos, pouco presentes no Cinema Novo de forma geral – aliás, entre os quais se observa uma quantidade considerável de mulheres quando Ada vai até a fábrica do marido. A motivação da mulher para sair de casa é sempre o amor de Marcelo e ao que tudo indica ela vai tentar resolver sua situação com Mário (talvez expor verdadeiramente o que sente, contar que tem um amante, pedir a separação). Porém, o choque com o mundo do trabalho é tão grande que a conversa decisiva acaba não acontecendo e o que se pode imaginar é que ela desistiu da separação.

Ada parece totalmente alheia a esse mundo profissional e o próprio marido se surpreende com sua presença na fábrica. Quando ela fica só no ambiente, a montagem recortada acentua o ritmo incessante e o barulho das máquinas, até a luz da fábrica lhe parece perturbadora e ela acaba saindo correndo. Do lado de fora, cabisbaixa, se concentra em suas divagações, mas o apito da fábrica a “acorda”. Os trabalhadores e as trabalhadoras batem o ponto e passam por ela, alguns ainda a olham com estranhamento, mas ela não se integra, não interage com ninguém, só observa.

²² Segundo Jean-Claude Bernardet (1979), diferentemente de outros personagens burgueses do Cinema Novo, por exemplo, o burguês sem moral que faz orgias junto com o filho no episódio Zé da Cachorra, de Miguel Borges em *Cinco vezes favela* (1962), ou mesmo o personagem Fuentes nas orgias de *Terra em Transe*, Mário não é julgado moralmente pelo filme, nem é representado de forma caricatural. O autor aponta o personagem de *O Desafio* como o primeiro burguês industrial que aparece no Cinema Novo, para reforçar sua tese de que nos filmes do movimento anteriores ao golpe de 1964 a proximidade com a proposta desenvolvimentista do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) fez com que a crítica se voltasse para o sistema agrário, a miséria do camponês e a opressão do latifúndio, deixando de lado a burguesia industrial. Por outro lado, O. C. Louzada Filho (1966) considera caricatural a apresentação do personagem: “Retratar o capitão de indústrias de bermudas e copo na mão, com olhar idiota, é minimizar os problemas do contexto e os instrumentos de que se dispõe para seu enfoque crítico e para a compreensão de sua dinâmica. Afinal, dele partiu o problema histórico que informa o filme”.

Ao olhar uma operária que deixa a fábrica, Ada talvez pense nas diferenças entre as duas e em uma outra vida na qual ela mesma poderia estar inserida, se o casamento não lhe proporcionasse sua condição de mulher burguesa. É possível que nesse momento, por meio de seu drama íntimo, Ada tome uma consciência social, que a faz reconhecer sua posição de classe e até mesmo a desistir da separação. É como se a própria opressão das máquinas e engrenagens que a rodearam, da própria estrutura da fábrica, a fizesse perceber que ser dona daquilo tudo é a sua realidade e isso não poderia ser descartado tão facilmente.

São possibilidades, já que a personagem praticamente não aparece mais no filme (há apenas um último plano seu no trecho final, na lembrança de Marcelo) e não se sabe com certeza qual foi a sua decisão. O desfecho do militante também fica em aberto. No último bloco da narrativa ele encontra um amigo (Luiz Linhares) no bar, que o convida para ir à sua casa. Lá, Virgínia (Gianina Singulani), a mulher do amigo, assedia Marcelo, passa seu pé no dele por baixo da mesa, e ele se esquivava. Depois o beija, mas ele foge novamente. Por fim, a mulher desabotoa o vestido e se despe diante de Marcelo. Ele olha para o marido que ergue a cabeça e lhe lança uma piscada, incentivando-o a seguir adiante, mas o protagonista se retira.

Virgínia é duplamente rejeitada, pelo marido, que lhe trata de forma bastante grosseira, e por Marcelo, que renega sua investida sexual. Além disso, a vivência entre marido e esposa é caracterizada por uma licenciosidade que não é bem vista pela narrativa. Mesmo que esse casal tenha uma maior liberdade sexual, isso não é revertido positivamente para a personagem feminina, que parece insatisfeita com o casamento.

Na fortuna crítica da época, pouco se falou sobre a personagem Virgínia, porém foi bastante comentado e condenado o comportamento de seu marido. Carlos M. Motta (1966), por exemplo, interpretou que o personagem “induz a mulher a se oferecer a Marcelo”, opinião semelhante a de Gustavo Dahl (1966), que fala em um “escritor à deriva a ponto de lançar a esposa para os braços do primeiro a aparecer” – diminuindo assim a iniciativa da personagem feminina na tentativa de sedução. Paulo Perdigão (1966) afirmou ser possível entender o filme como um “exame pungente da impotência sexual”, pois Marcelo não deveria repelir a amante e, ainda que se justifique ele recusar a mulher do amigo, nesse caso a impotência fica transferida para esse último. Segundo Ely Azeredo (1966), o único intelectual “não esquerdistas” do filme é diminuído por ser representado como “sexualmente dubio e acreditar em horóscopos”.

Gilda de Mello e Souza (1966) comenta que, no encontro ocorrido na Cinemateca Brasileira para debater o filme, houve um desacordo flagrante, pois alguns cineastas respondiam de maneira apaixonada, como se sofressem ofensas pessoais diante das críticas feitas na obra à “geração de 45”. Tal geração, também conhecida como terceira geração modernista, localiza-se no fim da Segunda Guerra Mundial e a derrubada da ditadura de Getúlio Vargas. Diante de uma relativa tranquilidade política, o grupo seria marcado pela busca da pesquisa estética, sobretudo em torno da própria linguagem literária, dando vazio a possibilidades de experimentação e deixando em segundo plano as preocupações políticas, ideológicas e culturais que marcaram a geração de 1930. Faz parte dela nomes como João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Lygia Fagundes Telles e Mário Quintana.

O intelectual mais velho que aparece em *O Desafio* seria criticado por fazer parte dessa geração. Em oposição ao protagonista, marcado por sua crise diante da realidade política, ele é alguém mais superficial, sem muita densidade. A cena em que ele compactua com a traição de sua própria esposa parece mostrá-lo como um homem fraco, sem grande punção para agir em nenhum setor da vida, o que teria incomodado os intelectuais à época que se identificavam com o personagem. De qualquer forma, o fato dessa sequência, que nem é de grande destaque no filme, ter causado tanta polêmica, explicita os valores morais da época. O marido aceitar a traição da esposa foi visto como uma grande falha moral, sua masculinidade foi colocada em questão e isso foi considerado inaceitável para muitos críticos que escreveram por ocasião do lançamento do filme.

Esses críticos não parecem dispostos a discutir não só a transgressão feminina como sinal de “novos tempos”, mas também a transformação nas masculinidades. Marcelo e o amigo são homens que não se inserem em relacionamentos convencionais. O primeiro se revela enquanto sujeito emocional, o segundo acredita em astrologia, caracterizações que rompem com um padrão conservador das relações de gênero.

O próprio fato de o filme tratar de dramas individuais foi algo considerado negativo por esses críticos. Alguns esperavam que, por fazer parte do Cinema Novo, *O Desafio* se centrasse mais nos problemas coletivos, políticos e sociais do que nas questões pessoais das personagens. Alfredo Sternheim (1966), por exemplo, afirmou que Saraceni “é mesmo um grande cineasta para captar estados d’alma, para problemas mais individuais do que coletivos” e J. Spiewak (1966) comentou que “como antes já

aconteceu em ‘Porto das Caixas’, sua sensibilidade e sua verdadeira visão pessoal do mundo são mais fortes do que os compromissos a que pretende ser fiel”. Em entrevista a José Wolf, Saraceni declarou: “Realmente eu trato de problemas individuais ao contrário de Glauber que tem uma capacidade de épico”, mas mostrou ter consciência de que a partir do individual ele também abordava uma coletividade, procurando “captar a realidade da época através dos indivíduos”. Em suas palavras:

Emílio Salles Gomes me definiu como o diretor mais pessoal do cinema brasileiro. Tenho consciência que tanto a problemática de O Desafio como a do Porto das Caixas é bastante individualista. (...) Há contudo o mesmo choque dos personagens com a própria realidade que eles querem modificar, transformar (WOLF, 1966, p. 5).

Saraceni descreve a importância de relacionar a existência individual com a vida social de seus personagens. Ao abordar dramas íntimos, seus filmes não deixam de refletir sobre uma realidade social e suas possíveis mudanças. Nesse sentido talvez ele tenha sido o diretor que mais demonstrou que “o pessoal é político”, ou seja, as trajetórias pessoais de seus personagens não interessam de forma isolada, mas sim como partes dos movimentos de transformação da sociedade.

Ao evidenciar um contato entre questões da esfera pessoal e da pública, o filme abriu um espaço para uma reflexão sobre a condição da mulher burguesa. Ada não se realiza na relação conjugal, mas não consegue renunciar ao status social que o casamento lhe confere. Nesse sentido a personagem Ely de *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961) se aproxima dela. Porém, em Ada nota-se o surgimento de uma consciência de classe, um entendimento de que há um contexto social no qual ela não vive a mesma opressão vivenciada pela classe trabalhadora. Consciência que não existe em Ely.

A Grande Feira se passa em Salvador, onde os comerciantes da feira “Água dos Meninos” estão inquietos com a tentativa do governo de mudá-los para outro local. Chico Diabo (Antônio Sampaio)²³ ameaça atear fogo nos tanques de gasolina da cidade, acabando com a feira, como forma de enfrentamento aos “tubarões” que têm interesse no terreno. Maria da Feira (Luiza Maranhão), que trabalha no cabaré de Zazá, também se demonstra preocupada com a questão. O cabaré é frequentado por Ely (Helena Ignez) e suas amigas. Lá elas conhecem Ronny (Geraldo D’El Rey, também tratado pelo apelido de Sueco), marujo procurado pela polícia que acaba se envolvendo com Maria e Ely.

²³ Que depois adotaria o nome de Antônio Pitanga.

Neste capítulo, trata-se principalmente da personagem Ely e de suas amigas Conceição (Lígia Ferreira) e Sara (Clélia Mattos). São mulheres caracterizadas como burguesas, entediadas com a vida familiar e que buscam algum divertimento no cabaré, um ambiente que para elas é exótico, frequentado por pessoas que não são da mesma classe social. Essas mulheres são completamente alienadas em relação ao problema social do qual o filme trata. A personagem feminina principal, Maria da Feira, se encontra em uma outra chave: pertencente à classe popular, ela não apenas se preocupa com a questão política e social que os feirantes enfrentam, como se dispõe a resolver a situação.

As três personagens que representam a burguesia local são introduzidas em uma sequência no pomposo quarto de Ely, onde se arrumam, se olham no espelho, se maquiagem, conversam e riem de suas levandades. Sara declara que o lema atual de sua vida tem relação com as “sensações novas” e completa: “podia imaginar tudo, menos a vantagem da dupla personalidade; de dia grã-fina da *society*, certas noites mariposa do cais do porto”.

Essas mulheres, portanto, ocupam uma posição social de destaque naquela sociedade, diante da qual devem se comportar com decoro e recato. Porém, a possibilidade de frequentarem um cabaré, provavelmente escondidas de seus maridos e das outras pessoas de seu círculo social, surge como oportunidade de realmente se divertirem e viverem algo novo, que quebre a rotina repetitiva de suas vidas de dona de casa. Ely lamenta seu tédio e cita Camus, completando que precisa mesmo é de um príncipe encantado.²⁴ Conceição, irônica, responde que um dia ela perde o sapatinho e encontra o príncipe, ou um bandido, o que de fato ocorrerá, pois Ely acabará se apaixonando por Ronny. É como se a amiga já trouxesse uma visão realista (como o próprio filme fará) diante dos devaneios de Ely.

Conceição externa uma fantasia por “homens fortes, brutos, suados”, manifestando uma atração física por uma imagem estereotipada de um homem mais pobre, que lhe serviria, portanto, não como companheiro em um relacionamento afetivo, mas para a satisfação de seus desejos sexuais. Além disso, não se sabe se Conceição e Sara são casadas como Ely, mas a indicação é que o adultério é uma possibilidade já integrada à vida dessas mulheres. Elas manifestam uma vontade de transgredir as

²⁴ O tédio está entre os temas presentes na obra de Camus, ao lado da reflexão sobre a mecanicidade da vida, o absurdo das convenções sociais e uma permanente sensação de desorientação frente a um mundo sem sentido. Tais sentimentos estão presentes nas falas de Ely ao longo do filme.

convenções que regulam suas vidas. Apenas a “vida dupla”, o que é feito de noite, entre amigas e longe das vistas de seus familiares, lhes permite a realização desses desejos.

Essas personagens remetem à imagem da “mulher moderna” na medida em que saem sozinhas durante a noite, bebem, fumam, se permitem viver algumas aventuras amorosas e sexuais quando estão fora de suas casas. No cabaré, Ely apresenta Sara a Zazá e diz que a amiga “está aqui a passeio e quer um tipo todo especial”, em uma indicação de que também as mulheres são clientes naquele ambiente tido como “mercado sexual”. Zazá brinca fazendo-as gargalhar: “Ah, não dá pé, navio japonês na praça” e depois afirma que vai dar “um jeitinho”. Não se sabe como isso se desenrola, se Sara ou qualquer uma das mulheres chegam de fato a se relacionar sexualmente com os homens que conhecem ali; de qualquer forma, essa sugestão já é bastante ousada à época, considerando que o sexo só poderia ser vivenciado pela mulher dentro do relacionamento conjugal.²⁵

Ely sugere que seu marido não é ciumento, afirma que passam dias sem se ver, pois são pessoas diferentes, possuem grupos de amigos distintos. Esse modelo de casamento parece pouco convencional. Apesar da moral rígida sobre o comportamento feminino, uma falta de atenção do marido resulta em maior liberdade da mulher. Ainda assim, as falas seguintes das amigas de Ely revelam claramente que as normas de fidelidade e submissão continuam vigentes:

Conceição – É por isso, precisamos acabar com essa falsa honra feminina, tão diferente dos homens, eles podem fazer tudo e nós não podemos fazer nada.

Sara – É, tudo progrediu nesse mundo, menos a situação da mulher, continuamos um pouquinho melhor do que as mulheres da Idade Média.²⁶

Esse diálogo surge como um raro momento no Cinema Novo em que o feminismo é diretamente pautado (ainda que a palavra não seja dita), já que as personagens se proclamam conscientes de que há, na sociedade em que vivem, uma desigualdade de gênero que as oprime e que deve ser combatida. A forma pela qual elas questionam essa assimetria entre homens e mulheres é a transgressão: realizam às escondidas os desejos que não podem assumir na frente de todos. Em suma, dentro de

²⁵ Nas críticas publicadas na época de lançamento do filme apenas uma menciona essa referência à sexualidade da mulher fora do casamento, dizendo que Zazá “sabe muito bem o que as ricas e belas mulheres vão procurar”. “O filme do dia. A grande feira”. *O Dia*. São Paulo, 21/10/1962.

²⁶ A crítica citada na nota anterior diz ainda que Ely é “menos corrompida” que suas companheiras. Ora, Ely é a única que é mostrada traindo o marido, portanto essa opinião deve estar ligada ao fato de que ela ainda mantém “sonhos românticos” e não se coloca, por exemplo, nesse diálogo quando as amigas falam da necessidade de uma mudança no código de honra que rege a vida das mulheres, algo que seria mal visto pelo autor da crítica, não assinada. “O filme do dia. A grande feira”. *O Dia*. São Paulo, 21/10/1962.

seu círculo social elas atuam como esperado, dentro das normas, porém aproveitam a oportunidade de se libertarem quando estão fora deste meio, frequentando lugares que não lhes são permitidos, vestindo roupas e se comportando de uma forma que não seria adequada entre seus pares.

As personagens, porém, não rompem de vez com as normas que as aprisionam, pois desejam conservar sua posição social, inclusive diferenciando-se das mulheres das classes trabalhadoras, representadas por Maria da Feira. Livres das tarefas domésticas e desobrigadas de trabalhar para se sustentarem, reclamam da “dupla moral” que rege o mundo, mas parecem confortáveis com a “vida de madame” que levam e não querem renunciar à comodidade que usufruem.

É o que se observa na rotina de Ely: após a noite no cabaré ela deixa suas roupas e sapatos jogados pelo quarto, que são depois recolhidos pelo funcionário, que a acorda quando já passa das 11 horas da manhã. Esse mordomo é íntimo, mas subserviente e discreto em relação aos seus “assuntos secretos”. Ele informa que o marido já saiu cedo e não vem jantar, que Carmem lhe convidou para uma partida de *bridge* e que a diretoria do clube ligou para avisar de uma reunião à noite. A lista evidencia a banalidade dos seus compromissos e a ausência de obrigações e responsabilidades. Embora Ely sempre fale na vontade de viver uma grande paixão que lhe tire do tédio, ela parece acomodada a um cotidiano com muito lazer e sem preocupações.

Ela e suas amigas também demonstram um preconceito marcadamente social e racial em uma cena em que vão à feira tirar fotos. O local lhes interessa apenas enquanto potencial turístico, já que é visível seu desprezo pelas pessoas que estão ali, em sua maioria negras, vistas como exóticas e inferiores. Quando estão no cabaré também demonstram esse preconceito, ao se divertirem com a briga entre o Sueco e Maria e se decepționarem quando os dois vão para o quarto. Ely, se referindo ao Sueco, diz: “Tipo estranho, parece herói de folhetim, alto, louro, valente, mas em seguida ele foge com uma rameira qualquer”. O atributo “louro” surge quase como sinônimo de “belo”. Assim, fica estabelecido o componente racial como um marcador importante na caracterização do homem que ela deseja e também da rivalidade com Maria, diante da qual se sente superior.

Ely, como uma mulher moderna, não se acanha em tomar a iniciativa com o rapaz pelo qual se interessa, nem mesmo em recebê-lo em seu quarto, sem o menor pudor por ser uma mulher casada, e nesse aspecto há uma visível transgressão da moral

vigente. O próprio Ronny a julga por isso, deduzindo que ela já se relacionou com vários outros homens fora de seu casamento. Todavia, Ely denota marcas do que tradicionalmente é associado ao feminino, ao não se importar por ser considerada fútil (aparentemente até concorda quando o Sueco lhe fala isso) e ao se colocar em competição com Maria – reafirmando, assim, estereótipos impostos às mulheres.

Além disso, se por um lado Ely deseja se libertar das convenções nas quais está inserida pelo casamento burguês, por outro aparenta ter pouca noção da realidade. A personagem confessa ao Sueco que, apesar de ter “o mundo a seus pés”, preferia lavar convés de navio e, ignorando o abismo social que os separa, afirma: “Temos as mesmas desilusões, só que você conseguiu se libertar, enquanto eu...”. O envolvimento com o marujo parece ser sua única possibilidade de emancipação, uma paixão que a fizesse largar tudo e ir buscar sua felicidade. Porém, essa ilusão a cega para a realidade, o Sueco não pretende seguir adiante o romance e a narrativa explicita isso apresentando um plano de um homem desenhando na areia dois corações, um sinal de igual e o cifrão, logo após a sequência do passeio dos dois, simbolizando que o interesse dele por ela é financeiro. Ely é quase ridicularizada pelo narrador do filme por não perceber isso. Um dos críticos da época, Sérgio Augusto (1962), chega a se referir a ela de forma misógina como “grã-fina debiloide”, atribuindo uma suposta falta de capacidade mental à personagem. Em outras palavras, a transgressão da mulher burguesa à ordem patriarcal é apresentada pela narrativa e lida pela crítica como uma fantasia despropositada.

É evidente a intenção da narração em pautar um problema social e uma tomada de posição ao lado dos grupos populares. Ainda que não exista uma discussão mais aprofundada sobre racismo, o tema é colocado e há também uma valorização e apoio da narrativa à população negra. Em relação à questão de gênero o posicionamento é ambíguo. Alguns diálogos entre as “grã-finas” expõem uma discussão sobre o papel da mulher na sociedade, demarcando os motivos de suas transgressões. Entretanto, por serem caracterizadas como fúteis e alienadas, seus argumentos, ao se considerarem oprimidas pela família patriarcal burguesa, parecem menos importantes. Isso dificulta que o espectador estabeleça uma solidariedade com essas mulheres.

Walter da Silveira (1963), renomado crítico baiano, se referiu a elas como “milionárias viciosas”; H. Didonet (1963) afirmou que o filme procurava, através dessas personagens, tematizar a “corrupção familiar” e a “decadência de uma classe”. Nesse sentido, Glauber Rocha (1961) demarcou como a narrativa utiliza as mulheres para criticar a classe burguesa de um ponto de vista moral: “Os tubarões não aparecem, mas

sim as mulheres deles. Aí o retrato foi moral – única inversão de ponto de vista no tratamento do assunto”.

Ao tratar mais especificamente de Ely, Glauber afirma: “Ely tem problemas morais e quando estes problemas são falsos pertencem à própria falsidade da condição humana burguesa (...) é uma alienada, que permanece marginal”. O autor declara que o desfecho da personagem resumiria o “clímax da solidão e da alienação burguesa” e cita uma frase do diretor Roberto Pires para explicar o plano final, tomado de cima, quando Ely volta para o marido: “Um *close* iria fazer de Ely uma heroína. Não interessava mais ver o rosto dela, mostrar o sentimento. Interessava apenas mostrá-la como uma pessoa que diante da frustração voltava para o conforto social e financeiro do marido” (idem, 1961).

De fato, é improvável qualquer adesão do espectador à perspectiva da mulher burguesa, pois ela representa a classe opressora. Ely, personagem mais elaborada que suas amigas e mais disposta a abandonar o casamento, não reconhece com clareza o que está em jogo, ilude-se com as seduições do Sueco e sonha, ingenuamente, com uma vida romântica ao seu lado. Apenas um novo romance a faria se desquitar de seu marido. Quando o amante explicita o fim da aventura, ela fica chorando, mas não há qualquer complacência da narração com seus sentimentos. O espectador é levado a se comover pelo drama dos pobres feirantes, e não pela desilusão amorosa da grã-fina fútil.

Como uma menina mimada, Ely acredita que ainda vai convencer Ronny a ficar com ela e por isso vai ao escritório de seu marido pedir o desquite. Essa sequência evidencia o motivo de sua carência: o marido só se importa com os negócios e não participa efetivamente de uma vida familiar. Se no início da conversa com a esposa ele parece debochado, por fim acaba humilhado, pois Ely confessa sua infelicidade no casamento, a sensação de estar só que a fez sair com as amigas e que a levou, por fim, à traição e à decisão pela separação. A personagem conta toda a história como se tivesse se passado com sua amiga, e nesse momento ela narra diretamente para a câmera, levando o espectador a compactuar com seus infortúnios. Diferentemente do que acontecia até então, aqui há uma possibilidade de aproximação com a personagem feminina.

Ely vai então avisar Ronny que pediu o desquite. Mais uma vez a frivolidade de suas ações é ressaltada, pois é justamente o momento em que a população está voltada para o comício do sindicato, esperando uma resolução de seus problemas, e Chico está prestes a colocar fogo no local. Ely chega a cruzar com Maria na feira, no

entanto, enquanto esta corre para deter Chico e salvar a vida dos feirantes, Ely mais uma vez só está preocupada com seus problemas pessoais.

O Sueco dispensa Ely novamente, mas ambos ainda passam a noite juntos. No dia seguinte, ela o acompanha até o navio em que ele parte. Seu marido observa a cena, ao longe, aguardando-a se despedir do amante e, por fim, a encontra e abre a porta do carro para que ela entre e volte para casa. Ely afinal não estaria disposta a largar tudo por sua liberdade sem a possibilidade de viver um novo romance.

Há uma moldura no início e no final do filme, composta por cenas de um velho que conta a história da “grande feira”. Ao resumir o final, ele afirma que o marinheiro fugiu e a mulher foi perdoada pelo marido. Nesse momento, há um desenho de uma mulher ajoelhada aos pés de um homem, como quem implora perdão, e vários cifrões ao redor dos dois. Não é o que o filme nos mostrou: a narrativa aponta uma humilhação por parte do marido, que foi atrás da mulher e a aceitou de volta, mesmo após sua traição. Porém essa moldura inverte a situação, e a imagem final que fica é a da mulher burguesa que viveu uma aventura, mas depois se humilhou para manter sua posição social. Mais uma vez, a posição do filme em relação à personagem feminina é ambivalente. A moldura acaba reafirmando um modelo de sociedade patriarcal na qual a mulher é submetida.

O desfecho da história confirma a futilidade de Ely, que não estava realmente disposta a abdicar do conforto de seu lar burguês – assim como Ada de *O Desafio*. Ao trazer esse comportamento feminino reiterado pelas amigas de mesma classe social, *A Grande Feira* constrói uma representação da mulher burguesa como alguém que só se preocupa com sua felicidade individual, que reproduz preconceitos contra as pessoas negras e pobres e que não é capaz de se libertar, pois não quer perder sua posição de classe. Laura (Odete Lara) de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) tem uma postura semelhante, pois deseja abandonar o marido coronel, porém mantendo seu status social. O cenário é outro, não é mais o mundo urbano, mas o comportamento feminino se repete.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro se passa em Jardim das Piranhas, povoado do sertão nordestino onde cangaceiros e beatos ameaçam o poder do coronel Horácio (Jofre Soares). O delegado Matos (Hugo Carvana) atua na cidade a mando do latifundiário, contudo mantém um caso com a mulher dele, Laura. Matos chama o matador de cangaceiros Antônio das Mortes (Maurício do Valle) para vigiar os camponeses do vilarejo. Porém, logo após o duelo com Coirana (Lorival Pariz), o líder

dos cangaceiros, Antônio entra em crise ao encontrar a Santa (Rosa Maria Penna) que os protege. O coronel convoca, então, Mata Vaca (Vinicius Salvatore), mas, antes de solucionar o problema dos cangaceiros, o jagunço deve resolver uma questão pessoal, o adultério da mulher de Horácio. Laura se relaciona ainda com mais um personagem masculino: o professor (Othon Bastos) do povoado.

No filme, o tratamento do espaço é fortemente relacionado a uma teatralidade e muitas vezes não há a preocupação de simulação de realidade, pelo contrário, os personagens atuam na encenação de um espetáculo, como em um palco diante de um público. Isso é notável na primeira aparição de Laura. Antônio das Mortes caminha em frente à casa do coronel e ela surge da escuridão da janela, como quem sai da coxia de um teatro.²⁷ A casa é como a fachada de um cenário diante do qual se desenvolve a sequência com câmera frontal e imóvel; Matos fala para o coronel que trouxe Antônio para vigiar os cangaceiros, mas Horácio fica descontente.

Laura aparece em uma posição semelhante a outras personagens do Cinema Novo: muda, não tem nenhuma participação no diálogo dos personagens masculinos que discutem questões da política local de Jardim das Piranhas. Nesse sentido, a personagem remete à Sílvia de *Terra em Transe*. Matos fala em industrialização, reforma agrária, progresso, sempre trocando olhares com ela, o que já indica o caso entre os dois. O coronel, cego, nada percebe, o que torna a traição ainda mais atrevida, pois os amantes não se preocupam em esconder seu envolvimento. Além desse olhar que evidencia o flerte com Matos, mesmo sem falar nada, Laura move sua cabeça na direção de Antônio e parece bastante interessada na sua figura, como se estivesse hipnotizada pelo poder que ele detém, e que o torna até mais interessante do que seu amante.

A caracterização de Laura como mulher interesseira se confirma na sequência seguinte em que a personagem aparece. Na casa de Horácio, ela e o amante cantam “Carinhoso”, música de Pixinguinha. Como é comum no cinema moderno, a música em *O Dragão da Maldade* não costuma ser subalterna à imagem e essa cena é um exemplo disso. A dissociação entre o que os amantes cantam – a sinceridade de um amor – e o que fazem – Matos entrega brincos e colares para Laura que fica deslumbrada com os acessórios – confere grande ironia à cena. Mais semelhantes a bijuterias do que joias

²⁷ Segundo Fábio de Freitas Leal (2016, p. 51) há uma associação dessa escuridão com a esfera do pecado, na qual se encontram as figuras que saem da casa do coronel. “A bíblia identifica Deus, Cristo, a verdade, a virtude e a salvação com a luz, e o ateísmo, o pecado e o diabo com a obscuridade”.

verdadeiras, os objetos manuseados por Laura estão presentes ali claramente para apontar o interesse material da mulher pelo amante. Dessa forma, há uma condenação moral sobre o comportamento da personagem feminina, evitando-se qualquer identificação empática entre o espectador e ela, o que é perceptível, por exemplo, por meio do uso da banda sonora na cena em que Laura é execrada publicamente após sua traição ser descoberta.

Nessa sequência, Mata Vaca segura Laura que se debate e grita histericamente. Depois, ela é lançada às mãos violentas do povo, também revoltado com a traição da mulher. Horácio, tentando humilhar publicamente os amantes, ordena que eles se beijem na frente de toda a cidade. Nesse momento, o forró de Luiz Gonzaga, “Carolina”, mina a tragédia de Laura, conferindo até um toque de comédia diante de seu sofrimento. A cena termina com o professor atirando e entrando no bar com os amantes. Confirmando a música que fala de uma mulher que deixa todo mundo “caidinho pelo cheiro que ela tem”, Laura, que já era desejada pelo coronel e pelo delegado, será cobiçada também pelo professor.

O conflito doméstico exige de Horácio uma ação mais urgente do que a situação política. Ele ordena que Mata Vaca mate Matos, mas quem de fato o assassina é a própria amante. Laura se vinga ao perceber que o delegado não tinha coragem suficiente para lhe servir e o atinge com várias punhaladas na frente de todos, em uma cena marcada pela violência, mas também pela teatralidade e falta de realismo. Sua agressividade acaba desencadeando o massacre do povo.²⁸

Ainda que represente o poder patriarcal e seja o mandante desse massacre, há nuances na caracterização de Horácio e ele aparece como um personagem mais honrado do que sua mulher. Ismail Xavier (2014), ao dividir as personagens entre “heróis dignos” (atualização do mito de São Jorge) e “personagens laicas” (registro prosaico dos pequenos dramas de Jardim das Piranhas), coloca o coronel como figura mais digna desse segundo grupo. Segundo o autor, no filme de Glauber, mesmo que exista a certeza da efetividade da modernização, há uma desconfiança e endereçamento de uma condenação moral em relação a ela. Ao realizar a crítica do avanço no presente, cheio de equívocos, o filme valoriza uma certa dignidade do arcaico contra a ilegitimidade do modernizante. Nesse sentido, uma honradez do coronel é conservada, enquanto o *kitsch*

²⁸ Em crítica publicada na época de lançamento do filme, Ismail Xavier (1969) ressalta que é a briga doméstica que inicia uma etapa de violência no filme.

e a corrupção se associam mais às figuras urbanas de Matos, Laura e o professor. Entre os três, Laura é caracterizada como a menos digna.

Ela volta a aparecer com o coronel em um *tableau* que antecede a luta final da narrativa. Sentada ao lado dele em uma liteira, como uma senhora escravocrata, mais uma vez a mulher representa a falsidade. Com vestido e véu pretos, ela está de luto por Matos, portanto, simbolicamente, trai mais uma vez o coronel. Ao se debruçar sobre a família patriarcal, *O Dragão da Maldade* fornece mais elementos que os filmes anteriores de Glauber para se pensar a opressão da mulher nessa estrutura. Porém, ao trazer essa discussão em cenas que se aproximam da forma melodramática, fica marcada a condenação moral da mulher que trai o marido de variadas e repetidas maneiras.²⁹

Além disso, ao representar a classe dominante, a personagem feminina encarna os piores vícios associados a esse grupo. Suas características de “mulher moderna” são perniciosas: ela não tem qualquer pudor em trair, é interesseira, se alia a quem for necessário para manter seu status social, não tem qualquer solidariedade em relação ao povo oprimido. Elemento urbano na arcaica Jardim das Piranhas, Laura reúne características da perversidade dos diferentes opressores do povo, colonizadores, coronéis ou burgueses, já que está disposta a se aliar a qualquer um que lhe garanta a manutenção de sua posição social.

A personagem é caracterizada como a *femme fatale*, arquétipo feminino comum na literatura e no *film noir* norte-americano, mas mantém características singulares (DIMENDBERG, 2004; SILVER, 1989).³⁰ Loira, com os cabelos esvoaçantes, Laura lembra essas personagens sensuais que muitas vezes manipulam os homens para atingir seus objetivos. Porém, diferentemente da *femme fatale*, no filme de Glauber toda a representação visual e sonora associada à personagem se liga à esfera do *kitsch*, oposto ao luxo e sofisticação dessas mulheres glamourosas do cinema norte-americano.³¹ Laura é associada também ao urbano, ao desejo de fuga do vilarejo de

²⁹ Ismail Xavier (2014, p. 273) chama a atenção para as várias referências que compõem o filme: o mito cristão e a iconografia católica pós-renascentista, a tradição oral popular, a indústria cultural, o melodrama burguês com que se representa a farsa do poder, o *kitsch*. São as sequências marcadas pelo melodrama que fornecem mais elementos para discussão sobre gênero. O autor observa como em *O Dragão* “a alegoria não trabalha as questões do poder central, tarefa de *Terra em transe*”. De fato, no filme anterior, mais interessado na disputa de poder que envolve o Estado, há menos espaço para a reflexão própria do drama familiar.

³⁰ Lembrando que o nome da personagem é também o nome de um importante *film noir*: *Laura* (Otto Preminger, 1944). Sobre a *femme fatale* ver: DIMENDBERG, 2004; SILVER, 1989.

³¹ Zulmira Ribeiro Tavares, em uma crítica sem data, mas provavelmente da época de lançamento do filme, comenta que a estilização presente em *O Dragão da Maldade* não foi apreendida pelo público e

Jardim das Piranhas, a uma aspiração de modernidade naquele universo arcaico. Segundo Ismail Xavier,

Laura compõe, desde sua primeira aparição, o estereótipo da *femme fatale*: longa piteira, baforadas, vestido roxo e olhar de Eva. Das três personagens de transição entre o campo e a cidade, é a mais forte e efetiva, centro da intriga que precipita as ações e deflagra o mecanismo da vingança. Dentro do estereótipo, ela se alinha à galeria de mulheres associadas ao poder, cortes do cinema de Glauber (de Sílvia, de *Terra em Transe*, à mulher de Brahms, de *A idade da terra* – ambas vividas por Danuza Leão), figuras do descaminho que se opõem às encarnações de um espírito materno, forte, abnegado, virtuoso, poder de uma ‘correção de rumo’ na vida dos homens (Rosa, de *Deus e o Diabo*; Sara, de *Terra em transe*). Tal espírito materno se encarna em *O dragão da maldade* na santa portadora do carisma da religião popular, sincrética, protetora de Coirana e Antão, redentora de Antônio. A oposição santa/prostituta se representa aqui, de modo a figurar, na esfera dos homens, uma separação de territórios – sublime (popular-camponês) e grotesco (pequeno-burguês) – que se desenha a partir de suas relações com as figuras femininas. Laura se posta com dignidade na função: é necessário que ela não se avacalhe para sustentar o drama. No entanto, é no seu relacionar, como figura do desejo, que as personagens masculinas adentram um desses território, o grotesco. Também é na adesão à santa, como força espiritual, que elas ascendem a um plano mais elevado (XAVIER, 2014, p. 308).

De fato, Laura é mais decidida e potente do que Matos e o professor. A condenação moral feita à personagem por sua caracterização como mulher interesseira também se aplica às outras personagens de Glauber associadas ao poder: Sílvia em *Terra em Transe* e a mulher de Brahms em *A Idade da Terra*. São mulheres que só se preocupam com elas mesmas, que aceitam e fazem qualquer coisa para manter sua alta posição social e que, portanto, não podem ganhar a simpatia no cinema de Glauber, sempre engajado politicamente ao lado das classes populares.

José Gatti (1998, p. 105) afirma que a aparência de Laura “sugere a (falsa) pureza eugênica reivindicada por certos segmentos das classes dominantes brasileiras”. Nesse sentido, por meio de recursos cosméticos, como a composição da cor de seu cabelo, ela seria tornada ainda “mais branca” que Marlene, de *O Leão de Sete Cabeças* (essa “naturalmente branca”). Essa manifestação exagerada e artificial de sua “loirice”, segundo o autor, revela uma incorporação de elementos estéticos do próprio colonizador. Fazendo menção à reflexão de Paulo Emílio Salles Gomes, Gatti reitera

questiona a veste roxa e esvoaçante de Laura, e a cor cenoura de seus cabelos “seria o traje uma estilização daqueles usados nos bordéis do norte? o de uma figura de ópera?”. Por outro lado, diz que foi acertada a escolha pelo pijama do coronel, que pode ser associado ao ócio e os retalhos do artesanato popular.

que Laura incorpora os ocupantes “mais brancos” que oprimem os ocupados “menos brancos”.³²

O autor nota ainda que “no caso de Laura (assim como no de Marlene), essa opressão também se faz dominação de gênero (e sexo) dentro de seu próprio grupo social”. Ou seja, ainda que as duas representem as classes opressoras elas também são oprimidas por serem mulheres. Isso, no entanto, de forma alguma leva as personagens a se identificarem com os oprimidos nos filmes, pelo contrário, elas continuam reafirmando e lutando para se manterem em uma classe dominante distante do povo (GATTI, 1998).

Há nessas quatro personagens de Glauber – Sílvia de *Terra em Transe*, Laura de *O Dragão*, Marlene de *O Leão* e a mulher de Brahms de *A Idade da Terra* – uma exploração visual da beleza branca (“hollywoodiana” segundo Glauber), associada a uma perspectiva simbólica do desejo (CARDOSO, 2007). Essa utilização da imagem da mulher correspondente ao parâmetro de beleza europeu, por um lado pode ser pensada como crítica a um modelo de narrativa que estabelece um padrão estético para fruição do espectador masculino; por outro lado, porém, para efetuar a crítica as obras acabam por reproduzir esse mesmo modelo, ainda que na intenção de exhibir o seu deslocamento diante da realidade latino-americana. Ou seja, exibem imagens que reafirmam as mulheres brancas e loiras em papéis em que são reconhecidas como belas e desejadas.

As ações dessas personagens associadas às classes dominantes ao serem opostas às das mulheres das classes trabalhadoras expõem traços de imoralidade em suas representações. A força de Laura ao matar Matos e sua rebeldia em não querer permanecer no arcaico Jardim das Piranhas são características que desvalorizam a personagem, ao serem associadas ao seu individualismo, à manipulação dos homens apenas por interesses materiais. Segundo Gatti,

Laura parece ser um personagem novo entre as mulheres brancas dos filmes de Glauber até então. Ela não é a amedrontada Naína de *Barravento*; não é a corajosa Rosa de *Deus e o diabo na terra do sol*,

³² Paulo Emílio Salles Gomes (1986, p. 87-88) faz um paralelo entre a dependência do cinema nacional com a nossa história de forma mais ampla: “Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante”. Esse processo em relação à questão racial, apontado por Gatti, é explicitado no filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019) quando os personagens que colaboram com o invasor estrangeiro, que se consideram brancos, são confrontados com a visão desse “ocupante”, que aponta a distância entre eles inclusive no que se refere aos aspectos raciais.

nem a generosa Sara de *Terra em Transe*. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* Laura é retratada como egoísta e ambiciosa e traz as marcas do que há de pior no mundo urbano (GATTI, 1998, p. 106).

A esses atributos negativos associados à personagem, junta-se a questão sexual, pois Laura se relaciona, ao mesmo tempo, com o coronel Horácio, o Policial Matos e o Professor. Segundo Xavier (2001, p. 135), “Glauber sublinha a oposição entre a dignidade do oprimido e a corrupção dos poderosos, fazendo da sexualidade dilacerada e neurótica um signo recorrente de decadência dos donos do poder”. Esse aspecto presente em *Terra em Transe* volta a aparecer em *O Dragão da Maldade*, na atmosfera de transe em que Laura e o professor se encontram ao rolarem aos beijos sobre o cadáver de Matos.

Assim, as traições que expressam as insatisfações diante do modelo de casamento burguês são recorrentes em algumas personagens femininas pertencentes às camadas dominantes, entre elas Laura, mas também Ely (*A Grande Feira*) e Ada (*O Desafio*). Se esse comportamento for tomado como a expressão de uma sexualidade mais livre, também é possível agrupar Leda e Vilma (*Os Cafajestes*), Sílvia (*Terra em Transe*) e Linda (*O Bravo Guerreiro*). Essa conduta feminina se configurou como demonstração dos desvios de caráter próprios das classes dominantes. Em outras palavras, uma crítica moral se ajusta à crítica social, e um comportamento que poderia ser visto como sintomático de uma mudança nas relações de gênero é condenado ao ser diretamente associado à falta de escrúpulos de um grupo social.

Por um lado, no geral, essas personagens não se satisfazem com o modelo de casamento burguês ainda vigente. Nesse sentido são transgressoras da “moral e dos bons costumes”. Mesmo as que não chegam a trair ou a exercer uma sexualidade mais livre também não são felizes com seus maridos: Capitu do filme homônimo e Clara (*O Bravo Guerreiro*) também apontam para a crise na relação conjugal. Por outro lado, elas estão confortáveis na classe social à qual pertencem e não estão dispostas a renunciar a seus privilégios. Por isso, na maioria dos casos, mesmo insatisfeitas acabam se mantendo nos relacionamentos. Capitu é a única que parece seguir adiante na ideia de separação; Ely e Ada a consideram, porém desistem. Mesmo quando rompem com a moral vigente, essas mulheres não têm em vista uma transformação social da ordem patriarcal; no geral, elas continuam dependentes emocional e financeiramente de outro homem.

Além disso, essas personagens do Cinema Novo não realizam nenhuma

atividade considerada produtiva, embora na década de 1960 as mulheres, mesmo entre as classes média e alta estivessem, cada vez mais, inseridas no mercado de trabalho (RAGO, 2001; NOGUEIRA, 2004). Inclusive a decepção que vivem no casamento aparece, por vezes, ligada ao tédio e ao ócio. Já que quase sempre as trabalhadoras domésticas cuidam de suas casas e de seus filhos, seus maridos estão ocupados gerindo os negócios da família e explorando o povo, sobra-lhes tempo livre, dedicado a atividades vistas como inúteis – como os jogos de *bridge* – ou imorais – como o envolvimento afetivo-sexual com outros homens. Já que não realizam nenhuma atividade através da qual poderiam se sustentar, como poderiam conquistar sua independência? Essa pergunta fica em aberto, mesmo quando as personagens buscam a separação do marido.

CAPÍTULO 2 – MULHERES POBRES: ENTRE O AMOR E A LUTA

Na representação do Cinema Novo sobre as classes populares, as mulheres, na maioria das vezes, são apresentadas como coadjuvantes dos protagonistas masculinos. Em geral, os homens tomam consciência da realidade de injustiças que vivem, se transformam e são, por isso, os grandes responsáveis pelas ações que visam um movimento revolucionário ou qualquer tentativa de atuar sobre sua realidade, tendo em vista o coletivo no qual se reconhecem como parte. Suas companheiras engajam-se nessa luta por amor a eles e em alguns casos se sacrificam por eles ou pelo povo. É o sentimento pelo outro, individual ou coletivo, que leva à insurreição das mulheres.

Em alguns casos, essas personagens femininas assumem uma trajetória própria, ao se rebelarem não só contra a opressão de classe, mas também contra a opressão de gênero. Ainda que as narrativas não coloquem seu engajamento nesses termos, é notável que algumas delas percebem que são submetidas a uma posição inferior pela relação matrimonial e reagem diante disso. Mesmo que não reconheçam uma estrutura patriarcal e não vislumbrem uma luta contra à desigualdade de gênero, ocasionalmente suas ações ganham maior destaque.

Nesse capítulo são analisadas essas personagens pobres e populares, que são lançadas à esfera pública, já que a necessidade de sobrevivência, as impede de se restringir ao espaço doméstico. Entre elas, o sentimento de injustiça social provoca, então, algum impacto; por estarem do lado dos oprimidos, o ponto de vista narrativo se aproxima mais delas do que das personagens femininas de classe média e alta, mesmo que nem sempre reconheçam que a opressão vivida enquanto mulheres as transformam em um grupo específico, que vive a experiência comum de serem reprimidas pela estrutura de poder da sociedade patriarcal.

2.1 O inconformismo com a reclusão doméstica

Em algumas personagens, a sensação de aprisionamento na vida doméstica e a tentativa de escapar dela são fortemente marcadas. Isso é ainda mais nítido quando se trata de uma protagonista e não apenas coadjuvante do filme – como Mariana (Helena Ignez) de *O Padre e a Moça*, a mulher não nomeada de *Porto das Caixas* e Zulmira em *A Falecida* – indicando que quando é maior o espaço na narrativa para a personagem feminina é mais perceptível a opressão de gênero que ela sofre. Essas protagonistas vão

tentar, de alguma maneira, fugir do lar no qual estão atreladas às tarefas que são consideradas femininas.

Em *O Padre e a Moça*, acompanhamos a chegada de um jovem padre (Paulo José) não nomeado em uma pequena cidade de Minas Gerais. O vilarejo é dominado por Honorato (Mário Lago), homem rico que controla o garimpo na região explorando os trabalhadores locais e que vive com Mariana. Bem mais velho do que ela, Honorato pretende se casar com a moça, porém ela se apaixona pelo padre e foge com ele.

O domínio de Honorato fica demarcado, desde o início, em todas as instâncias da vida local. Nos lugares públicos, seu controle é sobre os trabalhadores, o que, na prática, se traduz como um domínio sobre toda a cidade. No ambiente doméstico, no entanto, seu poder é sobre Mariana. Ele é o grande proprietário – dono das terras e dos diamantes e, portanto, de toda a riqueza do vilarejo – assim como é “dono” da moça.

Apesar de viver com o velho rico, as informações que se tem sobre a origem social de Mariana remetem a uma realidade de pobreza e desamparo. Seu pai, funcionário de Honorato, teria entregado a filha aos cuidados do patrão. As circunstâncias do acordo, narradas apenas por Honorato, são nebulosas, mas a julgar pela precariedade econômica do ambiente, conclui-se que a decisão era fruto da desagregação de uma família devido às grandes dificuldades econômicas enfrentadas na cidade decadente.

Tanto as cenas de espaço público quanto as de ambiente doméstico marcam claramente a autoridade patriarcal de Honorato. No armazém, ele afirma que todos devem para ele, pois o que apuram no garimpo não é suficiente para pagar o que comem e as ferramentas que usam. No garimpo, ele vigia o trabalho com pulso de um feitor ou senhor de escravos, ordenando que os trabalhadores voltem ao serviço se o interrompem por um instante. Em casa, Mariana, a única pessoa que mora com ele, mantém sempre o olhar para baixo, mostrando-se servil e dependente. Ela prepara as refeições, cuida das roupas do patriarca, ajuda a tirar-lhes os sapatos e, para sair de casa, precisa de sua autorização e acompanhamento, como se ainda fosse uma criança. Nas cenas iniciais, na casa de Honorato, o mistério sobre a relação entre os dois é, aos poucos, revelado. De forma velada, sugere-se que Mariana é obrigada a servir Honorato também sexualmente. Adiante, o próprio confessa ao padre que dormiu com ela “como se fosse sua mulher” e afirma que, por isso, devem se casar, “nem que fosse só para reparar o mal feito”.

O patriarca exerce, portanto, o total controle sobre a moça, inclusive sobre seu corpo. Tendo abusado dela sexualmente, ele reivindica o casamento, proposta vista como natural naquele contexto. Inicialmente, o padre concorda, mas em seguida Vitorino (Fauzi Arap), o farmacêutico da cidade, vai procurá-lo e pede para que ele interceda contra o matrimônio.

Vitorino é o único que contesta o poder de Honorato. Já no enterro do antigo padre, ele insinua a “pouca vergonha do velho” e é retirado à força. Por estar frequentemente embriagado, ninguém se importa com o que ele diz. Ao jovem padre, ele se queixa que Honorato não deixa mais Mariana sair de casa, pois era o padre falecido que lhe colocava limites. O farmacêutico confessa ainda que, apesar daquela vigília, dormiu com Mariana na casa do próprio velho, mas a narrativa não permite confirmar se isso é verdade.

A própria Mariana, quando procura o padre, afirma que Vitorino mentiu: “nunca fui mulher dele, seu Honorato também, me faz deitar com ele, mas eu nunca fui mulher dele, nunca fui mulher de ninguém”. Entretanto, é possível que ela pretenda mostrar que não se envolveu sexualmente com nenhum dos homens em uma tentativa de conquistar o padre, por quem está apaixonada, e por isso minta. Não é esclarecido também o que de fato aconteceu entre ela e padre Antônio; se seria apenas uma desconfiança de Honorato ou se ela teria se apaixonado pelo velho padre. Permanece o mistério. Para o jovem padre ela revela o abuso de Honorato, que não lhe deixa mais nem ir à igreja, declara que tem medo e que não quer ficar só.

O padre, então, confronta Honorato que, pressionado, declara imperial: “Mariana é minha mulher, com ou sem casamento ela é minha mulher e o senhor não tem nada a ver com a minha vida”. A relação de propriedade é fortemente demarcada. Honorato dispõe dos trabalhadores e da moça de acordo com suas vontades porque entende que eles lhe pertencem. Todos o obedecem sem contrariá-lo; seus funcionários nem possuem falas e Mariana jamais questiona suas ordens.

Apesar do enclausuramento, a moça aparece no espaço público em alguns momentos antes da fuga. Por exemplo, quando caminha pelo morro carregando coisas para o bar. Sempre séria, anda entre os homens que a observam parados na rua, atrai o olhar e o desejo de todos. Por trabalhar no bar, ela ocupa um lugar em um ambiente totalmente masculino, mas não por sua vontade própria e sim pela obrigação de atender às ordens de Honorato, que também a proíbe de servir quando não acha mais

conveniente. Ainda que ela tenha alguma circulação pela cidade, seus movimentos dependem dos desígnios do velho.

O Padre e a Moça foi adaptado de um poema de Carlos Drummond de Andrade (1962). Não convém aqui aprofundar a comparação entre as obras, mas cabe um comentário sobre uma das principais diferenças. O poema inicia-se com o verso “O padre furtou a moça, fugiu”. Esse personagem aparece como sujeito ativo, que ao longo do texto é perseguido por ter tomado a atitude de viver esse amor transgressor. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, o padre vai à casa de Mariana chamá-la para a fuga (e não furtá-la), mas na *mise-en-scène* a moça é ativa e propositiva, enquanto ele hesita, provocando uma inversão do verso inicial de Drummond: se alguém foi furtado no filme, foi a moça que furtou o padre. Além disso, a fuga, narrada nos primeiros versos do poema, aqui é adiada para o terço final do filme, motivada pelas iniciativas de Mariana que procura pelo padre, lhe revela seu sentimento amoroso e suas aflições sob o domínio de Honorato.

Na sequência seguinte, na estrada, o padre toma a dianteira. Ainda assim, suas atitudes são limitadas; no poema o personagem é mais ativo e corajoso diante das adversidades, no filme ele é contido em sua gesticulação, mais introspectivo. Já a moça, mais delineada e ativa na narrativa fílmica, destaca-se em sua performance – seu trabalho de olhar e seu gesto concretizam a sedução sobre o padre após a fuga. De qualquer forma, a reciprocidade do amor presente no poema não se traduz aqui. O padre, mais inclinado à repulsa, caminha rápido e à frente da moça, fugindo dessa figura tentadora. Várias panorâmicas montadas sucessivamente o seguem em sentidos contrários na organização da sequência, produzindo o efeito de que ele vai em uma direção, depois em outra, pois encontra-se confuso e indeciso.

Mariana percebe que ele evita olhá-la, questiona se ele tem medo ou não a considera bonita, ele evita o diálogo e chega a ser áspero, perde a paciência, pede a ela que se cale. Em uma cena emblemática, ele ameaça ir embora. A moça, então, reage e parte em disparada, ele a persegue e a segura pelos braços, os dois lutam até que ela o agarra e o beija. Mais uma vez, portanto, a atitude, que agora desencadeia o sexo entre os dois, é da moça. Ele a empurra no chão, parece ir embora, mas volta. A câmera acompanha lentamente seu olhar em direção a ela e quando ele se aproxima, ela já começou a se despir, pois são vistos seus ombros nus. Uma sequência de planos recortados do corpo dela completam a sugestão sexual.

A cena valoriza o poder de sedução de Mariana, sua beleza plástica, sua entrega amorosa plena, irresistível, enquanto o padre desmorona de sua frágil moral católica, o desejo toma seu corpo e sua alma pecadora, cujo arrependimento se anuncia nos primeiros gestos hesitantes. *Mise-en-scène*, câmera e montagem, de um lado, ampliam e fortalecem o protagonismo da moça e, de outro, oferecem o prazer visual ao olhar masculino.

O sexo é a concretização da vontade dos dois, porém enquanto a moça o vive sem culpa, o padre passa a se martirizar ainda mais diante de seu conflito interno e decide voltar à cidade. Sem vislumbrar um caminho solitário, Mariana o acompanha. A volta dos dois é marcada pela violência, principalmente contra ela. Enquanto no poema enfatiza-se a perseguição do padre, acossado por bispos e até por exércitos, no filme o casal é perseguido apenas pelos moradores locais, notadamente pelas beatas.

O padre se refugia na igreja. A moça é segurada por vários homens que a levam até a casa de Honorato e a obrigam a se casar. Porém, ela foge e se joga nos braços do padre. Os dois são atacados pelos moradores e iniciam uma nova fuga que chega até uma gruta. Nos planos finais, Mariana tem mais uma atitude de destaque ao rasgar a batina do padre. Finalmente, ele é obrigado a abandonar o sacerdócio para se entregar ao seu amor. Na saída da gruta, a vegetação pega fogo e, no fundo do plano, vemos os moradores responsáveis por condenar o casal à morte.

As beatas representam aqui as fiéis guardiãs da ordem e das tradições, que lutam para manter os costumes sociais do vilarejo. A moralidade fortemente marcada pela religião, insinuada ao longo do filme, desponta com nitidez no desfecho. A situação de violência contra a mulher, que tem sua individualidade violada pelo patriarca que a oprime, se torna mais concreta nas sequências finais, quando os homens a seguram para forçar o casamento. Esse destino, que já era a intenção de Honorato, concretiza-se imagetivamente com o véu que lhe é imposto.

A rebeldia da moça contra essa estrutura expressa a luta da mulher moderna que não se encaixa naquela sociedade arcaica. O vilarejo no qual a história se passa é marcado pela monotonia e pela conformidade. Os trabalhadores não se revoltam diante da exploração de Honorato e vivem resignados. Os homens só possuem a bebida no bar como lazer; as mulheres só se distraem nas conversas com o padre, nas fofocas sobre a vida alheia. Os habitantes são velhos assim como a cidade, os jovens estão ausentes. Mariana destoa do restante dos moradores e por isso não se integra.

O arcaísmo do vilarejo é mantido porque ele é isolado. Quando o padre e a moça fogem, abandonam o espaço da opressão marcada pela igreja e adentram um espaço tomado por uma vegetação árida e por rochas com formas pontiagudas, sem a presença de qualquer habitação. Ali também não há uma opção de vida, não há caminho possível e eles só conseguem voltar para o local de onde saíram.

A dramatização da personagem feminina no filme dissolve a contradição existente no cinema clássico entre os conceitos de doçura e meiguice de um lado, e sensualidade e erotismo de outro. Em sua representação também não há a marca de uma oposição entre virtude e pecado. Mariana é, ao mesmo tempo, delicada e atraente, inocente e perspicaz, misteriosa e afetuosa – fora dos padrões da representação feminina nas narrativas mais tradicionais.

Segundo Brasiense (2017), em sua busca de autonomia e independência, Mariana só encontra a morte como caminho. De fato, ela busca alguma independência em relação a Honorato ao escapar do lugar que lhe é reservado (como esposa dele). Todavia, sua busca por autonomia é comprometida, já que ela não deseja fugir ou viver em outro lugar se for sem o padre, por isso ela volta para o pequeno vilarejo. De qualquer forma, suas atitudes de revolta e insurreição contra a moral estabelecida representam um importante fator na caracterização da mulher moderna pelo Cinema Novo e nos debates suscitados pelo filme à época.

Também em *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962) a personagem feminina tenta escapar da opressão do ambiente doméstico e, para isso, recorre à ajuda de outras figuras masculinas. Porém, mais experiente, no desenrolar da narrativa essa mulher já é capaz de assumir uma autonomia. O primeiro filme de Saraceni se passa em uma cidade pequena no interior do Rio de Janeiro, onde não há muitas perspectivas de vida. Vê-se a infelicidade de um casal vivido por Paulo Padilha e Irma Alvarez, não nomeados no filme. Insatisfeita e ameaçada, a mulher planeja matar o marido. Para isso, seduz três homens que poderiam ajudá-la: primeiro Antônio (Reginaldo Faria), dono do armazém onde ela faz compras, depois o barbeiro de seu companheiro e, por fim, um soldado que ela conhece em um parque de diversões. Entretanto, como nenhum deles tem coragem de concretizar o ato, ela própria mata o esposo.

Centrado no drama familiar, o filme permite discutir a representação do feminino a partir da construção de uma personagem insubmissa, mais poderosa e ativa que seu companheiro (e também do que os outros personagens masculinos) e da dissociação dessa personagem com o trabalho doméstico e sua vinculação ao espaço

público, por meio da sedução que ela exerce sobre os personagens masculinos. Na fatura dessas desventuras não há julgamento moral, a despeito do assassinato, nem erotização da personagem apesar do seu jogo de sedução com outros homens.

Diferentemente de Mariana de *O Padre e a Moça*, que nunca enfrenta Honorato, permanecendo sujeita às suas vontades até a fuga – saída que evita o conflito com o patriarca – a mulher de *Porto das Caixas* jamais se deixa submeter, sendo sempre reativa. A protagonista age dentro de suas possibilidades, diante das situações em que é humilhada ou violentada de alguma forma. No início da narrativa, o marido chega em casa antes dela, que depois adentra o ambiente doméstico toda molhada, o que o faz questionar onde ela estava. Ela responde que foi à farmácia comprar um sabonete, lançando o objeto longe. Se ele a trata com estupidez, ela não esconde a impaciência com suas cobranças. Ainda nessa sequência, ela o encara até que ele abaixe a cabeça e se retire. De certa forma, parece que ela o domina, sensação reforçada pela diferença de tamanho entre os dois: a atriz que interpreta a mulher é mais alta e robusta que o ator que representa seu marido.

Em uma inversão dos papéis esperados em um casamento tradicional à época, aqui é o marido que depende da esposa. Embora ele trabalhe na estação e ela seja a “dona de casa”, ela se recusa a realizar qualquer tipo de serviço doméstico e, como o salário dele é insuficiente para prover o lar, ela se encarrega de conseguir os bens básicos para subsistência. Para isso seduz Antônio, o dono do armazém, enquanto o marido reage com xingamentos e agressões verbais, contudo aceita, tacitamente, a situação.

Alguns diálogos indicam que a esposa não cumpre com as “obrigações da dona de casa”: não limpa, não cozinha, não realiza nenhum trabalho. O marido reclama que ela fica “à toa”, ela o enfrenta e questiona: “o que você tem com isso?”. Ainda que sofra no convívio com o companheiro, a protagonista não se subordina a ele, não procura esconder suas traições, não se preocupa em satisfazer suas vontades e ainda demonstra que tentará se livrar dele.

Embora seja agressivo e violento, o personagem do marido é também fraco e derrotado. Ele trabalha, mas depende dela; a ofende, mas também é ofendido. Sem qualquer sentimento por ele e sem a possibilidade de se separar, a mulher começa a pensar em uma forma de eliminá-lo. Matá-lo é a única chance de fuga da opressão que vive, sua única defesa. Assim, ela rompe com o estereótipo da mulher passiva, não se conforma com seu destino e luta para transformá-lo. Porém, ainda vê a necessidade de

um outro homem que a ajude no assassinato.

Quando vai ao armazém, se debruça sobre o balcão para mostrar seu decote a Antônio, pede que ele a acompanhe no caminho escuro, pergunta se ele seria capaz de fazer o que ela quisesse e, mais adiante, deixa claro que quer que ele mate o marido, sempre sugerindo, indiretamente, a possibilidade de sexo em troca. Diante da navalha do barbeiro, ela vê outra possibilidade de ajuda para o crime, tenta atraí-lo quando ele se corta, chupando seu dedo, porém percebe que ele não teria coragem de realizar o que ela demanda. Sua terceira opção é o soldado que conhece no parque de diversões; flerta com ele evitando se entregar totalmente sem que ele lhe garanta ajuda.

Por fim, o próprio Antônio aceita sua proposta, mas recua na cena do crime, quando ela assume o gesto brutal e mata o marido com um machado. O amante, aturdido, a auxilia a levar o cadáver até a linha do trem para simularem um acidente. Na cena seguinte Antônio, corroído pela culpa, tapa os ouvidos com as mãos para não escutar a passagem do trem, enquanto ela, serena, apoia a cabeça na parede, fecha os olhos e sente prazer com o som da locomotiva, confirmação de sua libertação.

No conjunto, não só o marido, mas também os amantes são representados como fracos e covardes. Os personagens masculinos possuem em comum ainda o fato de a tratarem como um objeto disponível ao seu prazer e não um sujeito com vontades próprias. O próprio Antônio afirma que “tomaria conta” dela caso ela largasse o marido, denotando a mulher como uma propriedade ou como uma criança que precisaria de cuidado e proteção. Depois tenta forçar uma relação sexual e, repetindo uma atitude do marido, bate nela por desconfiar que ela sai com outro homem. O soldado também tenta forçar uma relação sexual quando ela lhe conta que é casada e por isso ele não pode ir até sua casa; ele a agarra e diz “o que tem que ser pode ser aqui mesmo”, enquanto andam pela linha do trem. Sem conseguir escapar do modelo do objeto sexual, através do qual ela é lida por todos personagens, a mulher aqui se apropria dessa imagem, aceitando a convergência entre sua sexualidade e seu poder para dominar esses homens e conseguir deles o que lhe convém.

No filme de Saraceni não há aderência ao olhar dos personagens masculinos sobre as mulheres, pois a narrativa se opõe à representação do cinema clássico onde a mulher é caracterizada como uma figura frágil, submissa, conformada como objeto de satisfação de desejos masculinos. Apesar de oprimida, ela consegue se afirmar enquanto sujeito, também pelo uso do seu corpo, pois faz dele um valor de troca quando lhe interessa. Ao longo do filme a personagem ganha cada vez mais força para se impor

diante do marido, enquanto comanda o jogo de sedução com os amantes. Além disso, a reiteração de cenas nas quais o marido a agride, de forma verbal, física e psicológica, reforça as intenções e a motivação da mulher em dar fim àquela opressão. Em outras palavras, se alguém é vilanizado pela narrativa, esse alguém é o marido, fraco e covarde, violento e rude. Em mais de uma cena ele agride, sem motivação, um gato de estimação, num gesto marcado que orienta o distanciamento do personagem e a desaprovação dos seus atos.

A solidão da mulher é reforçada pelo ambiente onde o casal vive: afastados da cidade, próximos apenas da estação ferroviária, tudo em volta parece decadente, tomado pela vegetação, quase inabitado. O fato do local parecer abandonado também é o que permite os encontros da protagonista com os amantes nos espaços públicos, porém desertos. Em uma determinada sequência, ela anda nos trilhos do trem, vem se aproximando da câmera, mas desvia o olhar para observar os pássaros que levantam voo. A intercalação de sua caminhada e o plano de pássaros sugere que ela vislumbra aquela liberdade, que só seria possível ao se livrar do marido e sair de casa.

No centro da pequena cidade, em contraposição, há movimento e ruído com a agitação do comércio popular e os carros de som anunciando atrações religiosas. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), Manuel deixa a esposa em casa para fazer a partilha do gado na feira. Em uma inversão de papéis, no filme de Saraceni é a mulher quem vai à feira, e então entra em contato com outras situações e pessoas que não fariam parte de uma rotina restrita ao espaço doméstico. Em *A Grande Feira*, Maria retorna ao espaço da feira, agora de um centro urbano, para expressar sua rebeldia e liderança. A mulher, nesses dois últimos filmes, está disposta a ocupar o espaço social do encontro, do comércio e da cultura populares, abandonando o restrito espaço privado. No entanto, a potência de cada personagem, em novos territórios, variou filme a filme.

A personagem de *Porto das Caixas* frequenta lugares que não seriam destinados às mulheres da época, ainda mais em uma cidade pequena, como o bar, local que aparece em vários filmes do Cinema Novo como um ambiente predominantemente masculino. Em *O Desafio*, por exemplo, o bar é frequentado por Marcelo e seu amigo; em *A Falecida* é o local onde o marido de Zulmira joga sinuca com os parceiros. Porém, as personagens femininas transgressoras, assim como a mulher de *Porto das Caixas*, já estão presentes no bar: em *O Padre e a Moça*, Mariana é funcionária do local só frequentado por homens; em *A Grande Feira*, Maria é única mulher entre os homens do

bar; em *O Dragão da Maldade*, Laura se abriga no boteco frequentado pelo professor e Antônio das Mortes. Nesses exemplos, as mulheres são a exceção que confirmam a regra: o bar é ambiente masculino. No caso de *Porto das Caixas*, a transgressão é dupla já que a mulher frequenta o local junto com o amante. Por duas vezes eles bebem juntos, sentados à mesa do bar com naturalidade, evidenciando que, para ela, aquele lugar lhe é de direito.

Se a protagonista não mostra ter qualquer tipo de medo, culpa ou remorso por trair e assassinar o marido, uma outra personagem feminina vai ocupar o lugar dessa consciência. Trata-se da mulher que lhe vende o machado. Na sequência da feira, há um enfoque especial no contato entre as duas, uma troca de olhares registrada no campo e contra campo antes da aproximação. A vendedora segura um machado, antecipando o interesse não revelado da personagem principal, e em seguida expressa desconfiança diante dos objetivos da mulher que fala em sangue ao analisar os machados disponíveis, como quem pensa em voz alta. Uma música extradiegética dá o tom de suspense ao final da sequência, quando a mulher vai embora e a feirante ainda a acompanha com o olhar. Essa trilha é retomada quando, em uma das andanças da protagonista, as duas se cruzam, olham-se e, no fim do filme, quando do alto da plataforma do trem a vendedora observa a mulher e Antônio andando pelos trilhos.

Esse dado reitera que as ações da mulher não encontram ressonância ou solidariedade em outra personagem feminina; pelo contrário, essas ações são julgadas justamente pela vendedora do machado que, indiretamente, contribui para a concretização do crime. Além disso, as atitudes da protagonista não envolvem uma dimensão política, pois não há perspectiva de uma transformação histórica, já que a libertação do julgo do marido permanece na esfera do drama individual da personagem.

Em crítica ao filme, Glauber Rocha (ARAÚJO, 2019, p. 51) afirmou: “aquela mulher precisa matar pela liberdade, ela tem necessidade de se livrar da miséria social (seu erotismo esmagado, sua função naquela sociedade) e pela necessidade executa para se transformar”. O autor reconhece, portanto, que a opressão sofrida pela protagonista também se manifesta sobre sua sexualidade, porém a subordina como elemento da miséria social que precisa ser transformada. E conclui:

Àqueles que julgaram superficial a trama de *Porto das Caixas* – a mulher que, interiormente, resolve e mata o marido como símbolo da opressão –, gostaria de lembrar que em *Angústia*, de Graciliano Ramos, o personagem Luiz da Silva mata o gordo burguês Julião Tavares pelos mesmos motivos (ARAÚJO, 2019, p. 52).

Por um lado, Glauber defende o filme diante de críticas anteriores que, ao seu ver, não lhe deram a devida importância. Ao fazê-lo, legitima a ação da protagonista. Por outro lado, ao comparar a atitude da mulher com a do personagem do livro de Graciliano Ramos, retira o marcador gênero da opressão que lhe atinge. Na sua leitura, a luta principal da personagem feminina é contra a escassez material.

Segundo Saraceni (1993, p. 137), o filme levanta a bandeira em defesa da mulher em uma sociedade machista que não enxergava as suas subjetividades nem seus desejos, que não a compreendia como um ser com capacidade e vontade próprias. De acordo com o diretor, “o filme era um grito de revolta do povo brasileiro e principalmente da mulher: era feminista [...], antes mesmo da revolução feminista”. E acrescenta: “O tema [...] falava de miséria. E da miséria da mulher na nossa sociedade machista de 1962. Eu sempre fui sensível ao problema da mulher, escrava da casa”.

Paulo Emílio Salles Gomes (1986) comentou que o filme desnorteou o público ao quebrar o suspense e trazer desde o início a revelação de que a mulher pretende matar o marido. Em artigo sobre o Festival de Cinema da Bahia, no qual *Porto das Caixas* foi preterido, o crítico o comparou com outros filmes que focalizavam crimes cometidos por homens, sugerindo que o fato de aqui o assassinato ser praticado por uma mulher teria sido determinante para a rejeição. Em suas palavras:

O sentimentalismo é algo absolutamente indispensável à alquimia de um filme. É a única explicação que encontro para o sucedido com *Porto das Caixas*, não só preterido pelos dois favoritos, mas que foi inclusive colocado pela apreciação média atrás de *Três cabras de Lampião*. Como *Assalto e Tocaia*, *Porto das Caixas* é uma obra que se nutre de crime [...] O que faz realmente a diferença é o fato de a assassina de Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso não ter, como o Tião ou o Firmino das outras fitas, amor, filhos ou mesmo, propriamente, ódio. A agudeza extrema do desgosto e do fastio que faz a mulher de *Porto das Caixas* matar não pode com efeito ser assimilada automaticamente ao ódio (GOMES, 1986, p. 150-151).

De fato, apesar da narrativa não conduzir o espectador a julgamentos, é possível que a personagem que destoa da mulher passiva do cinema clássico, ao trair e assassinar seu marido, fosse rejeitada pelo público da época. Trata-se de uma representação que se distingue do que se via no cinema de Hollywood: a protagonista não é a mocinha nem a *femme fatale*. O espectador não é levado a amá-la nem a odiá-la; pode-se considerar a estrutura social na qual ela vive e compreender suas ações sem emitir um juízo de valor.

Mesmo assim, seu papel transgressor chocou e provocou opiniões adversas.³³ Ainda que não traga a ideia de luta pela emancipação feminina, a mulher de *Porto das Caixas* tem um poder de decisão e a capacidade para reagir à opressão num contexto de opressão. Assim como Mariana em *O Padre e a Moça*, vivendo em uma pequena cidade marcada pela decadência e pela apatia da população, ela é a única a infringir as normas sociais. No seu caso, a contravenção é ainda mais radical, pois ela enfrenta, assassina o marido e segue sem punição.

Embora localizado na grande cidade, o subúrbio carioca onde se passa a narrativa de *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965) também indica uma degradação e empobrecimento social. Ao transgredir as normas sociais a protagonista, nesse caso, escapa da periferia para o centro da cidade. Envolvida em questões políticas e sociais, a representação de cenas do cotidiano familiar, principalmente no espaço urbano, não eram o foco da atenção do Cinema Novo. Assim, o trabalho doméstico, tema que remete diretamente à posição da mulher na sociedade e à desigualdade de gênero, foi pouco representado em seus filmes. Ao lado de *O Padre e a Moça* – que expõe o trabalho doméstico de Mariana – e *Porto das Caixas* – que menciona o tema pela ausência, ou seja, o trabalho que não é realizado pela mulher – o filme de Hirszman é um dos poucos do movimento que reflete sobre a questão.

A narrativa conta a história de Zulmira (Fernanda Montenegro), uma mulher obcecada pela própria morte e pelo desejo mórbido de ter um enterro de luxo que a redimiria de uma vida de precariedade em um subúrbio do Rio de Janeiro. Em seu início, Zulmira vai à casa da cartomante Madame Crisálida (Vanda Lacerda), que a recebe usando um avental de cozinha. Enquanto ajeita a mesa para atender sua cliente, guarda utensílios cotidianos espalhados, pede para as crianças entrarem e se desculpa: “não repara a desarrumação, quem tem criança, sabe como é, né?”. Zulmira assente, mas está ansiosa para saber do seu destino. Crisálida, porém, tem dificuldade em iniciar o atendimento: recorda que esqueceu o fogo aceso, repreende os filhos que ainda não estão em silêncio, enfim, cuida da casa, numa representação muito próxima dos filmes neorrealistas. Aqui tem-se um retrato não apenas de uma família pobre – a cartomante mora em um local afastado e pequeno – mas também de uma mulher demasiadamente

³³ Em sua autobiografia, Saraceni afirma que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica, mas teve pouco público. Alguns críticos valorizaram a atitude da mulher, mas não é possível saber se o público que assistiu ao filme o recebeu da mesma forma. José Wolf (1966), por exemplo, comparou o inconformismo da personagem com o sentimento do intelectual Marcelo em *O Desafio*. Alex Viany (1968) apontou que diante da população ignorante e capaz de qualquer movimento consciente ou não, a mulher é a única que se revolta.

ocupada pelo trabalho doméstico para prestar um serviço remunerado com alguma tranquilidade.

O dito, em linguagem popular, “sabe como é?”, reverbera a experiência de muitas mulheres que, tendo ou não filhos, assumem as responsabilidades pela vida doméstica – essa esfera da vida social que Silvia Federici (2017) definiu como o espaço, por excelência, da reprodução da força de trabalho – afinal, é em casa que o trabalhador repousa e se alimenta, condição mínima para a exploração capitalista. Na época de lançamento do filme, como hoje, as mulheres assumem as tarefas da casa, em geral, sem a participação de seus companheiros e evidentemente sem a perspectiva de remuneração, nem reconhecimento social (MAGALHÃES, 2007; HIRATA; KERGOAT, 2007).

A própria Zulmira, em diversas cenas, aparece ocupada com esse tipo de trabalho e, em alguns deles, servindo ao marido que mesmo desempregado não participa de forma alguma dessas tarefas. Aliás, Tuninho (Ivan Cândido), companheiro da protagonista, é sempre mostrado em atividades de lazer, o que incomoda a mulher. Após o jogo de sinuca com os amigos, ele chega em casa apressado para usar o banheiro. Zulmira cozinha, e mesmo que ninguém ouça, ela reclama em voz alta: “come fora de hora, depois se queixa de dor de barriga”. Sinal de que mesmo que tenha guardado o prato de comida dele, pela obrigação de servir, ela se sente incomodada por sua ausência na hora do jantar.

Ismail Xavier (2003, p. 266), ao analisar a composição dos ambientes no filme, discorre sobre as indicações de um mundo de escassez e pobreza: na casa da cartomante, panelas no fogo, mobiliário pobre; na casa de Zulmira, insistência na observação da cozinha, o varal de roupas, o tanque, através da câmera na mão e iluminação própria do Cinema Novo, que trabalha a “luz local”. É importante acrescentar que esses espaços e objetos usados para compor o registro do cotidiano são também inscrição da opressão da mulher na família e na sociedade. Nesse rol de utensílios é possível inserir também o fogão e o ferro de passar, presentes nas conversas entre Zulmira e o marido, compondo um ambiente onde a mulher, infeliz, sobrevive na precariedade.

Enquanto Zulmira serve o jantar ao companheiro, em outro cômodo, sua mãe (Dinorah Brilhante), ouve radionovela. Aquela é a distração possível para as mulheres que trabalham em casa enquanto o “provedor da família” estava no bar. No dia seguinte, enquanto o marido escova os dentes, a protagonista recolhe as roupas do varal e busca a

calça para ele vestir. Há, portanto, uma separação clara dos papéis sociais de gênero: é esperado que o homem trabalhe fora e a mulher fique responsável pelo serviço doméstico e por cuidar do companheiro. Todavia Tuninho degrada ainda mais esse convívio já exasperado pela pobreza material, pois está desempregado e não cumpre exatamente com seu papel de chefe de família.

Uma sequência de planos no estilo da “crônica de costumes” fornece dados que reverberam a divisão de trabalho existente na casa de Zulmira para um universo mais amplo: ao amanhecer, um homem abre a janela e se espreguiça, uma mulher sacode o tapete do lado de fora da casa, um outro homem abre seu comércio, outro lê sobre o futebol na banca de jornal, crianças uniformizadas vão à escola. Mulheres no serviço doméstico, homens trabalhando fora ou descansando em casa. Essa sequência termina com Zulmira em casa passando a roupa ao lado do marido que lê o jornal, procurando emprego.

Aliás, nos ambientes predominantemente masculinos, Tuninho expressa um entusiasmo muito maior do que no ambiente doméstico. Entre os torcedores de futebol, amantes dos seus respectivos times, há representações de euforia que contrastam com as imagens da relação conjugal destituída de afeto e de grandes emoções. Isso ajuda a caracterizar uma crise nas relações familiares: sem trabalho, sem recursos materiais e sem carinho. Entre a protagonista e sua mãe também há tensões. Quando a mãe opina sobre a possível doença de Zulmira, a protagonista é bastante ríspida: “Por que tu não te mete com a tua vida? Quer parar de dar palpite?”. Dona da casa, Zulmira, devolve à mãe tratamento semelhante que recebe do marido, reforçando o esgarçamento dos vínculos familiares.

A narrativa de *A Falecida* fornece elementos para pensar a moralidade existente nas relações entre homens e mulheres, apresentada por meio da mudança de comportamento de Zulmira, que passa a espelhar a prima Glorinha. Mais tarde descobre-se que essa mudança ocorre porque a prima a flagrou em adultério. Se no início a protagonista dizia que Glorinha era cínica por julgar demais qualquer conduta feminina, depois é a própria Zulmira quem assume uma postura mais conservadora, declara ao marido, por exemplo, que uma mulher de maiô equivale a estar nua na frente dos homens. Recusando o convite de Tuninho para ir à praia, a “nova Zulmira” aparece vestida de forma recatada, com traje escuro de mangas longas, ouve uma pregação na praça, até ir compor o grupo que canta músicas religiosas.

O comportamento recatado de Zulmira se radicaliza quando o marido tenta se aproximar para beijá-la e ela o afasta. Tuninho se irrita com a rejeição da mulher e alerta: “por essas e outras que muitos homens vão buscar na rua o que não têm em casa, viu?”. Mais uma atribuição feminina: estar sempre sexualmente disponível para o companheiro e, caso se negue, assumir o risco de que ele viva um caso extraconjugal. No mesmo diálogo, Zulmira discorre sobre como todos valorizam a seriedade de Glorinha. As cenas indicam uma ambiguidade na moral dessa sociedade: a mulher deve aparentar ser “séria” e inacessível, porém não pode negar-se a satisfazer os prazeres do companheiro. A mãe de Zulmira deixa isso claro para a filha quando afirma que o marido tem seus direitos e que ela não pode lhe negar namoro.

A situação no casamento vem somar à angústia que Zulmira sente diante da escassez material: presa em uma vida sem graça, marcada pela pobreza e pela repetição da rotina dos afazeres domésticos, a traição surge como uma oportunidade de viver algo diferente. Os momentos vividos com o amante, na trama, representam os únicos tempos felizes de Zulmira. No entanto, em retrospecto, a narrativa revela que flagrada pela prima, Zulmira não consegue sustentar o caso extraconjugal e a morte surge como libertação.

Pouco antes de morrer ela solicita ao marido que procure o amante Pimentel (Paulo Gracindo), para que este pague a conta do seu enterro iminente. Inocente, Tuninho vai à casa de Pimentel, apresenta-se como primo de Zulmira e anuncia sua morte. Pimentel, um rico bicheiro, lhe confia, orgulhoso, o caso amoroso. Com a narração da voz *over* do amante, há um *flashback* introduzido por uma cena de rua. É em um espaço público movimentado, com muitos transeuntes, que se inicia a sequência da primeira traição da mulher. O centro da cidade, marcado por vitrines, lojas, por uma dinâmica na passagem das pessoas, se opõe ao subúrbio estagnado composto por amontados de casas pequenas e pobres. Na periferia, a vida parecia monótona, parada no tempo. No centro, a circulação é intensa, tudo se move rapidamente; só aí seria possível um encontro como o de Zulmira e Pimentel.

Através de alguns planos fragmentados passa-se rapidamente da rua à sorveteria e à porta de um banheiro feminino, terminando com um *close* no rosto dela. Após a troca de olhares entre Zulmira e Pimentel, a câmera se aproxima do olhar dela, quase hipnotizada, até perder o foco. Esse olhar que a personagem lança para o futuro amante, ao ser capturado pela câmera também é projetado para o público, como se ela nos desafiasse a julgar o que se vê na sequência: planos de detalhes dela com Pimentel,

um beijo, os pés juntos, o rosto dela sorrindo, a expressão de prazer, uma lágrima de felicidade, os olhos fechados que, ao se abrir, encaram a câmera novamente.

Essa sequência provocou polêmica diante dos padrões de comportamento da época, afinal uma mulher casada se entrega a um desconhecido no banheiro da sorveteria enquanto o marido a espera na mesa. A montagem e o jogo de cena corroboram, porém, o ponto de vista de Zulmira – ainda que a narração seja de Pimentel. Em retrospecto, a cena retoma a experiência do casamento frustrado e um marido insonso, para se solidarizar com o gesto impulsivo da mulher. Não apenas a narração evita o julgamento da “adúltera”, como se solidariza com suas decisões.³⁴

Ainda no *flashback* de Pimentel há imagens de Zulmira tomando banho que insinuam sensualidade, mesmo que a câmera foque apenas seu rosto, através dos gestos, dos cabelos molhados e da narração *over* de Pimentel que a descreve: “o corpo que eu gosto, nem gorda, nem magra”. Além disso, o êxtase presente na expressão da atriz remete a outra cena de banho do filme, quando ela toma chuva no quintal de casa. Nessa sequência, Zulmira vai recolher a roupa no varal e, ao voltar, hesita, aprecia a sensação de estar molhada, fica admirando a chuva, olha o céu, deixa os pingos atingirem seu rosto e resolve finalmente deixar a roupa em casa e aproveitar o banho de chuva. A música de Radamés Gnattali confere lirismo à experiência da personagem, humanizada pelo prazer singelo e intimista.

Segundo Miguel Pereira (1996, p. 167), através do banho de chuva Zulmira manipula seu próprio destino, pois na sequência ela adoece e morre. Dessa forma, ela “se lava do pecado” e redime a culpa por sua traição. Para Ismail Xavier (2003, p. 268), a vivência da chuva não é só uma forma de intensificar a doença, mas um resgate de sua sexualidade. Nas palavras do autor, Zulmira “deixa fluir o prazer do corpo e entrega-se inteira à experiência sensual que já envolve a mescla da plenitude, narcisismo e abraço da morte”. Nesse sentido, Xavier destaca a contiguidade de duas sequências de gozo: o êxtase da chuva e a morte, com o significado da futura exibição de sua nudez para as vizinhas.

Há, tanto no banho de chuva quanto no banho narrado pelo amante, uma volúpia na expressão da personagem, uma intensidade que se reflete em seu rosto e em seu corpo cheio de desejo e de vida, ao contrário de seus pensamentos e seus diálogos

³⁴ Ainda que Zulmira seja descoberta e acabe, no final das contas, “pagando” pela traição, não parece ser o objetivo do filme condenar sua conduta moral. Nesse sentido discordamos de Ângela J. L. de Carvalho (2006), segundo a qual a representação da mulher no filme “é construída para desmerecê-la”.

com o marido, sempre voltados para o tema da morte. Nas duas cenas sua expressão é de prazer, há um erotismo no contato com a água. Os cabelos molhados que intrigavam o marido da personagem de *Porto das Caixas* já sugeriam lascívia. Aqui a sexualidade feminina é trazida de forma mais forte para o debate, a câmera se aproxima de Zulmira e revela sua intimidade.³⁵

Sua sexualidade, aliás, é tema central no ordenamento do seu mundo, visto que a traição é motivada pelo comportamento abjeto do marido que, na própria lua de mel, lavou as mãos após a relação sexual, como se sentisse nojo. Essa exposição de seus motivos, junto a outras cenas que delineiam uma insatisfação da personagem com o casamento, tornam a situação mais complexa e rica. O casamento, indica a fatura fílmica, seria insuficiente para a realização dos desejos de Zulmira – uma prisão rotineira e enfadonha, onde não haveria espaço para o prazer e a satisfação sexual.

Ainda no *flashback* conduzido por Pimentel, Zulmira está alegre e satisfeita, até encarar o flagrante de Glorinha. É revelado então ao marido e ao espectador o grande motivo do conflito entre as duas. A protagonista se sente obrigada a abandonar o amante com receio do julgamento da prima. Logo, a culpa toma conta de sua personalidade, o desejo amoroso se transforma em obsessão pela própria morte e ela arquiteta seu esquema de vingança, baseado no enterro luxuoso que provocaria a inveja da prima.

Ao tratar da submissão ao vínculo conjugal insatisfatório o filme apresenta duas saídas: a primeira é clandestina (a traição) e a segunda é a morte, que permitiria a revelação do seu poder de seduzir alguém mais rico e poderoso que seu marido. Xavier (2006) destaca que esse retrato não explora fantasmagorias da mulher aprisionada no casamento, como em *Toda nudez será castigada* e *Meu destino é pecar*, nem expressa a misoginia que há na produção hollywoodiana do mesmo gênero. O ponto de vista mais solidário à personagem feminina é possível pela descrição da narração e pela própria fraqueza de Tuninho.

De fato, na ocasião em que Tuninho ouve as confissões de Pimentel, completa-se a humilhação do marido. Seu papel é vergonhoso desde o momento em que ele entra

³⁵ Segundo Ismail Xavier (2006, p. 268), há no filme um senso de controle que afasta o olhar paternalista. Zulmira domina as situações e por isso recebe um movimento de aproximação reiterado da câmera, que aproveita os momentos de imobilidade para imergir em sua interioridade, apegando-se mais à insistência do seu rosto do que ao fluxo das ações. “O horizonte do filme é afastar o olhar leviano produtor do estereótipo. Embora faça uma viagem de feição excêntrica e enrede-se no seu próprio estratagema, a protagonista é foco de sentidos, figura densa que escapa da condição de uma presa que se observa, de fora, com desdém”.

na casa do amante, aproveitando a saída de um carro e correndo pelo portão da garagem (sendo confundido com um ladrão), depois no contraste de sua figura de aspecto franzino e triste com a imagem de Pimentel como homem “bem-sucedido”, de rosto forte e sorriso largo. O amante, em sua própria casa, ajusta-se confortavelmente em sua poltrona, apoia uma perna sobre a mesa de centro, enquanto Tuninho se senta timidamente na sua frente, como espectador involuntário da traição de sua mulher.

Além disso, ao longo da narrativa, Tuninho é rebaixado ao ser exposto em momentos de intimidade: o filme torna visível suas ações do dia a dia, de higiene corporal, que deveriam ser escondidas do olhar alheio. Diferentemente de Zulmira, sempre angustiada e inquieta, Tuninho é passivo, alienado pelo futebol e só nos últimos instantes da narrativa adquire maior consciência, em uma catarse impotente de seus sentimentos. Enquanto Zulmira se sente humilhada diante de sua situação social, o companheiro é conformado. Com sua traição ela se vinga do marido, mas também se vinga de Pimentel, ao lhe cobrar pelo enterro. Sua vitória, no entanto, é efêmera, imaginária, pois seu projeto falha quando Glorinha observa seu enterro da janela e o cortejo é precário. Ainda assim, isso não a afeta mais, já que está morta. Tuninho, por sua vez, joga o dinheiro extorquido de Pimentel ao ar no estádio de futebol, mas termina em uma crise de choro.

O filme de Leon Hirszman manifesta interesse nas questões sociais (divisão de classes, mundo do trabalho e desemprego), porém suas personagens não demonstram grande consciência ou mobilização política. A atenção se volta para a dimensão pessoal, para o comportamento dos indivíduos diante desse quadro de atomização. Os dados econômicos permanecem como pano de fundo para um drama concentrado no mundo subjetivo. A religião e o futebol, duas formas de alienação que preocupavam os realizadores do Cinema Novo, também aparecem aqui, mas em uma análise que toma a vida privada como o espaço de observação privilegiada e não o desenvolvimento de um processo histórico-social.

Alguns críticos o julgaram, por isso, como uma obra menos importante dentro do panorama construído pelo Cinema Novo até então, e mesmo em comparação com os filmes anteriores de Hirszman – o episódio *Pedreira de São Diogo em Cinco Vezes Favela* (1962) e o documentário *Maioria Absoluta*, de 1964. Comentou-se que a peça de Nelson Rodrigues não seria uma “escolha conveniente” e que Leon só teria realizado o filme por imposição dos produtores (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1964). Ely Azeredo (1965), por exemplo, afirmou que o filme seria uma obra menor perto de *Vidas*

Secas e Deus e o Diabo, e criticou o “recurso pueril ao pequeno detalhe verista (as crianças e a panela no fogo perturbando na cena da cartomante, por exemplo), numa época que clama por um realismo transcendente”. Salvyano Cavalcanti de Paiva (1965) comparou o filme às chanchadas da Atlântida. O filme ainda foi criticado pela falta de “perspectiva autoral” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1965).

Em outras palavras, esperava-se uma obra de denúncia social e política, como as anteriores do Cinema Novo. Centrado em um drama individual, o filme foi rejeitado pela crítica e, ao mesmo tempo, pelo que consta nos jornais, não teve sucesso com o público (FASSONI, 1965). Reinterpretando a obra a partir das questões que nos colocam os tempos atuais, é patente algo não posto à época: através daquela história particular é possível o debate sobre as relações de gênero naquela sociedade, que também é uma discussão político-social.³⁶ Em *A Falecida* as questões econômicas estão presentes, mas não como foco central da narrativa. Daí o maior espaço para a abordagem de problemas como o papel da mulher na esfera doméstica da vida social.

Mesmo nas cenas da funerária, que trazem o tema econômico com os funcionários sempre dispostos a lucrar com a morte, o interesse maior é a crônica de costumes, presente no comportamento machista de Timbira (Nelson Xavier) e na forma irônica pela qual Zulmira lida com ele. Apesar da obsessão de Zulmira pelo enterro de luxo, o dinheiro não é central no tratamento dado a seus relacionamentos com os outros personagens. Entre Zulmira e Timbira a relação gira em torno da sedução; a cartomante a atende por dinheiro, mas o que interessa é a revelação do mistério da “mulher loira”; o *affair* com Pimentel é vivido como desejo sincero (ela nem sabia que ele era rico quando o encontrou no banheiro da sorveteria).³⁷

As representações dos conflitos nas relações familiares, o tema da crise da autoridade patriarcal, as personagens femininas sedutoras e, também, pecadoras – mas ao mesmo tempo mais fortes do que as personagens masculinas, às quais falta determinação – são aspectos recorrente na obra de Nelson Rodrigues. Ao abordar o tema da infidelidade sobressaindo, principalmente, a traição da mulher casada, o autor trouxe à tona relações conjugais marcadas por tensões, afastando-se do paradigma do

³⁶ Nas palavras de uma crítica de 2010 é encontrado um comentário nesse sentido, não havendo nada parecido na crítica da época: Hirszman “é dono de uma obra com uma característica peculiar: concilia questões de natureza social e política com dramas familiares e intimistas”. (REVISTA DE CINEMA, 2010).

³⁷ Segundo Ismail Xavier (2003), apenas entre Tunico e Pimentel o dinheiro vem ao centro, porém mesmo assim, após extorquir o amante, Tunico se vinga com o caixão miserável, mas no estádio internaliza sua crise, desatando no choro final.

amor romântico e do casamento como instituição inabalável. A princípio, esses temas se distanciam das “propostas revolucionárias” do Cinema Novo.

Jean Claude-Bernardet (1978), em *Brasil em tempo de cinema*, ao analisar como o Cinema Novo pós 1964 se debruçou sobre a classe média urbana (praticamente ausente nos primeiros filmes do movimento), lamentou que “*A Falecida* poderia ser um esplêndido retrato da vida suburbana carioca”, tratando do marasmo e degradação de grande parte da classe média do país,

[...] não fosse a segunda parte do filme, em que um retrospecto dá a explicação do comportamento de Zulmira: tudo isso porque fora adúltera e apanhada em flagrante por uma vizinha. O filme então resvala para uma psicanálise de folhetim, perdendo-se todas as implicações da primeira parte. Tem-se a impressão de encontrar na primeira parte Leon Hirszman, enquanto a segunda é de Nelson Rodrigues. Nessa primeira parte, reconhece-se de fato um aspecto da temática de Hirszman – uma vida que existe em função da morte –, mas as explicações de Hirszman nunca poderiam limitar-se a um adultério (BERNADET, 1978, p. 93-94).

O autor critica o filme por centrar-se no drama íntimo e localizar nele as motivações e angústias da personagem principal. Assim, seu defeito seria a falta de ênfase nas questões sociais. Porém, os problemas referentes à estrutura social, como a pobreza e o desemprego, estão intrinsecamente ligados às questões pessoais e afetivas que amarram as personagens. O drama vivido pela protagonista, assim como o sofrimento e a humilhação do marido traído, nos informa sobre uma sociedade cuja moral professada é intolerante em relação à infidelidade da mulher.

O crítico cubano, Octavio Cortazar (1969, p. 92), em uma perspectiva distinta, afirmou que *A Falecida* “é a história de uma mulher casada com um marido débil, inepto, que não soube sequer a satisfazer como homem, que um dia encontra o amor na pessoa de João Guimarães Pimentel”. O autor se aprofunda mais que os outros críticos contemporâneos na tentativa de entender o que desencadeia a obsessão da protagonista pela ideia de morte. Para ele, Hirszman teria errado por apresentar as superstições e os preconceitos religiosos dos povos latino-americanos como “um simples detalhe” que levariam a personagem a um estado neurótico. Cortazar afirma que é necessário considerar que se trata de:

Povos onde a mulher deve e tem que chegar virgem ao matrimônio. Povos que repudiam farisaicamente as relações extramaritais da mulher, enquanto no homem elas são vistas com benevolência. Povos reprimidos, onde o machismo impera como herança de estruturas semifeudais. [...] Não é por acaso que na Europa, onde a situação com respeito ao sexo assume outras características muito mais liberais e

onde a realidade da América Latina é tão alheia, tem sido confundida a intenção do filme e tem-se falado em “diletantismo”. Isso evidentemente é injusto (CORTAZAR, 1969 p. 92-93).

Para o autor, portanto, o filme não explicitou suficientemente as motivações do tormento de Zulmira, pois ele teria que se debruçar sobre o problema do machismo. De fato, apenas pensando em questões econômicas não é possível considerar a abrangência de uma discussão política que a narrativa permite. É preciso se ater à estrutura patriarcal vigente e suas implicações culturais, que são mais complexas.

Em *A Falecida*, o contexto histórico-social é um dado de grande importância, diante do qual os personagens vivem suas experiências e internalizam certas angústias. Ao se interessar pelo modo como fazem isso, mais do que em um possível movimento épico em direção à transformação da realidade, a narrativa permite a discussão de questões que ficaram à margem no movimento cinemanovista, ou mesmo no engajamento político da esquerda brasileira dos anos 1960. Ao mergulhar no drama da protagonista, há espaço para a reflexão sobre a situação da mulher na família patriarcal, sua relação com o serviço doméstico e com sua própria sexualidade.

A insatisfação com o casamento e a busca de maior liberdade sexual, mesmo que através da relação extraconjugal, são dados que atingiam, portanto, não só as personagens das classes dominantes e das camadas médias, mas também as pobres. É um aspecto de modernidade constatado em vários filmes do Cinema Novo. Porém, o tema não foi apresentado como uma pauta feminina, e muito menos feminista, pois – diante das desigualdades sociais que são o foco dos filmes do movimento – não é possível a formação de qualquer consciência, por parte das personagens, que permita um entendimento sobre a opressão de gênero que sofrem.

2.2 A sexualização da mulher negra

Para os atores sociais da década de 1960, as hierarquias de classe, presentes nos filmes, ficaram muito mais visíveis do que as de gênero e raça. Entretanto, o olhar atual permite o apontamento dessas outras opressões específicas. Em relação à sexualidade das personagens femininas nota-se como é significativo pensar as diferentes relações de dominação colocadas em jogo. A autonomia sobre seus próprios corpos, quando apresentada como um anseio das personagens brancas e das classes média e alta, aparece como uma futilidade da mulher burguesa que se entedia com seu casamento e sua vida ociosa. Quando essa autonomia é expressa como uma busca das personagens

brancas pobres, é lida como um elemento menor entre outros que sinalizam sua necessidade de transformação social. Por outro lado, para as personagens negras (sempre associadas à pobreza) não é possível nem a expressão de um desejo de liberdade sexual.

A única “liberdade” possível para as mulheres negras é a prostituição, o que denota nas narrativas uma situação de miséria que as obriga a recorrer ao comércio do sexo. Portanto, não se configura uma busca em exercer uma autonomia sobre seus próprios corpos, mas sim o uso deles como única possibilidade de sobrevivência. É o caso de duas personagens interpretadas pela atriz Luiza Maranhão: Cota em *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) e Maria em *A Grande Feira*. Mesmo no caso das personagens negras que não se prostituem – Dandara (vivida pela mesma atriz) e Cipriana (Léa Garcia) em *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964) – a situação de escravização também dificulta a configuração de uma liberdade sexual.

Barravento conta a história de uma comunidade de pescadores negros que vivem da pesca na praia de Buraquinho (Bahia). A cultura local é marcada pelo candomblé e pelo poder espiritual das mães de santo e do Mestre (Lídio Silva), liderança religiosa e social importante, na medida em que coordena a atividade de pesca. Segundo ele, Aruã (Aldo Teixeira), escolhido de Iemanjá, deve se manter virgem para que a comunidade prospere. Por isso não pode se casar com Naína (Lucy Carvalho), apesar do amor entre ambos. Firmino (Antônio Pitanga) é um ex-morador do local que volta da cidade para tentar convencer os pescadores a largarem a religião e deixarem de ser passivos em relação à exploração que sofrem. Em sua tentativa de mostrar que não podem depender da magia de Aruã para ter boa pescaria e, em última instância, sobreviver, Firmino convence Cota (Luiza Maranhão) a seduzir Aruã para quebrar seu feitiço.

Embora os personagens masculinos (Firmino e Aruã) sejam os protagonistas, as personagens femininas Cota e Naína têm importância fundamental para o desenrolar da narrativa. As duas são contrapostas em sua caracterização. Naína é branca, o que já a diferencia de todas as outras personagens. Enquanto as baianas usam as vestes tradicionais – vestido branco, cabelos cobertos por um lenço – ela usa uma saia e uma blusa recatada de botões, seus cabelos lisos estão sempre soltos ao vento, seus olhos claros se destacam em vários *close-ups*. A personagem é discreta e passa boa parte do filme circunspecta em torno de suas questões identitárias. Ela resguarda a inocência e

pureza e precisa passar pelo ritual do candomblé para entender sua história e se integrar, de fato, à comunidade.

Cota também não se integra, embora seja negra como a maior parte dos habitantes de Buraquinho e afirme que “fez o santo”. Ela não participa dos rituais do candomblé e não se veste como as mulheres que frequentam o terreiro. Tem os cabelos curtos e usa um vestido branco decotado que delinea seu corpo e expõe parte de seus seios. Ela é uma mulher forte e independente. Firmino a admira porque “ela não se abaixa para ninguém”. Sugere-se, ao longo da narrativa, que ao contrário das outras mulheres da aldeia Cota não precisa do trabalho dos homens, pois se prostitui. Em diálogo com Firmino, ela afirma que não depende de ninguém, pois “a carne é minha e quem faz o preço sou eu”.

Naína, ao contrário, é frágil e dependente. Em conversa com Aruã, um homem sugere que ela precisa se casar para ser, de fato, inserida na comunidade: “o negócio é homem de coragem pegar a moça, casar e pronto”. O próprio Aruã tem uma postura de cuidado em relação a ela. Quando ela tenta fugir, ao fim do filme, ele pede: “volta que eu tomo conta de você”.

Cota não é “para casar”. Os personagens masculinos que se aproximam dela só estão interessados em usufruir de seu corpo. Em momentos de intimidade com Firmino na praia, por exemplo, a mão dele percorre seu braço, costas e quadris. Ela tenta convencê-lo a começarem uma vida juntos, com um trabalho de pesca em comum, mas ele se diz preocupado com outras questões. “Se as coisas fossem diferentes, até que me arrumava”, afirma Firmino usando uma frase que lembra a problemática de Marcelo em *O Desafio*, na tentativa de mostrar para a mulher que o relacionamento amoroso não é possível diante da conjuntura social.

Nessa comparação, Cota, assim como Ada (do filme de Saraceni) e Clara (de *O Bravo Guerreiro*), estaria alienada dos problemas que acometem a comunidade. Quando Firmino menciona que inventaram a palavra “subversivo”, desinformada Cota declara que “pelo nome parece coisa importante”. Ela parece desconhecer a conjuntura político-social sobre a qual ele tanto fala. No entanto, tem consciência sobre sua própria situação, sabe que os homens a querem apenas na cama, como indica ao contar um episódio de sua vida: “Agora eu lembrei do homem que um dia me convidou para trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Um dia o camarada abriu a boca e falou que me amava. Mas cadê coragem para casar? Para ser cachorro de dia e mulher de noite prefiro comer peixe aqui mesmo”.

Se para Firmino viver na cidade foi a solução para se afastar da opressão vivida pelos pescadores, para Cota nem isso seria possível. Nesse diálogo, a narração permite brevemente um espaço para a expressão da subjetividade da personagem, porém o companheiro, que não se importa muito com o que ela fala, logo começa a cantar e a câmera faz uma panorâmica em direção ao mar, ficando apenas com o canto dele. Assim, o interesse maior dos personagens masculinos pelo corpo de Cota é, também, o interesse da câmera. Firmino a convence a atrair Aruã na tentativa de quebrar seu feitiço. Ela teme morrer, mas diante da chantagem emocional dele (“se você gosta de mim, faça o que estou te pedindo”), aceita. Nenhum elemento demonstra que ela acredita que o plano dele é o melhor para a comunidade, portanto conclui-se que ela age por amor a ele.

A sequência da profanação de Aruã, com a exibição ostensiva de Cota nua na praia, é seu momento de destaque, sua ação mais importante para a narrativa. A câmera em *contra plongée* acompanha desde o momento em que ela chega na praia; Aruã está só olhando o mar. Em um plano mais próximo, ela desabotoa o vestido enquanto Firmino observa de longe, satisfeito e sorridente. Cota, totalmente despida, entra no mar, no contra plano há um *close-up* de Aruã que fecha os olhos para resistir à tentação. Em seguida, vários planos de Cota se banhando, de costas, de frente, em pé, abaixada, sendo observada pelos dois homens. Por fim, se deita na areia e a câmera se aproxima levemente.

Cota é tomada como objeto de desejo pelo olhar de Firmino, de Aruã e pelo olhar do espectador. Ainda que a sequência seja noturna, seu corpo é bem visível por meio dos planos sucessivos de nudez. Apesar de devolver o olhar em alguns momentos, a grande ação de Cota na narrativa (a profanação de Aruã) se concretiza porque ela se deixa ver, em um jogo de sedução que depende, em primeira instância, do esquema de Firmino e, em última instância, da iniciativa de Aruã. Ela se banha no mar e se deita, esperando por ele.

Essa sequência enfatiza um interesse no registro fílmico pelo corpo de Cota que já se verificava em planos anteriores, por exemplo, no favorecimento da câmera para o olhar sobre seus seios, através do decote. Na sequência da roda de samba, enquanto outras personagens são focalizadas principalmente pelos pés, em Cota interessa o movimento dos quadris, em enquadramentos que ignoram seu rosto para favorecer o olhar sobre seu corpo. Até a trilha sonora chama atenção para as formas da

personagem, pois justamente quando ela vai para o centro da roda, a música muda para: “Que mulata bela, mas que natureza...”.

A montagem também se interessa pela beleza de Naína, mas no caso da mulher branca, o foco da câmera são seus olhos claros. Paralelo às imagens de Cota e Aruã na praia, são introduzidos os planos de Naína no terreiro, quando seu olhar assustado é enfatizado pelo *zoom in* da câmera. Enquanto ela tenta fugir do local, Cota e Aruã se beijam na areia. As mulheres dançam no ritual do candomblé. O clímax da relação sexual que se desenrola na praia é associado na montagem ao sangue de uma ave que é degolada no ritual e ao som de atabaques que proporcionam um clima de tensão. Por fim, amanhece e Aruã acorda na praia, vários planos de seu rosto mostram sua satisfação na descoberta da sexualidade, mas em nenhum momento contempla-se seu corpo nu.

A diferenciação no figurino dos personagens é marcada pelo gênero. Os pescadores são mostrados frequentemente sem camisa – os homens que tocam nos rituais do candomblé também – enquanto as mulheres usam vestidos. Firmino também se destaca pelo visual típico do malandro: calça e camisa brancas, em alguns momentos um chapéu. Embora os homens apareçam com o peito nu, o interesse da câmera pelo corpo masculino não se compara ao registro do corpo de Cota. A cena de Aruã andando na praia após sua primeira experiência sexual é o maior exemplo disso. O plano em que ele está deitado na areia é distante demais para ver seu corpo e depois, no plano mais próximo, só aparece seu rosto.

A sequência seguinte traz um movimento ascensional da raiz ao topo do coqueiro e depois até o céu, que anuncia a tempestade. Segundo Ismail Xavier (1983, p. 31), essa passagem estabelece a convulsão da natureza como resposta à profanação de Aruã, sendo a imagem do coqueiro “uma mediação entre o céu a terra, se quisermos entre microcosmo (a comunidade e seu solo natal) e macrocosmo (a natureza)”. De fato, produz-se o sentido da experiência sexual de Aruã como causa do barravento. Contudo, além disso, destacamos como o motor da transformação se concretiza por meio da afirmação da potência sexual masculina conotada pela presença do coqueiro simbolizando o falo.

Dessa forma, há um reforço à ideia de atividade do homem e passividade da mulher, seja na relação sexual ou na transformação social. Ainda que Cota tenha sido responsável por seduzir Aruã e, dessa forma, desencadear o barravento, na forma como a sequência foi construída ela obedeceu ao plano de Firmino, mostrou-se nua e esperou

Aruã agir. A personagem feminina é desprovida de qualquer consciência ou intenção de atuar sobre os problemas da comunidade, uma vez que sua ação apenas obedece ao companheiro.

Quando a tempestade começa, Cota corre em meio aos coqueiros, rola em uma duna de areia e é lançada ao mar; a profecia de que a mulher que se relacionasse com Aruã seria morta se cumpre. Sua trajetória repete a história da mãe de Naína – morta sob as ondas do mar após ter seduzido Joaquim, jovem que, assim como Aruã, era escolhido de Iemanjá. Ismail Xavier (1983, p. 36) conclui: “a ficção de *Barravento* comporta-se segundo o modelo das repetições cíclicas, onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico”.

Porém, é importante notar que seria esperado que a história de Isabel (mãe de Naína) se repetisse com sua própria filha. Quando uma das senhoras da vila lhe conta a lenda e conclui que agora Aruã deve ser protegido para que o mesmo não se repita, Naína a enfrenta afirmando que gosta dele. E, como ela não é iniciada no candomblé, seria possível que ignorasse a profecia e se envolvesse com Aruã, repetindo a história de sua mãe. Porém, Naína se mantém pura; é Cota quem seduz Aruã e se oferece em sacrifício. Assim, Naína pode ter um desfecho feliz ao lado de seu amado.

Cota, mesmo com medo, aceita se relacionar com Aruã por amor a Firmino. E a narração indica sua morte como resultado de seus atos. Outros dois pescadores, entre eles o pai de Naína, também morrem no momento do barravento. Aruã traz o corpo de Chico do mar, explica que não conseguiu resgatar o outro, e o pai de Naína é velado pela comunidade. O mesmo não ocorre com Cota; ninguém comenta sua morte. Isso pode acontecer porque ela já não se integrava de fato à comunidade ou também porque ela foi a responsável pela profanação de Aruã, algo ruim para todos. De qualquer forma, cumprida sua função, a personagem deixa de interessar à narrativa e nem é mais mencionada.

Naína, mesmo com medo, aceita “fazer o santo” para poder ficar com Aruã. Nesse sentido, assim como Cota, sacrifica-se por amor. A sua angústia diante dos rituais do candomblé volta a ser marcada na cena em que a mãe de santo corta seu cabelo e ela chora. A religião a amedronta. No desfecho do filme, Aruã declara que vai para a cidade, mas promete voltar para ficar com ela. O beijo e o sorriso selam seu final feliz. A mulher branca, disputada pelos dois personagens principais – na roda de samba, Aruã e Firmino brigam por ela –, termina com quem realmente amava. A mulher negra que

não conquista definitivamente nenhum dos dois – eles só se relacionam com ela sexualmente – é morta como castigo.

Embora seja problemática a forma pela qual a narração trata as duas personagens, há um retrato do poder das mulheres negras por meio da religião. Afinal, são as mães de santo que comandam o candomblé; elas estão sempre ao centro no terreiro, são responsáveis pelos rituais, mesmo que existam homens tocando ao fundo. Quando Firmino procura uma delas para realizar o despacho contra Aruã, a mulher não aceita e ele então recorre ao Pai Tião, mas o trabalho feito pelo homem não tem resultado.

Conceição de Maria Ferreira Silva (2010) destacou o papel de “Mãe Dadá”, da musicalidade e da mitologia dos orixás como indicadores da ambiguidade, já observada por Ismail Xavier, entre a negação do candomblé como alienação e sua afirmação pela composição do filme. A autora afirma que a mãe de santo é um elemento fundamental daquela comunidade de pescadores, visto que sua esfera de influência ultrapassa o espaço do terreiro e recai diretamente sobre a vida de todos. Nesse sentido, Mãe Dadá é reverenciada como autoridade máxima.

Por serem centrais no candomblé, as mulheres se tornam encarregadas pelo bem-estar espiritual do grupo. Já os homens são responsáveis pelo aspecto econômico e material. No filme, ainda que a religião interfira na atividade produtiva da pesca, quem faz essa mediação é uma figura masculina, o Mestre, que se encarrega de proteger a interdição sexual de Aruã – garantia espiritual da abundância de peixes.

Com exceção de Firmino, em geral, os moradores da comunidade, homens ou mulheres, são marcados pela fé, mas também não deixam de refletir racionalmente. Quando Firmino rasga a rede e o Mestre ordena a pesca com a jangada, homens e mulheres discutem a situação em rodas de conversa separadas. Eles discorrem sobre o perigo de se arriscarem no mar daquela forma; elas falam sobre a impossibilidade de os homens trabalharem na cidade, já que não sabem fazer nada além de pescar. De qualquer forma, é imperativa uma separação de gênero nas atividades cotidianas e a exclusão das mulheres da esfera produtiva, mas isso não significa que elas não pensem sobre os problemas sociais e econômicos do grupo como um todo.

Nas declarações de Glauber (apud LIMA JÚNIOR, 1962), seu filme estaria contra a religião entendida como fator fundamental na alienação da comunidade retratada: “Fiz um filme contra candomblés, contra misticismos e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência

crítica, ação objetiva”. A interpretação de Ismail Xavier evidencia que isso não se concretiza totalmente; a narrativa é ambígua, pois embora a religião seja vista como alienante, as crenças se cumprem efetivamente e são o motor da transformação. A maior parte dos autores que se sucedeu à análise de Xavier perpetuou essa visão: José Gatti (1987), Celso Prudente (1995) e Gilberto Vasconcellos (2001), entre outros.

Todavia, a opinião expressa por Glauber, ao relacionar diretamente religião e alienação, foi endossada por alguns críticos da época. Walter Lima Júnior (1962) afirma que a crença na religião africana talvez seja a pior forma de submissão dos negros. Um outro crítico aponta como “uma falha de Glauber permitir o desaparecimento da mulher confirmando a lenda” (JORNAL DO COMÉRCIO, 1963). Sendo assim, é importante examinar mais a fundo como a questão racial surge no filme, principalmente por meio da personagem feminina negra.

Thiago Florêncio (2011) retoma a discussão levantada por Xavier dando maior atenção à questão específica da corporeidade negra e de sua dimensão performática. Segundo ele, se a narração de *Barravento* reduz o negro à alienação mística, ela também o eleva à condição positiva pela mediação da sensibilidade corporal. Porém, questiona se ao condenar o misticismo dos afro-brasileiros à irracionalidade e exaltar a força plástica de sua corporeidade, o diretor não estaria fetichizando o próprio corpo negro e afirma que Glauber parece manter um olhar nostálgico e primitivista sobre essa população.³⁸

Tal afirmação é comprovada pelo autor mais pelas declarações de Glauber sobre o filme do que pela própria narrativa. Em carta enviada a Paulo Emílio Salles Gomes, durante as filmagens de *Barravento*, Glauber afirmou: “Estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica & sensualismo. O mise en scène está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes”.³⁹

A associação dos corpos negros à sensualidade na frase de Glauber de fato remete a estereótipos racistas. Ainda assim, independentemente das intenções e visões de mundo do diretor há no filme uma exaltação estética da negritude, ambígua, pois vem acompanhada de questionamentos e reverências a suas práticas culturais. A presença de um elenco majoritariamente negro assumindo o protagonismo rompe com a

³⁸ O autor afirma que a performance negra é fundamental para a busca de uma linguagem cinematográfica própria por parte da realização de Glauber e o que se vê de uso da força plástica do universo corporal negro em *Barravento* é ainda mais intenso em *O leão de sete cabeças* (Glauber Rocha, 1970).

³⁹ Carta enviada para Paulo Emílio de Salvador em 02/11/1960. In: BENTES, 1997.

ideologia da mestiçagem como representante da identidade nacional.⁴⁰ Há uma valorização pelos movimentos corporais dos atores negros, seja no samba, na capoeira ou no candomblé. Esse enaltecimento do elenco como um todo, portanto, não ocorre apenas na chave da sensualidade. Contudo, em relação à personagem Cota especificamente, é essa a característica mais acentuada.

Ismail Xavier destaca um momento marcante de invasão da corporeidade negra justamente na sequência que considera emblemática para se entender o barravento quando, após a profanação de Aruã, a câmera acompanha sua caminhada até que seu corpo preencha todo o quadro. Trata-se de uma cena que permite a comparação sobre o interesse distinto da câmera pelo corpo do homem negro e da mulher negra. Nesse momento nu, Aruã só é enquadrado dos ombros para cima; já Cota teve sua nudez mostrada de forma marcada a incitar o prazer visual masculino.

A sequência em que Cota se banha nua no mar lembra inclusive o movimento semelhante de Leda em *Os Cafajestes*. Pode não ser coincidência que os dois filmes tenham sido fotografados por Tony Rabatony. Em ambos a mulher se encontra nua na praia, filmada como objeto do olhar de dois personagens masculinos e do espectador. Nas duas obras, também, a nudez do corpo feminino foi usada para atrair o público.⁴¹ Porém, há uma diferença significativa: Leda age em nome de sua autonomia; Cota, em obediência ao plano de Firmino. Ou seja, apenas a mulher branca pode ser sujeito da liberação sexual. Leda expressou seu desejo de decisão sobre seu próprio corpo e por isso foi castigada. Essa autonomia não é concebível para a mulher negra, que só se afirma como dona do seu corpo quando menciona o preço que lhe atribui, ou seja, a prostituição é a única forma de liberdade possível para ela.

Glauber, que atuava desde o início na produção de *Barravento*, refez o roteiro do filme e assumiu a direção após Luís Paulino dos Santos – roteirista e diretor no início do projeto – ter se desentendido com a equipe. Glauber criticou o fato de o roteiro de Paulino dos Santos destinar muitos planos para a atriz Sônia Pereira, pela qual ele estaria apaixonado, e os dois saíram do filme. Não se sabe ao certo qual personagem seria interpretada pela atriz, mas no roteiro inicial a personagem Cota (definida como “negra bonita e sensual”) tem mais destaque, construindo-se inclusive como vilã – ela se indispõe com a comunidade antes mesmo da chegada de Firmino. Ainda que com

⁴⁰ Sobre a ideologia da mestiçagem, ver MUNANGA, 1999.

⁴¹ Em carta a Paulo Emílio, Glauber afirma que tem discutido com o fotógrafo Tony Rabatony, discípulo de George Stevens (diretor, produtor e roteirista de cinema norte-americano). Essa referência é significativa para pensar a forma como a mulher é fotografada nos trabalhos do fotógrafo.

algumas mudanças, a nudez da personagem durante a profanação de Aruã já estava prevista. Ao ter algumas ações e falas diminuídas no resultado do filme de Glauber, a personagem é ainda mais reduzida à beleza plástica de seu corpo.⁴²

Tania Montoro e Ceíça Ferreira (2014) afirmam que enquanto a Cota do roteiro de Paulino era deliberadamente má, a do filme de Glauber é apenas vítima, um fantoche de Firmino. Segundo Conceição de Maria Ferreira Silva (2010, p. 95-96) a exposição e erotização do corpo feminino em *Barravento* revela uma continuidade da objetificação da mulher negra, reafirmando os estereótipos já existentes e “contribui para a manutenção de sua visibilidade apenas como um corpo consumível/desejável nas representações sociais”. Para Sylvie Pierre (1996, p. 249), o desfecho do filme aponta que após a interferência de Cota e Firmino, Naína e Aruã podem fazer “nascer a esperança de uma maturação revolucionária”.

De fato, ainda que o filme conte a história de uma comunidade predominantemente negra, por fim, o casal inter-racial indica a possibilidade de mestiçagem. Firmino e Cota cumprem seu papel na transformação do vilarejo e já não interessam mais à narração. Cota é sacrificada e nem mesmo Firmino se importa com isso, reiterando uma trajetória de solidão da mulher negra, para além da narrativa fílmica (PACHECO, 2008).

Assim como Firmino usa Cota apenas para satisfazer seus desejos sexuais e para cumprir a profanação de Aruã, em *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964) Antão (interpretado pelo mesmo Antônio Pitanga) serve-se de Cipriana (Léa Garcia) para seu próprio prazer e para atrair o feitor para sua armadilha. Mais uma vez a mulher negra interessa apenas enquanto valor sexual. Dandara (Luiza Maranhão) será a única personagem negra que se realiza com um par romântico, e ainda assim não é possível para ela a afirmação da busca por uma autonomia sexual, como a de outras personagens brancas do Cinema Novo. Além disso, mesmo que em intensidade menor do que em *Barravento*, também no filme de Diegues há a reprodução do olhar da câmera na posição de *voyeur* sobre os corpos das mulheres negras,

Realizado com base no livro homônimo de João Felício dos Santos, *Ganga Zumba* se passa no século XVII, quando o Quilombo dos Palmares recebia uma grande

⁴² Em carta a Paulo Emílio (1986, p. 124), Glauber fala que assumiu a direção após um “bafafá sentimental entre diretor e atriz”, a quem se refere ironicamente como Greta Garbo. E ainda critica: “no roteiro definitivo de Luiz Paulino existiam 180 planos da referida estreante sensual: que eram desnecessários além de enfáticos, pois que, num dos diálogos entrelinhados: Como é bela”. Para uma comparação dos dois roteiros, ver: NUNES, 2011.

quantidade de negros que fugiam da escravidão. O personagem principal é Antão, ou Ganga Zumba, um negro escravizado cuja mãe revela que ele é neto do rei de Palmares. Aroroba (Eliezer Gomes) e Salustiano (Cartola) – outros negros escravizados que vivem na mesma fazenda – organizam a fuga para que Antão possa assumir o trono. Um quilombola vem guiá-los. Cipriana (Léa Garcia), que tinha uma relação amorosa com Antão, é levada junto com o grupo. Porém, ao longo da fuga ele se interessa por Dandara (Luiza Maranhão), que passa a ser sua companheira.

No início do filme, alguns planos apresentam imagens de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas que representam mulheres escravizadas no trabalho no engenho de açúcar. A cena contradiz a visão recorrente que associa exclusivamente a mulher negra escravizada aos trabalhos domésticos e às tarefas “menos pesadas”. A bibliografia mais recente sobre a escravidão destacou que as cativas eram empregadas também nas atividades agrícolas, nos eitos e engenhos da cana-de-açúcar, nos cafezais, nas plantações de algodão e até na extração de ouro. No entanto, diante da historiografia atual, destaca-se que esse trabalho feminino sugerido na abertura não seja retomado pelo filme. A narrativa reforça a divisão sexual do trabalho ao circunscrever a escravidão feminina à Casa Grande e seu entorno e caracterizar algumas regalias às mulheres escravizadas que, diferentemente dos homes, são mostradas distantes da vigília e do chicote do feitor (MOTT, 1988; BITTENCOURT, 2004; SIMAS, 2017).

Enquanto os homens trabalham cortando a cana, Cipriana cantarola andando pelo matagal. No canavial a vigília é constante, o feitor grita com todos, castiga o velho Salustiano, mantém a ordem pelo temor do chicote. Cipriana, por outro lado, desfruta de alguma liberdade enquanto lava roupas próxima ao rio, sem que ninguém a vigie. Dessa maneira, o trabalho feminino é representado como mais leve e, talvez por isso, as mulheres não se envolvem nas conspirações de fuga.

Em outra cena, Aroroba conversa com seus companheiros sobre a esperança representada por Palmares, enquanto Cipriana e Antão desfrutam de um momento lúdico no rio, entre brincadeiras e namoro.⁴³ Ela veste uma saia que marca bastante seu quadril e uma blusa curta que deixa parte do abdômen à mostra – figurino fundamental para a sensualidade que será a característica mais marcante da personagem. Seu corpo fica ainda mais marcado depois que se molha no rio. Além de lasciva, ela também é

⁴³ H. Didonet (1964), em crítica ao filme publicada na época de seu lançamento, associou o tom de fotografia e de composição plástica dessa cena do namoro entre Cipriana e Antão com as gravuras de Debret.

imatura, vive de joguinhos de sedução pueril e, com deboche, não leva nada a sério. Antão imagina a vida em Palmares, onde poderiam passar mais tempo juntos, sem preocupações, porém ela reage com descrença: "isso é tonteira", afirma.

A situação lembra a do casal em *O Desafio*: o homem, preocupado com os problemas do coletivo, não consegue viver plenamente a relação amorosa diante da realidade injusta; a mulher, incapaz de entender os motivos de sua preocupação. Também em *Barravento* Firmino nega à Cota a possibilidade de um relacionamento estável por estar mais preocupado em resolver a situação da comunidade. Se nesses dois filmes a personagem masculina exerce influência sobre a feminina, no filme de Diegues é o contrário: Cipriana se mostra uma má influência para Antão, já que após o encontro dos dois ele volta para o canavial e rejeita a ideia de fuga ao repetir a fala dela para Aroroba. Dandara, a outra personagem feminina de maior destaque em *Ganga Zumba*, também ignora a potência revolucionária de Palmares. Porém, ao longo do filme, ela será influenciada por Antão e após adquirir uma consciência sobre o coletivo será aclamada ao lado dele.

Logo na primeira sequência em que Dandara aparece, acompanhando a família de Piancó, sua suntuosidade a destaca dos outros escravizados, homens ou mulheres. Ela usa um vestido mais bem acabado, uma fita no cabelo, e anda com a cabeça erguida segurando uma cesta e uma sombrinha – que logo é usada para proteger a senhora do sol. Apesar de subserviente – como uma mucama – ela mantém uma postura de orgulho em seu caminhar. No jogo de planos que direcionam o olhar evidencia-se o interesse de Antão por Dandara.⁴⁴

Aos poucos Antão começa a acreditar na possibilidade de fuga para Palmares. Aroroba vai encontrar o guia mandado pelo atual rei do quilombo para conduzi-los até lá. Apenas os homens participam da confabulação para a fuga. Há uma desconfiança deles em relação a uma senhora que ouve a conversa, mas Aroroba afirma que ela “é maluca” e não precisam se preocupar. A frase é pouco relevante para a narrativa, todavia significativa ao desqualificar a participação da mulher no movimento político-social em questão (a fuga) e reproduzir o estereótipo da “mulher louca”. Há um suspense quando essa senhora se aproxima da Casa Grande e por isso Salustiano se mostra apreensivo, mas a delação não ocorre.

⁴⁴ H. Didonet (1964) critica essa postura da atriz na interpretação de uma mulher escravizada, como se devido à sua condição ela não pudesse manter uma certa majestade. Em suas palavras: “Luiza Maranhão excede-se em seu hieratismo”.

Enquanto isso Antão vai à casa de Cipriana, Dandara está lá e, mais uma vez, toda sua atenção se direciona a ela. Enciumada, Cipriana o repreende e tenta seduzi-lo, apoia-se na porta, levanta a saia com as mãos, expondo mais uma vez sua sensualidade. Essa cena é interrompida e Cipriana volta a aparecer quando seduz o feitor no matagal. Ela corre dele, mas ao mesmo tempo sorri, como fazia na brincadeira-namoro com Antão. Por fim, deita-se para que o feitor a agarre. O plano por trás daquela sedução só é revelado quando Cipriana aparece ajeitando suas roupas e o feitor já foi morto por Antão. Ele a leva para fugir com o grupo e diante do questionamento de Aroroba justifica que ela lhe ajudou a castigar o feitor e, portanto, deve acompanhá-los. Enquanto da parte da mulher não existe qualquer expressão de vontade própria de partir para Palmares, da parte de Aroroba há um receio em envolvê-la na fuga.

Assim como em *Barravento* Cota foi usada por Firmino para seduzir Aruã e completar seu plano de transformação da comunidade, em *Ganga Zumba* Cipriana foi usada por Antão para atrair o feitor, cujo assassinato é simbólico na resistência dos escravizados. Nos dois casos, a mulher é a isca e se sacrifica pelo companheiro que ama, mesmo não sendo correspondida. Elas nem ao menos participam da elaboração do plano, apenas executam o que lhe é conferido como sua missão: a sedução. As personagens femininas desses dois filmes estão restritas a essa esfera de ação, além de atrair o homem para a “armadilha”, elas são incapazes de efetivar qualquer ação revolucionária – proposta endossada pelas duas narrativas através dos papéis de Antônio Pitanga. Após cumprir sua missão em *Barravento*, Cota morre. Já Cipriana chega a seguir com o grupo, mas logo é trocada por Dandara.

Durante a fuga, Antão, de fato, transforma-se no líder, impondo por onde devem seguir. Cipriana não se integra e se distancia quando os homens conversam sobre Palmares. Em determinado momento os fugitivos se escondem enquanto a família de Píancó atravessa a estrada. Dandara mais uma vez caminha pomposa, com um lenço sobre os ombros. A senhora lhe entrega um leque, mas quando ela vai guardá-lo na cesta deixa-o cair no chão. Cipriana, que está afastada do grupo de fugitivos, observa tudo e se rasteja junto ao solo para alcançar o objeto. Porém Dandara a nota e grita. Embora tivessem ficado na mesma casa, em nenhum momento houve qualquer gesto de solidariedade entre as duas mulheres e, nesse instante, Dandara entrega a outra, demonstrando a ausência de empatia.

Cipriana se mantém alienada diante da situação que vivem e, para alcançar o leque – um capricho seu – coloca o grupo em risco. O senhor atira e Antão intervém

rapidamente, fazendo os outros segui-lo. Quando os negros que carregavam a liteira da senhora percebem o conflito, logo a largam e fogem. Dandara, porém, mesmo percebendo que se inicia uma luta de escravizados contra senhores, mantém-se ao lado da senhora. Por isso, quando conseguem derrotar os brancos, o guia quer matá-la: “ela é negra traidora”. Entretanto, Antão não permite e ordena que a levem para que ela aprenda “a defender o que é seu”.

Dandara se mantém orgulhosa e, caída no chão, não aceita a ajuda de Antão para se reerguer. Cipriana é abandonada a partir do momento em que a outra mulher entra para o grupo, Antão não mais se aproxima dela, ainda que Cipriana o siga. Dandara se mantém distante de todos. Aroroba tenta conversar, mas ela mal responde, pois não acredita na possibilidade de libertação através de Palmares: “Preto é preto, branco é branco, foi sempre assim. Preto é escravo de branco”. Para Dandara, é inútil fugir, por isso ela era tão subserviente aos senhores e por este motivo fica insatisfeita ao ser levada com o grupo. Nessa mesma conversa, Cipriana, que também se mostrava alienada, responde com uma frase que revela uma outra posição: “Tem branco que também é escravo de branco. Não pode é ter escravo e senhor. Isso de preto e branco é besteira”. Ela contesta a questão racial existente na resistência dos negros perante os brancos em Palmares, colocando a luta de classes acima.

A frase de Cipriana foi valorizada pela crítica da época justamente por estabelecer o conflito em outros termos que não o de raça. No *Diário Carioca* (1964), por exemplo, comenta-se que aquela fala é importante, porém “ficou perdida” e a narrativa pecou “por não ter estabelecido o conflito escravo-senhor, mas o branco-preto”. Outro artigo, publicado no mesmo jornal e no mesmo ano, critica o tratamento dado pelo filme ao tema da escravidão, por considerar que a violência usada para obrigar as pessoas a trabalhar seria necessária para construir o Brasil: “Os brasileiros daquele tempo eram brutais para com seus escravos. Mas haveria outra saída que não a brutalidade? O tempo exigia homens fortes, sem piedade, em meio a uma terra para se construir”.

Diante de argumentos que procuram justificar a escravidão, compreende-se que naquele momento era mais aceitável colocar a luta revolucionária em termos de classe do que de raça.⁴⁵ Todavia, não há outras cenas nas quais a personagem desenvolva

⁴⁵ Ainda que no momento, algumas pesquisas e publicações na área das ciências humanas já afirmassem a existência de racismo no Brasil. Guerreiro Ramos (1950), Abdias do Nascimento (1968) e Florestan Fernandes (1971) são alguns dos que apontaram a especificidade do racismo, demonstrando que a

qualquer consciência em relação à luta entre dominantes e dominados. Cipriana continua tentando seduzir Antão, que cada vez mais a ignora e corteja Dandara. Ela então conhece Diogo, homem negro que, assim como ela, não acredita na possibilidade de uma vida melhor em Palmares (ele diz que vive fugindo e sendo levado de volta para a fazenda). Após um breve diálogo, Cipriana parte para a sedução novamente, tira a roupa e entra no rio esperando que ele a siga. Os dois aparecem de mãos dadas no amanhecer, quando o grupo segue viagem e ambos não são mais mostrados.

A narrativa, assim como o grupo de escravizados, abandona Cipriana. Nenhum personagem comenta o fato de seguirem viagem abandonando-a. O que interessa é que o protagonista já trocou a mulher negra pela “mestiça de traços finos” (Dandara revela ser filha de um fazendeiro). Aos poucos, Dandara se integra ao grupo, passa a ser a única mulher entre os fugitivos e assume a função do cuidado, comumente considerada feminina. Quando Aroroba é ferido ela se encarrega de cuidar dele e ainda o incentiva para seguir com o grupo. Por fim, quando são atacados ela se arrisca para defendê-lo. Ao agir impulsivamente, tentando tirar a arma do capitão-do-mato que mira Aroroba, Dandara se oferece ao sacrifício em prol da luta dos escravizados. Ela, então, está pronta para ocupar o papel de mulher do líder de Palmares. É o que de fato ocorre, pois os negros vencem a luta e Dandara é aclamada ao lado de Antão-Ganga Zumba, que se torna rei.

Cipriana e Dandara – as duas mulheres escravizadas com as quais Antão se envolve – são representadas como céticas diante da experiência do quilombo como lugar da liberdade. Ambas também são sexualizadas pelas narrativas, como fora Cota em *Barravento*. Dandara, embora tenha poucas falas, é a personagem que mais se transforma ao longo da narrativa. Ao adquirir as características consideradas necessárias para uma mulher na luta revolucionária – o cuidado com o outro, o sacrifício pelo grupo – ela pode se tornar a companheira oficial do herói. Nesse processo, a personagem perde sua postura altiva e passa a ser mais marcada pela sensualidade. Se antes ela usava um lenço nas costas que também encobria o colo, sempre segurava uma sombrinha, quando se engaja na luta perde esses acessórios e seu decote passa a ser valorizado.⁴⁶

situação do negro não se resumia à desigualdade entre as classes sociais. Ver também: GUIMARÃES, 2002; SILVA, 2000; SILVA, 2017.

⁴⁶ Os críticos da época destacaram a sensualidade presente no filme. Em crítica publicada no *Diário Carioca* (1964), por exemplo, diz-se que: “O filme é sobretudo romântico, sensual. É bonito”. Já Didoret (1964) vê isso como algo negativo, ao dizer que o filme “não consegue dar estruturação psicológica aos personagens, atendo-se mais a fatos, episódios, muito calcados na violência e no erotismo”.

Justamente ao se tornar rainha, Dandara deixa de lado a postura majestosa do início do filme, pois aprende que não deve mais manifestar qualquer orgulho e soberba; tem que se manter ao lado de Ganga Zumba e se encarregar do cuidado pelo grupo. Imagens da guerra em Palmares, inseridas quando Aroroba relatava sobre o quilombo, mostravam apenas homens em combate. Isso reforça a ideia de que, no retrato de Palmares veiculado pelo filme, apesar da caracterização de igualdade social, o papel feminino se restringia ao cuidado e sacrifício pelos homens que amavam.

Em *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), Maria (Luiza Maranhão) reafirma essa ideia de sacrifício: ela é a responsável por salvar a comunidade de Água dos Meninos, mas para isso, morre. Destaca-se a atuação de uma personagem feminina na esfera pública, porém como alguém que renuncia a si mesma ao se preocupar com os outros. Mais uma vez também a mulher negra é sexualizada – tanto os outros personagens quanto o olhar da câmera se interessam primordialmente pelo seu corpo.

A diegese traz uma associação direta entre masculinidade, virilidade e potência de ação, muitas vezes referida no próprio diálogo dos personagens. Em várias conversas do filme, afirma-se o que deve ser entendido como “ser homem”. Já nos primeiros minutos, quando Ronny se encontra caído no chão após ter sido ferido por Maria, um policial chega e pergunta: “Não tem homem aqui? Por que deixou essa mulher fugir?”. Há, portanto, antes mesmo de Maria aparecer, a revelação de que ela foi a responsável pelo ferimento do marujo e, nos termos em que isso é colocado, sua figura é associada a um poder (de atingir alguém do sexo masculino e de conseguir escapar de todos) que não seria esperado de uma mulher naquela sociedade.

A questão do que é “ser homem” chega a ser diretamente verbalizada em outros momentos. Quando Chico (Antônio Pitanga) vai se vingar de Zazá por ter contado à polícia que ele foi o autor do roubo das joias, ele questiona “você é homem ou não é?”, cobrando valentia, pois Zazá implora para não morrer. Ao contar a outros rapazes que vai pôr em prática o plano de colocar fogo na feira, Chico também argumenta: “é que parece que nessa feira não tem homem, já falei pra todo mundo que vou tocar fogo nos tanques”.

No filme, o bar é o ambiente marcadamente masculino onde se desenvolve a discussão política. Alguns homens ocupam o balcão, outros jogam dominó em uma mesa enquanto discutem sobre a possibilidade de a feira acabar. Chama a atenção a chegada de Maria nesse momento. Abrindo uma cortina, ela torna ainda mais atrativa e ousada sua entrada no espaço masculino. Conta que feriu um gringo, mas não a

preocupa o fato de a polícia estar atrás dela. Maria circula plenamente à vontade entre os homens e pede que alguém lhe pague uma bebida. Eles a incluem na discussão, perguntando se ela soube que vão acabar com a feira; ela demonstra que já estava por dentro do assunto e que se encontra bastante revoltada, profetiza que a feira só acaba depois que ela morrer. Nesse instante, Maria mostra aos homens sua arma, que voltará a aparecer em outros momentos: uma navalha que ela carrega sempre por baixo do vestido, entre os seios. E ainda faz questão de demonstrar seu destemor diante dos homens presentes: “É isso mesmo vovô, se nessa birosca não tem homem, pelo menos mulher tem”, afirma, se dirigindo ao Filósofo (David Singer).

A frase de Maria ressoa a fala do policial no que se refere à associação entre masculinidade e potência de ação. O esperado seria que um homem tomasse alguma atitude. Na falta de alguém do sexo masculino que cumprisse com esse papel, Maria se mostra à disposição. Em outras palavras, percebe-se que tanto Maria quanto o policial se colocam diante de um mesmo sistema de sexo-gênero, onde a virilidade é apontada como principal característica do masculino. Os outros personagens do filme também demonstram expectativas similares em relação aos papéis de gênero. O próprio Filósofo, por exemplo, sente-se ofendido com a declaração de Maria e, para se mostrar másculo, lhe responde: “ainda dou no couro”. Maria tem consciência de que sua fala pode insultá-lo e tem o intento de desafiar os homens nesta sequência do bar, e em outras que se seguem na narrativa. O que ela faz não é dissociar masculinidade e potência de ação, mas sim afirmar que na falta de um “homem de verdade” ela é a mulher que agiria efetivamente.

A conversa no bar continua com a impetuosidade de Maria, que demonstra estar consciente sobre o jogo político que envolve o fim da feira. De um lado, Ricardo (Milton Gaúcho) pondera que ela não poderia resolver o problema sozinha (“uma andorinha só não faz verão”), ao que ela responde que todos estariam dispostos a lutar para que as barracas não fossem removidas. De outro lado, o Filósofo diz que seria melhor deixar que o sindicato resolvesse e Maria se mostra descrente, afirmando que o sindicato só está interessado em dinheiro para a campanha política. Mais próximo ao fim, o filme traz uma sequência na qual os sindicalistas de fato colocam sua campanha para a eleição como mais importante que a questão da feira. Maria, portanto, tem razão, tem consciência da realidade em que vive.

Se outros personagens por vezes se referem a ela como sendo uma mulher ignorante, grosseira e até mesmo agressiva é porque a forma que ela encontra para se

posicionar e ser respeitada diante dos outros é interpretada daquela maneira – o que evidencia que uma mulher que se mostra contundente e decidida representa um deslocamento do que seria considerado natural naquela sociedade. Em crítica publicada no momento de lançamento do filme, Sérgio Augusto (1962) classifica Maria como ignorante (em oposição às mulheres burguesas). Ora, se considerado o sentido da palavra como o de alguém que desconhece ou desconsidera algo, as burguesas seriam mais ignorantes que Maria, já que apenas a mulher pobre possui consciência sobre o problema dos feirantes. H. Didonet (1963) menciona sua “masculinidade agressiva, sempre pronta a brandir uma afiada navalha”, o que a faz ser “temida por todos”.

O comportamento combativo de Maria foi interpretado como agressivo à época, sem que se considerasse que, em vários momentos do filme, a personagem é assediada e tem que se defender sozinha. Ainda no início da narrativa ela vai cobrar dinheiro de alguns homens e quando um deles lhe diz uma “gracinha” ela já responde com “essa não é para o seu bico, você não é homem, quem gosta de carniça é urubu”. A sequência termina com todos colocando dinheiro em sua mão, obedecendo-a. Outro exemplo é a cena em que ela negocia as joias com Ricardo. Ele a constrange com suas propostas, a olha de forma maliciosa, morde os lábios e chega a dar um tapa em suas nádegas. Convivendo com esse tipo de assédio, Maria desenvolveu sua própria defesa, que é interpretada como arrogância pelos personagens masculinos que não conseguem o que querem com ela.

Embora seja apresentada como uma mulher forte e impositiva, Maria é dominada por Ronny em uma sequência de grande expressividade para se pensar a questão de gênero em *A Grande Feira*. Ronny, que foi esfaqueado por ela na feira, vai até o cabaré de Zazá para “acertar as contas”. Ele chega demonstrando grande valentia, mas sabe-se também que ele passou um bom tempo bebendo com outros homens no bar, que inclusive o alertaram para não se meter com Maria. Pode ser, portanto, que parte de sua demonstração de coragem venha do álcool ingerido anteriormente. Ainda assim, de início, Maria domina o conflito. Ela está acima de Ronny no andar superior do cabaré, vem descendo as escadas destemida e o desafia “você é homem para resolver caso, nada”, “venha, venha cobrar se é macho”, “venha para eu lhe fazer a barba” (mostrando sua navalha). Porém ele consegue detê-la, toma a navalha e aponta para seu pescoço, mostrando que a vida dela está em suas mãos.

Para se vingar, então, Ronny faz Maria passar por uma grande humilhação: rasga seu vestido de cima abaixo. Ela se agacha, tenta se cobrir com as mãos, chora. A

decupagem enfatiza a degradação sofrida por Maria, intercalando imagens da personagem rebaixada pelo enquadramento em *plongée* com quadros das várias pessoas que se encontram no local – inclusive Ely e suas amigas – gargalhando diante de sua vexação. Ronny aproveita o momento e diverte-se rindo com os demais, até que alguém pede “tira a roupa dessa nega” e então ele a cobre com uma toalha de mesa, a pega no colo e a leva para o andar superior.

No quarto, o clima entre Ronny e Maria não é mais de animosidade, pelo contrário, ela se preocupa com o ferimento dele, a trilha sonora dá o tom romântico e ele a beija. No começo ela parece forçada, mas em seguida retribui o gesto. Um último plano da sequência é feito com a câmera embaixo da cama mostrando os sapatos dos dois caindo, apontando que eles “acertaram as contas” na cama. A sugestão, portanto, é de que Maria não ficou com raiva pela cena de grande humilhação que Ronny a causou. Pelo contrário, dominando-a, ele lhe mostra que tem a virilidade que ela procurava e não encontrava em outros homens.

Nem mesmo em Chico, Maria encontraria tal masculinidade. Embora em alguns momentos ela pareça submissa a ele, no final do filme, o afronta por considerar errado que ele tenha matado Zazá. Chico reage ao enfrentamento com violência, agarrando-a pelo pescoço, mas ela se defende apontando-lhe a navalha e o desafia: “aperte, aperte se você é homem”, ao que Chico foge.

Ronny, portanto, seria o único homem no sentido viril e enérgico que a palavra ganha no sistema de sexo-gênero concebido pela diegese. O fato de ele se relacionar com duas mulheres não é de forma alguma malvisto, pelo contrário, ele se mantém digno; não aceita ser gigolô de Ely e também não termina ao lado de Maria – segue seu destino de marinheiro com “um amor em cada porto”. Todavia, é notável que as duas mulheres são tratadas por ele de forma distinta. Com Maria ele é sempre direto; quando a leva para o quarto após a briga ou quando volta a procurá-la no cabaré e a convida para uma dança, ele sempre a toma como objeto disponível à sua vontade. Com Ely, é mais polido e cortês. Quando a encontra na feira começa a se ajeitar, abotoa a camisa; ela afirma que o viu no cabaré e ele a mede de cima abaixo espantando-se com a sua presença lá.

Os marcadores sociais e raciais são determinantes nessa diferença de tratamento, já que alguns estereótipos são reforçados. A mulher negra e pobre é a disponível para o sexo e ainda que ela pareça enfrentá-lo de início, ele a toma para si. É apenas no cabaré que eles se encontram e se relacionam. Mesmo que ele também não

tenha um relacionamento mais sério com a mulher branca e rica, o caso é diferente: eles se arrumam, saem para passear e se apresentam no espaço público.

Alberto Shatowsky (1961, p. 99-100), em crítica publicada na época do lançamento do filme, considerou que a narrativa expressava a ausência de preconceito racial em Salvador. Em suas palavras: “Uma das características do filme é a revelação da surpreendente democracia racial existente na Capital baiana, onde pretos e brancos se amam sem qualquer aparência de preconceito”. Provavelmente o público da época não percebeu a diferença de tratamento que Ronny confere às duas mulheres como racismo. Além disso, o espectador tende a simpatizar com o personagem, pois ao lado de Maria ele é um dos poucos que se preocupa e luta verdadeiramente para salvar o povo ameaçado pela bomba de Chico no final do filme.

No desfecho, a ação de Ronny é importante, mas é Maria quem salva a todos. Há alguns momentos de grande suspense em que o marinheiro tenta ajudar Maria a impedir que Chico acenda a dinamite. Os homens lutam, Maria pega a dinamite já acesa e corre em direção ao mar. Ely observa e nada faz. O som de explosão, por fim, revela a morte de Maria. A mensagem final é ressaltada na moldura do filme, na qual o velho vende a história em cordel: “A vida heroica de Maria da Feira, a qual deu sua vida, seu próprio sangue, para salvar a feira de Água dos Meninos”. Como se não fosse suficiente essa associação verbal entre a personagem e a ideia de sacrifício e heroísmo, há ainda um *close* em um desenho de Maria com uma auréola de anjo sobre a cabeça.

Ainda que alguns personagens sejam ambíguos (como a própria Ely), o filme traz uma clara separação entre bem e mal para mostrar a luta do povo contra os especuladores imobiliários. Ao final, a personagem Maria se insere completamente no que é representado como polo do bem. Embora ela participe nos negócios escusos de Chico, o censura enfaticamente por ter matado Zazá, “um homem indefeso”, em suas palavras. Assim como também havia reprovado os rapazes que ficavam na rua se fingindo de doentes para pedir dinheiro, “se aproveitando da bondade do povo”. Maria possui, portanto, sólidos valores morais que colaboram para que ela veja de forma clara o que é justo ou não e defenda a população, mesmo que sacrifique sua própria vida para isso.

Na comparação entre as personagens ricas e pobres, Sérgio Augusto (1962) desqualificou nitidamente as questões que se referem à opressão de gênero vivida pelas mulheres burguesas: “as elegantes ricas sexualmente insatisfeitas, perambulam à cata de novas emoções, num delírio que se confunde com o das mulheres humildes,

ignorantes como Maria – as que buscam o prazer como a única coisa a seu dispor, a seu alcance”. Glauber Rocha valorizou notoriamente a atitude da mulher pobre:

Maria morre para evitar a anarquia de Chico, porque ela, sendo apenas o amor (amor pelo Sueco, amor por Chico, amor pela filha e amor pela feira: o amor que se traduz na cantiga de Rita-chão no cabaré, na conversa que ela tem com o barraqueiro, na resistência que ela faz às propostas vantajosas do intrujão) - prefere sacrificar o amor por Chico (e a própria vida) para que a Feira permaneça e seu povo não morra (ROCHA, 1961).

Na forma como Glauber a descreve, Maria se opõe ao egoísmo das mulheres burguesas. É seu altruísmo, sua dedicação à comunidade que é valorizada. Enquanto Ely é fútil e iludida, não se preocupa com nada além de sua aventura romântica, Maria é consciente, responsável e cuidadosa, na forma em que se ocupa da filha e dos feirantes de Água dos Meninos. Ambas têm problemas, mas os de Ely são mostrados como menos irrelevantes diante dos de Maria, até mesmo porque, como o título expõe, a questão central do filme é a feira. Os dilemas de Ely – a infelicidade no casamento, a falta de liberdade, o desconforto em ter que corresponder a um ideal de “mulher perfeita” – são diminuídos quando a personagem é caracterizada como egoísta e volúvel. Por outro lado, as adversidades da vida de Maria – a dificuldade em criar a filha, em se prostituir, a possibilidade de ver sua moradia e a de todos os seus amigos ser destruída – são o que realmente interessa ao filme e a maneira como ela as enfrenta a torna uma heroína.

Mesmo que a mulher negra seja valorizada pela narrativa, ela também é transformada em objeto de prazer para os outros personagens e para o espectador. Não é possível a afirmação de sua subjetividade, de seu desejo de autonomia sobre o próprio corpo. Como prostituta, ela é agenciada por outro homem. No conjunto com as outras personagens negras, pode-se afirmar que são mulheres marcadas mais pelos aspectos instintivos e emocionais do que pela racionalidade. Elas agem sem pensar, por amor ao outro.

2.3 A racionalidade feminina

Considerando que a feminilidade foi tradicionalmente associada ao instinto e à emoção, e a masculinidade à razão, é notável que duas personagens femininas do cinema de Glauber Rocha subvertam esse padrão. Trata-se de Rosa (Yoná Magalhães) de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e Sara (Glaube Rocha) de *Terra em Transe*

(1967). As duas são marcadas por uma racionalidade contundente que, inclusive, as opõem a seus companheiros.

Deus e o Diabo na Terra do Sol conta a história de Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa, um casal de camponeses que vive no sertão nordestino prestando trabalhos a um coronel, com o qual Manuel se desentende já no início do filme por se sentir prejudicado na partilha do gado. Após atingir o coronel com seu facão, Manuel sofre a vingança dos capangas dele, que matam sua mãe. O vaqueiro resolve então fugir e seguir o beato Sebastião (Lídio Silva) e seus fiéis. Rosa é cética ao poder do beato, mas se vê obrigada a acompanhar o marido. Cada vez mais dedicado a Sebastião, Manuel compartilha com ele o sacrifício de uma criança, o que faz Rosa, desesperada, assassinar o santo. Ao mesmo tempo, Antônio das Mortes (Maurício do Valle), matador contratado pelos coronéis, intervém no vilarejo matando todos os seguidores de Sebastião. Manuel e Rosa são então levados pelo Cego Júlio (Marrom) para viverem com o bando do cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e sua companheira, Dadá (Sônia dos Humildes).

Desde o início do filme Rosa é associada à materialidade do trabalho em oposição à espiritualidade de Manuel. Como, na narrativa, a experiência religiosa é algo a ser superado, a visão de Rosa tem maior respaldo. Quando Manuel lhe relata que viu o beato com uma “porção de gente” e que Sebastião olhou dentro dos seus olhos, Rosa se mantém muda e incrédula. Ora, a julgar pela sequência inicial, com Sebastião rodeado por poucos fiéis, indiferente à presença do vaqueiro a cercá-lo (não há troca recíproca de olhares), a descrença de Rosa é corroborada pelas imagens que desmentem a versão do marido sobre o encontro com o santo.

A indiferença de Rosa volta a se repetir quando Manuel lhe conta seus planos: fazer a partilha do gado com o coronel, vender duas vacas e comprar um pedaço de terra. Ela mantém a expressão de fadiga e padecimento causados pelo trabalho e com olhar apático apenas responde: “Acho que não adianta”. No encontro de Manuel com o fazendeiro a previsão da personagem feminina se confirma, já que o coronel não aceita negociar. Manuel o fere e enfrenta seus jagunços. O vaqueiro aponta a ida para o Monte Santo como único destino possível. Rosa ainda permanece por um instante, mas se vê obrigada a seguir o companheiro.

Ao alcançar Sebastião, é cada vez maior a subserviência de Manuel, visto que ele negligencia seu relacionamento conjugal. Sebastião representa um obstáculo entre o casal, já que Rosa permanece descrente e se contrapõe à fé do companheiro que, por sua vez, julga a mulher como pecadora. Nas sequências do Monte Santo, ela está deslocada

no ambiente. Solitária, vaga distante do burburinho dos fiéis, não participa da procissão e notadamente não compreende a comunhão entre eles. Além disso, questiona o companheiro, reclama que desde que se juntaram ao grupo ele foi deixando-a. A conversa entre os dois é *off*, não é mais possível uma imagem do casal sem a presença de Sebastião entre eles. Vê-se a paisagem do Monte Santo e depois as mãos de Rosa que acarinhavam um carneiro e o pega no colo – ela se sente abandonada, carente, sem filhos. Argumenta então que não há esperança onde a terra é seca, que só estão correndo o risco de serem massacrados, como ocorreu em Canudos. Como de fato Antônio das Mortes irá atacar o acampamento, pode-se afirmar que a voz de Rosa conflui com a narrativa. E o vaqueiro não a ouve; as imagens mostram Manuel seguindo Sebastião, até ajoelhar-se em frente ao beato.

Seguindo as ordens do Santo, Manuel lhe traz uma criança para ser sacrificada. Rosa toma então a atitude que representa sua grande ação no filme: mata Sebastião. E, mais uma vez, a narração proposta pela câmera coloca o espectador ao lado da personagem, acompanhando seu olhar. Como aponta Ismail Xavier (1983, p. 96), Sebastião, ao longo do filme não interage com a câmera que, por outro lado, marca uma “solidariedade progressiva com o olhar de Rosa (culminada na cena do ritual da capela), foco da desconfiança, figura apegada ao aqui-agora, ao trabalho cotidiano de que foi arrancada pela fé de Manuel”. O autor também destaca que, se por um lado a narrativa se solidariza com a personagem feminina, por outro é Antônio das Mortes quem tem motivos maiores, incompreensíveis à razão de Rosa. De fato, não há na personagem uma consciência global ou teleológica. Se seu gesto de violência, de certa forma, libera o casal para viver uma próxima fase, esse gesto é explicado por uma motivação individual que, sintonizada com a intervenção de Antônio, colabora com uma ordem maior no filme.

A sequência do crime começa com Rosa desacordada, caída no chão. Não se sabe exatamente como ela foi parar ali, já que há uma elipse temporal após uma briga em que Manuel a estapeou. O vaqueiro adentra a capela com a criança nos braços – pedido de Sebastião para “purificar” sua mulher. Rosa acorda e se assusta com o que se passa. O beato mata a criança e Manuel, assustado, começa a repetir uma fala de Sebastião: “é preciso lavar os pecadores com o sangue dos inocentes”. O beato vai até Rosa, caída no chão, carregando o punhal à mão, parece até que vai matá-la, mas apenas faz uma cruz em sua testa com o punhal sujo de sangue. Ouve-se a voz *off* de Manuel mudando seu discurso anterior: “Mas eu não posso vingar a morte de Jesus Cristo com o

sangue dos inocentes”. Sebastião recolhe a roupa da criança do chão, cobre a imagem de Jesus no altar e se dirige à Rosa, mais uma vez com o punhal em mãos. Tem-se a impressão novamente de que ele irá atingi-la. Há um corte para um plano de Manuel gritando e caindo de joelhos, o que assusta Sebastião e o faz largar o punhal. Rosa pega o objeto e reage, acertando duas punhaladas no beato. Manuel corre para socorrê-lo. O momento coincide com o som dos tiros de Antônio das Mortes.

Ao comentar a cena em que Antônio das Mortes encontra Sebastião morto, Ismail Xavier (1983) destaca que a sombra de seu rifle compõe uma cruz com o punhal nas mãos de Rosa, fechando o círculo composto pela ação dos dois objetos. Sem descartar essa interpretação, mas considerando também a postura dos personagens – Antônio em pé, poderoso e vitorioso e Rosa agachada e recolhida no chão – é possível considerar a sombra do rifle como uma projeção fálica do matador em direção à mulher. Considerando que Antônio passa a assumir a autoria do crime, uma simbologia de masculinidade e virilidade é significativa nesse quadro, assim como já ocorrera no filme anterior de Glauber, *Barravento*.

A motivação de Rosa para o assassinato de Sebastião aparece na fala de Cego Júlio, que atribui ao crime um caráter passional: a mulher sentiria ciúmes da relação de Sebastião com seu marido.⁴⁷ Na verdade, há outros fatores além do ciúme para a morte do santo. Primeiro, Rosa já questionara a pregação de Sebastião em diversos momentos. Ou seja, ela não apenas sente ciúmes por ele provocar seu afastamento em relação ao esposo. Mais do que isso, ela não acredita no que ele prega e considera pernicioso que Manuel se iluda por suas palavras. Nesse sentido, mais do que o sentimento de Rosa, o que a leva a se opor a Sebastião é seu pensamento racional. Além disso, ela se sente diretamente ameaçada pelo beato. Manuel é manipulado por ele, diversas vezes repete suas falas. Não seria, portanto, o companheiro que a defenderia contra um ataque de Sebastião. Nesse contexto, o assassinato é também uma tentativa de autodefesa da parte de Rosa, já que o filme deixa indícios de que o próprio santo poderia matá-la.

Assim como o espectador, Manuel testemunha que Rosa foi a autora do crime. Já Antônio das Mortes não presenciou o ocorrido, mas seria capaz de deduzir, pois ele entra na capela e vê Manuel abraçado ao corpo do beato, enquanto a mulher encontra-se ajoelhada ainda segurando o punhal entre as mãos. Todavia, os dois homens negam a

⁴⁷ Essa interpretação foi assumida como verdadeira por Sylvie Pierre (1996, p. 50), que afirma: “A mulher de Manuel sente ciúmes do ciumento que rouba o corpo e a alma de seu marido: ela mata Sebastião”.

autoria do crime à Rosa em diversos momentos do filme, não ficando claro o motivo de contradizerem o que nos foi mostrado. Quando Antônio encontra Cego Júlio, diz que após o massacre de Monte Santo deixou apenas o casal vivo e afirma: “Sebastião foi eles que mataram. Foi o povo mesmo que matou o santo”. Por que atribuir o gesto ao povo de forma geral se Antônio teria elementos para incriminar apenas Rosa, especificamente? Depois, Manuel e Cego Júlio afirmam para Corisco que foi Antônio das Mortes quem matou o beato. No final do filme, em novo encontro de Antônio das Mortes com Cego Júlio, o matador pergunta quem assassinou o santo. O cancioneiro lembra que o próprio Antônio havia dito que o povo foi responsável pela morte, contudo por fim afirma: “Foi a mão do ciúme. Rosa matou a fé de Manuel”.

O espectador é levado a inferir que Antônio preferia que a autoria do crime fosse atribuída a ele próprio, já que essa era sua missão. O matador afirma para Cego Júlio: “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão. Uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo. E para que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco”. Antônio assume essa função, negando a ação de Rosa, pois ele cumpre o papel de consciência da história. Sua fala é de alguém que age em nome de uma ordem maior, incompreensível à razão de Rosa (XAVIER, 1983).

Conclui-se que Cego Júlio tem uma onisciência da narrativa, pois mesmo não estando presente na morte de Sebastião, nem em qualquer cena em Monte Santo, ele sabe que foi Rosa quem matou o santo. Mais do que isso: ele fornece uma interpretação para o assassinato ao afirmar que a mulher seria motivada por seu ciúme. Ora, se ela se ressentia com a relação entre Manuel e Sebastião, seria possível imaginar que sua postura seria semelhante quando Manuel se aproxima de Corisco, até porque o vaqueiro permanece subserviente diante do líder: ele se joga aos pés do cangaceiro, cumpre suas ordens e conforma-se até com o novo nome que lhe é dado. Porém, a companheira, que não aceitava a submissão de Manuel diante de Sebastião, age de forma diferente em relação a Corisco. Tal diferença pode ser explicada, em primeiro lugar, porque não há um conflito entre as visões de mundo de Rosa e Corisco; ele não a persegue, nem coloca seu companheiro contra ela – como Sebastião fazia. Em segundo lugar, porque naquela comunidade a personagem feminina encontra a companhia de outra mulher: Dadá. Se Rosa não se reconhece nas beatas do Monte Santo, não congregando do mesmo sentimento religioso das mulheres que seguiam Sebastião, com Dadá é diferente. Desde o primeiro encontro há uma certa fascinação de Rosa pela companheira de Corisco; ela se aproxima com uma certa curiosidade, olha fixamente. Mesmo que praticamente

inexista diálogo entre as duas (tanto nesse primeiro encontro quanto nos seguintes) há uma cumplicidade marcada nos olhares e gestos.

Dadá não é o único exemplo de mulher na luta que o filme fornece. Maria Bonita é sempre citada na fala de Corisco e, também, pelo cancionero. Ainda na sequência do primeiro encontro entre os casais, Corisco começa a relatar a morte de Lampião e sua companheira, a câmera deixa o diálogo fora de quadro para mostrar Rosa passando a mão sobre o rosto de Dadá, num gesto de carinho e admiração que, de certa forma, com a citação de Maria Bonita pelo cancionero, une as três mulheres em cena.

Na única sequência de ataque do grupo de cangaceiros, que se passa em uma fazenda onde acabou de ocorrer um casamento, Rosa e Dadá se aproximam novamente e, ao mesmo tempo, se isolam da violência ao redor. No início, Rosa se assusta com a brutalidade, mas no instante seguinte se distrai com o véu da noiva e como se entrasse em uma fantasia começa a girar com o acessório enquanto Corisco gira com a própria noiva em seus braços. Rosa vai mostrar o véu para Dadá e ajuda a companheira de Corisco a também se alhear do que se passa em volta.

Michel Ciment em artigo de 1967 categoriza as relações entre Manuel-Sebastião e Rosa-Dadá como homossexuais. Além disso, o autor destaca o papel das mulheres por se mostrarem críticas aos mestres de seus esposos – Rosa em relação a Sebastião e Dadá em relação a Lampião. Ismail Xavier (1983) nota que Dadá se opõe ao discurso missionário de Corisco, tal como Rosa diante de Manuel. Nas palavras do autor:

Desse modo, consolida a presença, no filme, daquela visão milenar que opõe o “terra a terra”, a visão realista das mulheres ao comportamento visionário, aos voos heroicos das figuras masculinas. Questionando a cada oportunidade sua fé em Lampião e sua vocação justiceira, Dadá tenta trazer Corisco para a vida sem prodígios (XAVIER, 1983, p. 101).

De fato, o filme desestabiliza as convenções ligadas à representação do feminino na época ao mostrar a relação de empatia e solidariedade entre duas mulheres e a contestação das falas de seus maridos baseadas em argumentos ligados a uma visão de mundo mais racional e prática. Em uma de suas poucas falas no filme, Dadá pede para o companheiro largar a guerra e irem embora. Ela lhe apresenta a fuga como uma saída prática, assim como Rosa fizera ao tentar convencer Manuel a desistir do Monte Santo. Dadá não acredita em uma vitória através do cangaço, assim como Rosa não

acreditava na ilha prometida por Sebastião. No entanto, as duas não são bem sucedidas ao tentarem demover os companheiros de suas crenças.

Quando Cego Júlio vai avisar Corisco que Antônio das Mortes anda por perto, Dadá, preocupada, declara ao companheiro que “quem morre, se acaba”. Mais uma vez, a mulher traz a voz da razão em oposição à fé do outro. Corisco não se convence, afirma que seu corpo foi fechado pelo Padre Cícero e que se ele morrer, nasce outro. Manuel diz que morre por Corisco, afirmando que é tudo a mesma coisa, Sebastião e Virgulino. Corisco se indigna com a comparação. Rosa responde a Manuel que o santo só era grande na cabeça dele e Dadá aproveita para intervir: “Virgulino era grande, mas também ficava pequeno”. Corisco reflete por um instante e concorda. Por um momento, portanto, os companheiros reconhecem a verdade racional de suas esposas.

A partir dessa reflexão, Corisco percebe que sua morte pode de fato estar próxima, ordena que Dadá vá com Cego Júlio buscar sua filha e que Manuel procure saber com quantos soldados anda Antônio das Mortes. Nesse momento Rosa e Corisco ficam a sós e se beijam. Ele prepara a cena, mas é ela quem se aproxima como se estivesse fascinada, hipnotizada pela figura do cangaceiro. Ele permanece imóvel e ela o rodeia, aproxima seu rosto do dele, oferecendo seus lábios até que ele segura seu rosto e a beija. A música invade a cena, recortada em vários planos, e continua mesmo quando a imagem dos dois é substituída por um plano de paisagem do sertão, como se tudo continuasse transcorrendo com naturalidade. Nesse plano, Rosa e Corisco estão deitados ao fundo, em uma sugestão sexual, ao mesmo tempo em que dois animais (um carneiro e sua mãe, possivelmente) atravessam o quadro, em uma sugestão de maternidade.

Essa cena marca a máxima adesão e entrega de Rosa a Corisco. O véu que a personagem traz na cabeça desde a cena do ataque ao coronel ganha aqui um novo significado até porque, após o envolvimento com o cangaceiro, Rosa não o utiliza mais. É como se ele tivesse a virilidade que faltaria a Manuel para desvirginar sua mulher e assim permitir que ela tivesse um filho. Nesse sentido, percebe-se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* expectativas baseadas em um sistema de sexo-gênero semelhante ao que se vê em *A Grande Feira*. Seria atributo do masculino a potência de ação e do feminino, a passividade. Manuel, porém, não corresponde a essa expectativa, por isso é chamado de “cabra frouxo”, no vocabulário do próprio Corisco. Esse sim, um homem capaz de executar o que lhe é esperado, assim como Ronny no filme de Roberto Pires. Ao comentar a cena, Bathélémy Amengual afirma:

O personagem Povo (Rosa) e o personagem História (Corisco) sela uma nova aliança. Diante do combatente que se dispõe a afrontar a morte serenamente, que não tem ilusões, que sabe que sua rebelião deve dar a vez a uma outra, Rosa, mulher-Povo, descobre a extensão de sua dívida e a paga com seu amor. Fustigando Manuel, pronto para a deserção e a ingratidão, ao se entregar fogosamente a Corisco, Rosa sai de sua passividade e sonambulismo, desperta para a História consciente, pensada, e o povo desperta com ela. O próprio Manuel, compreendendo que os tempos vão mudar, entrega a ela o cuidado de decidir seu destino comum, e ela escolhe viver para ambos (AMENGUAL, 1977, p. 104).

É importante notar, entretanto, que Rosa não estava totalmente passiva antes do encontro com Corisco. Ela sempre confrontou Sebastião, tanto que o matou – rompendo com a expectativa mais tradicional em relação ao feminino. Apesar do encontro com Corisco e da sugestão de uma maternidade que só se torna possível a partir dele, a personagem feminina pouco se transforma ao longo do filme, pois ela mantém sua consciência e sua racionalidade, que a faz acreditar mais no cangaceiro do que no beato. Segundo Raquel Gerber:

Quando Rosa se entrega a Corisco, depois de uma evocação ao matriarcado, quando simbolicamente Rosa casa com Dadá (Rosa de grinalda recebe um lenço, presente de Dadá), ela é como uma mãe que se entrega ao pai. O personagem Rosa tem a força e a inspiração do matriarcado nordestino. E é também a revolução. As núpcias da “história” com um líder do terceiro mundo, e também a revolução moral, sexual. Só assim liberta de uma condição de submissão a Manuel ela está livre para segui-lo. A concepção de amor é dentro de uma outra moralidade. Fora de uma moral burguesa. Em *Deus e o Diabo*, a consciência feminina é mais evoluída do que a masculina (GERBER, 1982, p. 64).

De fato, a consciência de Rosa mais ligada à racionalidade – enquanto a de Manuel é mais ligada à fé – recebe uma valorização maior pela narrativa. Seu posicionamento e suas ações contrariam uma visão mais tradicional do feminino ligado mais à emoção e à fragilidade. Entretanto, não é possível afirmar que a personagem, ou especificamente a cena de beijo com Corisco, seja usada para levantar uma discussão sobre uma revolução moral e sexual. Não há indícios de que o filme esteja questionando o patriarcalismo presente na sociedade ou mesmo no próprio cangaço, movimento que chega a receber uma simpatia da narrativa.

Quando Manuel retorna, ele admite que foi sempre contra a vontade de Rosa e a deixa decidir entre ficar ou não com Corisco para enfrentar Antônio das Mortes. Ela continua sua função de libertação iniciada no assassinato de Sebastião, afirmando que

está junto dele para viver e Manuel responde que se eles sobreviverem terão um filho para unir suas vidas.

No desfecho, Manuel e Rosa escapam da morte, mas não permanecem unidos. Os dois correm desesperados pelo sertão, Rosa cai, Manuel segue.⁴⁸ Para Xavier, a corrida do casal é o primeiro vetor em linha reta dentro de uma trajetória de curvas e hesitações; ela reforça a projeção para o futuro assumida no refrão “o sertão vai virar mar, o mar virar sertão”. Em suas palavras: “Retoma-se o discurso projetivo, a frase síntese dos sonhos de Sebastião e Corisco” (XAVIER, 1983, p. 72). A corrida de Manuel evoca que é preciso caminhar, mas não aponta qual a perspectiva; o futuro permanece fora do seu alcance. É o narrador quem completa a metáfora da transformação com a imagem do mar em movimento. A fórmula da esperança ganha força e se consolida ao receber o apoio da narração pela imagem, sem a mediação de Sebastião ou Corisco.

De qualquer forma, Manuel sempre demonstrou ter fé em um futuro, ao contrário de Rosa. Incrédula, ela sempre achou contraproducente manter esperanças nas quais não via uma realidade concreta ou se sacrificar em nome de um futuro incerto. Sendo assim, faz sentido que Rosa não acompanhe a corrida final de Manuel. O futuro de transformação é uma realidade para ele, mas não para ela. Segundo Amengual (1977), a personagem feminina cumpre no filme o papel de elemento “intuitivamente racional”. Nas palavras do autor:

Pois o que diz esse final heroico, cheio de otimismo lírico, é que Manuel permanece incurável utópico, quimérico, sonhador. Rosa, o Povo - em todo caso, a metade do povo -, positiva e concreta, não vê o mar; só vê o que está ali: o sertão. Mas a Revolução também necessita de poetas - que lhe mostrem a estrela. O importante é que não se perca no caminho, não confunda as saídas do desespero com as soluções da razão (AMENGUAL, 1977, p. 104).

A racionalidade de Rosa cumpre função fundamental no processo de transformação de Manuel. Ela contribui para liberar seu companheiro da subordinação a Sebastião, com seu assassinato, e da sujeição a Corisco, com a escolha pela fuga. Porém, essa mesma racionalidade não lhe permite ir além. Seu papel é insuficiente para a revolução; presa à terra, à materialidade, ela não pode vislumbrar o mar e continuar a corrida ao lado de Manuel.

⁴⁸ A queda da atriz na filmagem foi acidental. Não sendo possível refazer a cena, permaneceu no filme (GOMES, 1997).

Segundo Raquel Gerber (1982, p. 58), o mar no filme de Glauber é um símbolo de origens, emblema do feminino, do útero, da fertilidade/fecundidade. A autora interpreta a narrativa de Manuel e Rosa como “uma história de amor narrada por sobre uma constante construção e destruição de relações triangulares ou “edipianas”, onde “trata-se, em síntese, *da morte do pai para chegar à terra prometida*”. Para Gerber, produzido no “auge do populismo” no Brasil, *Deus e o Diabo* trataria da dependência do camponês a líderes paternalistas – Sebastião e Corisco. Como a figura desses “pais” precisa ser morta, o filme seria “uma espécie de ode ao matriarcado – uma libertação do patriarcalismo” (idem, p. 59). Em sua interpretação, Rosa seria a consciência histórica, o pensamento objetivo e, também, mãe.

Por certo, Rosa está mais ligada aos aspectos racionais e realistas. O líder religioso é o antagonista, representado como um déspota, assim como o mestre na comunidade de *Barravento*. Como ela se contrapõe a ele, o olhar da narrativa chega a se identificar com o da personagem feminina, principalmente até o momento onde Sebastião está presente. Porém, sua racionalidade não lhe garante uma consciência global. O conhecimento sobre a realidade objetiva e a racionalidade ligada ao aspecto material da vida, presentes na personagem, não são suficientes para o projeto revolucionário tomado pelo filme.

Ainda assim há uma distinção na representação do feminino ligado ao polo da razão. Rosa (e isso também se aplica à Dadá) se difere claramente, por exemplo, da personagem Sinhá Vitória (Maria Ribeiro) no filme *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), ambientado também no sertão nordestino. Ao contrário da companheira de Manuel, Sinhá Vitória mantém na sua oração a esperança de uma vida melhor diante da realidade de miséria. Rosa se destaca de outras personagens femininas do Cinema Novo realizado na década de 1960 ao se opor à fé do marido. A narrativa dá grande importância à sua postura, muitas vezes se solidarizando com seu ponto de vista. Contudo, a perspectiva do narrador vai além ao abranger uma projeção de futuro que não se integra ao pensamento racional de Rosa.

Configuração semelhante se repete em *Terra em Transe*, filme onde a personagem feminina Sara tem o domínio da razão e tenta influenciar o protagonista masculino. Sara é uma professora que deixa a capital de Eldorado para apoiar a campanha política do populista Vieira, na província de Alecrim. Apesar da possibilidade de enquadrar a personagem na classe média, sua atuação política e social é marcadamente ao lado do povo, por isso ela se encontra neste capítulo. Sara se

compromete inteiramente com as causas populares, luta pela transformação do país e procura convencer o protagonista Paulo a se engajar na militância que ela defende.

A presença de Sara na vida do intelectual é tão importante que quando ela entra na redação do jornal em que ele trabalha, há uma repetição do plano de sua chegada. Sóbria, de óculos escuros, ela lhe traz fotos de crianças na miséria, vem pedir apoio ao líder que possa modificar aquela realidade. Ela passa então a intermediar a relação entre o poeta e o político.

Paulo se engaja na campanha, porém se desentende com Vieira ao saber que ele não pretende reprimir um fazendeiro responsável pela morte de um camponês. Em crise, o protagonista quer então desistir da campanha e pede para que Sara o acompanhe. Ele menciona a “fome do absoluto”, ela lhe responde “a fome”, colocando em termos materiais o que ele associa à metafísica. Ele declara que “a vida é uma aventura”, indicando que naquele momento quer abandonar a política para viver aquele amor.

Na comparação com outros filmes que trataram do posicionamento do intelectual diante do golpe de 1964, há aqui uma importante inversão. Em *O Desafio* e *O Bravo Guerreiro* as personagens femininas – Ada e Clara – querem viver o romance enquanto seus companheiros – Marcelo e Miguel – argumentam que diante da conjuntura política não é possível priorizar a relação amorosa. Elas são representadas como mulheres egoístas, distantes da esfera política e que, por vezes, não compreendem a atuação do par amoroso e procuram afastá-lo do compromisso com o coletivo para que se dediquem mais a elas. Em *Terra em Transe* é a personagem masculina que quer abandonar a política para viver o amor e sua companheira que se mantém firme na luta pelo que acredita ser melhor para o país.

Ismail Xavier (1993) expôs com grande circunspeção as principais considerações a serem feitas sobre a narração de *Terra em Transe*. Segundo o autor o princípio formal que governa o filme expõe o fluxo subjetivo do protagonista, mas também produz interpolações de outra fonte de dados. Há, portanto, uma rigorosa organização do *flashback* de Paulo e a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante (instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas quando interessa, opera por conta própria). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários “externos” (os desmascaramentos,

os *flashes* reveladores sobre Paulo). O autor conclui que se trata de um exemplo da subjetiva indireta livre, ou seja, uma narração contaminada pelo estilo do protagonista, ainda que o relato não seja totalmente seu.

Apesar dessa forte conexão entre o protagonista e o narrador, este último por vezes se aproxima também da personagem Sara, conferindo-lhe a expressão de uma subjetividade. As declamações de Sara são exemplos dessa aproximação. Durante todo o filme Paulo, manifesta suas emoções e pensamentos por meio de sua poesia, porém em momentos-chaves, onde Sara procura persuadi-lo a ficar ao seu lado na luta política, é ela quem se utiliza da forma lírica para se expressar. Isso acontece na primeira crise de Paulo, quando ele quer abandonar Vieira e Sara tenta persuadi-lo a continuar na militância. A câmera circula os dois abraçados, focaliza a declamação de Paulo, depois Sara se solta do abraço e a câmera vai até ela, passando-lhe a palavra: “Não me causam os crepúsculos a mesma dor da adolescência. Devolvo tranquilo à paisagem, os vômitos da experiência...”. Seus versos respondem ao companheiro; ela declara que é preciso maturidade, conhecimento, vivência para superar as angústias e seguir adiante. Paulo não se convence, a abandona e volta para Sílvia.

Ela volta a declamar quando vai ao apartamento dele com os outros militantes do partido para tentar recuperar seu apoio. Ainda que suas intervenções poéticas sejam breves, comparadas ao espaço ocupado pelas declamações do protagonista, é importante que ela seja a única personagem além dele que se manifesta dessa forma. Ou seja, a narração lhe permite a locução de um lirismo que deixa de ser exclusivo de Paulo. Essa abertura à expressão subjetiva da personagem feminina é significativa para o apelo que ela faz aos sentimentos de Paulo; é sua forma de persuadi-lo a enfrentar o combate político ao seu lado.

Além da expressão através da poesia, o uso da trilha sonora também permite uma aproximação entre Sara e o narrador. No primeiro contato entre Vieira e Paulo há o acompanhamento musical de “A praça é do povo” de Sérgio Ricardo (baseada no poema homônimo de Castro Alves), sem a letra. Na sequência, Sara cita um verso: “A praça, a praça é do povo como o céu é do condor”. Quando Paulo e Vieira se desentendem após a morte do camponês, a irritação presente na discussão dos dois é amenizada pela voz de Sérgio Ricardo que canta o mesmo verso citado por Sara. Nesse momento, a câmera faz um *zoom* em Vieira, que fica pensativo. Através do movimento de câmera e da trilha sonora há uma interferência da personagem feminina, no sentido de intermediar uma conciliação entre os dois.

Quando a militante vai ao apartamento de Paulo, há uma sequência totalmente tomada pela música “Olá”, de Sérgio Ricardo, na voz de Gal Costa. Sem diálogos, Sara sobe as escadas ao lado dos companheiros de partido, Paulo abre a porta e os convida a entrar. A banda sonora fala por ela: “Sei que você não quer voltar mais. E também não foi para lhe pedir mais que eu o procurei...”. Em depoimento ao documentário *Depois do Transe* (que faz parte dos extras do DVD do filme), o compositor da canção afirmou achar estranho Glauber colocar apenas a voz de Gal com a música inteira sem acompanhamento, mas considera que o resultado trouxe força para a música. Os quase dois minutos nos quais a trilha é composta apenas pela letra da canção conferem valor à expressividade de Sara. Ouve-se a descrição de alguém que decidiu procurar o outro dada a falta que a pessoa lhe faz (e não para lhe pedir para continuar a lutar), enquanto na sequência Sara diz ao poeta o contrário: afirma que foi Vieira quem pediu para que ela lhe procurasse. Ou seja, embora a personagem apresente um motivo político para justificar sua ida até Paulo, a música revela um motivo pessoal. Sara constrói sua argumentação pela razão, porém aqui a narração, ao dar voz aos seus sentimentos, revela suas motivações emocionais.

Sara e os militantes apresentam os argumentos políticos e conjunturais para que Paulo volte a apoiar Vieira. Ainda que o poeta relute, sua última imagem é abraçando-a. Foi o sentimento que nutre por ela que o convenceu, já que na cena seguinte Paulo negocia a destruição de Diaz com Júlio Fuentes. Sara é a interlocutora privilegiada do discurso realizado pelo protagonista, que remete ao *flashback* desde o início do filme. É como se toda a memória dele fosse organizada em uma enunciação para sua companheira, sua voz *over* se dirige diretamente a ela ao longo da diegese. Em um dos momentos de volta do *flashback* para o presente, Paulo confessa que só traiu Diaz por amor à Sara. Ou seja, não foi qualquer tipo de sentimento que tinha em relação a Eldorado, ao povo, ou à esperança em qualquer um dos atores políticos que o fez agir, mas sim a afeição que ele sentia pela militante.

Uma das dimensões presentes em *Terra em Transe* é uma revisão à postura do Partido Comunista Brasileiro e, principalmente, ao apoio desse partido ao populismo.⁴⁹ O golpe civil-militar desencadeou, a partir de 1964, uma autocrítica nos setores das esquerdas que gravitavam em torno do partido na conjuntura anterior. Segundo Marcelo Ridenti (2010), o PCB, nas décadas de 1950 e 1960, considerava que a sociedade

⁴⁹ Corroborar-se a análise de Ismail Xavier (2012, p. 46), segundo o qual *Terra em Transe* tem uma dimensão pedagógica, que “desenha uma crítica acerba ao populismo, à estratégia do PCB”.

brasileira tinha resquícios feudais no campo e que seria preciso desencadear uma revolução democrático-burguesa, etapa necessária à utopia comunista. Baseado nessa concepção o partido apoiou políticos ligados ao populismo, como Juscelino Kubitschek, acreditando ser possível uma aliança em defesa do nacional e contra o imperialismo.

Diante dessa dimensão de autocrítica do filme, Sara poderia ser alvo dessa revisão pedagógica já que seu papel tem justamente a função de fazer essa ligação entre intelectualidade, partido e líderes populistas. Entretanto, apesar da personagem realizar essa aliança, intermediando a relação de Paulo e Vieira, a crítica do filme, de certa forma, a absolve. A personagem é humanizada, pois também se sacrificou “por amor à pátria” – expressão usada por Paulo para se referir a ela.

Na varanda de Paulo ela pede para que ele destrua Diaz, o que aconteceria por meio da imprensa de Fuentes. Porém, durante a cena que marca o acordo com o magnata das comunicações, Sara não aparece. Ela é deixada de fora em um dos momentos mais brechtinianos do filme, quando há uma exposição didática do pacto (que fracassará adiante) entre militância de esquerda, populismo e imprensa. O acordo é comemorado por uma das cenas de orgia, onde ela também não está presente, e sim Sílvia. Dessa forma, Sara é blindada da crítica do filme direcionada ao PCB, pois seu caráter é íntegro, sua ação é coerente e racional e seus possíveis erros são justificados por sentimentos nobres, dedicados ao próximo.

Embora sempre argumente racionalmente, tentando demover o delírio de Paulo, em momentos importantes Sara se omite em relação às atitudes do companheiro. No comício de Vieira ela declara que “o povo é Jerônimo” e lhe dá voz. Entretanto, quando Paulo tapa a boca do homem do povo, ela se cala e não interfere. Um outro popular toma a palavra e acaba sendo morto. Paulo começa a ser acusado por “irresponsabilidade política” e “anarquismo”. Sara não o defende nem o acusa; permanece muda em cena enquanto Vieira, Aldo e Paulo analisam o que acabou de ocorrer. Em silêncio, com um olhar perplexo, parece que ela ainda está procurando entender tudo que aconteceu, e apenas oferece seu apoio a Paulo com sua proximidade física, como se disponibilizasse seu corpo como suporte ao poeta.

Regis Frota Araújo (2006) qualifica a personagem como falante e opinativa, sempre dialogando e dando palpites. Na verdade, Sara não pôde se expressar diante dos maiores dilemas de Paulo. Quando o protagonista conta a ela que Vieira vai reprimir os agitadores, um plano específico revela que Paulo foi quem atuou nessa repressão. Sara não responde nada; não se posiciona a favor de um ou outro. O poeta se embriaga para

lidar com sua consciência, a trilha sonora é de tensão. Porém essa inquietude e angústia de Paulo, que se traduzem na própria forma fílmica, são dissolvidas na sequência seguinte. Um beijo do casal e uma panorâmica das árvores dissolvem o momento de apreensão, e ele se acalma em um parque junto de Sara.

Nesse sentido, é possível uma comparação entre Sara e Sílvia. As duas personagens estão em posições opostas: Sílvia representa a alienação e marca os momentos em que Paulo se aproxima do conservador Diaz, enquanto Sara representa a consciência política e media a relação entre Paulo e o progressista Vieira. Porém, as duas são silenciadas. Sílvia muito mais do que Sara, pois não tem qualquer possibilidade de fala no filme todo. Sara dialoga bastante, mas ainda assim não se expressa em momentos fundamentais, mesmo estando presente. O amor ao companheiro em alguns momentos a cala. De qualquer forma, ela exerce um importante papel na vida de Paulo e na trama do filme. Sua posição de mulher racional atuante no mundo político confronta a imagem da mulher frágil e sensível, circunscrita ao ambiente doméstico. No entanto, cabe questionar o que essa racionalidade vem a significar em *Terra em Transe* e no universo glauberiano.

Quando Paulo questiona a coerência de Sara, ele duvida de sua racionalidade histórica e apresenta, em contrapartida, a necessidade da morte para mover a população, ao passo que ela afirma que “a culpa não é do povo”. Essa frase é marcada no cinema de Glauber, já dita pelo personagem Cego Júlio, quando ouve uma ameaça de Antônio das Mortes de matar todos os beatos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O posicionamento ao lado do povo, de forma geral, é coerente com o projeto de Glauber, manifesto tanto em sua filmografia quanto em seus escritos. Todavia, pode-se questionar qual o alcance desse posicionamento, circunscrito à esfera do racional, no projeto revolucionário do cineasta, atrelado a uma visão mística.

Em *Terra em Transe* a racionalidade de Sara, por um lado, coloca limites à sua apreensão da história. Por outro, é a loucura de Paulo que lhe traz sua consciência. Em outras palavras, a lógica da repetição que rege Eldorado não é apreensível à razão. É preciso ser sensível ao místico para ter uma visão global daquela situação. Segundo Ismail Xavier (2012), a imagem do mar, combinada ao som do ritual africano, já no início do filme confere um estado de espírito que traduz o sentido globalizante da crise na metáfora do transe. A questão do populismo é vista como tendo um padrão duplo de causalidade: histórico materialista (através das cenas pedagógicas que criticam o populismo como estratégia) e mágico/religioso (por meio da repetição e da denúncia da

ilegitimidade do populismo por seu aspecto messiânico).⁵⁰ A racionalidade de Sara não permitia que ela notasse esse padrão mágico/religioso atuando em Eldorado.

O Cinema Novo muitas vezes atribuiu às personagens femininas preocupações mais ligadas à sua própria felicidade e realização pessoal do que ao bem coletivo, associando-as mais à emoção do que à razão. Maria de *A Grande Feira* é um caso incomum por ter uma certa consciência de sua atuação social, ao se sacrificar pelo bem da comunidade e, nesse sentido, aproxima-se de Sara. Todavia, Maria ainda é mais influenciada pela emoção do que pela razão: muitas vezes ela é impulsiva, fala e age sem muita reflexão, não hesita em resolver as situações “na navalha”, ou seja, reage mais pelo instinto do que pela argumentação verbal. Mesmo no final do filme, quando ela salva a comunidade de Água dos Meninos, sua atitude é impensada. Sua virtude está em tomar para si a responsabilidade de se livrar da dinamite acesa por Chico. Agindo rapidamente, porém sem refletir, ela salva a comunidade e se coloca em perigo. Sara, por outro lado, pensa mais do que age, por isso vai contra a ideia de Paulo de recorrer à luta armada, pois considera o derramamento de sangue que haveria. Lógica, coerente, cautelosa e paciente são características de Sara que a distanciam de muitas outras representações do feminino. Porém essas qualidades não são suficientes para promover uma transformação social que seria desejável diante da situação de opressão política e social vivida na narrativa.

Em seu texto “Estética do Sonho”, de 1971, Glauber afirma que *Terra em Transe* sofreu críticas intolerantes da direita e da esquerda. E, em seguida, faz uma exposição do conceito de arte revolucionária associada não só ao político, mas também à especulação filosófica e ao movimento humano rumo à sua integração cósmica. Glauber, portanto, revendo seu manifesto “Estética da fome” de 1965, discorre então sobre uma estética do sonho, oposta a uma razão que classifica o misticismo como *irracionalista* e o reprime. Segundo o autor, “os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador”. E completa, ainda: “A revolução é a *antirrazão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a

⁵⁰ “A ‘lógica do golpe’ em *Terra em Transe* corresponde, de modo geral, ao movimento de crítica ao populismo trazido pela produção sociológica contemporânea à sua produção... (...) O dado crucial do filme, no entanto, é a forma *sui generis* com que articula a representação da intriga política a outras dimensões do processo que, na alegoria de Eldorado, é também cultural, social, econômico, psicológico, religioso. [...] Os agentes ganham a figuração condensada que dificulta uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política dos anos 60”. XAVIER, 2012, p. 57.

pobreza” (ROCHA, 2004, p. 249-250).

Ainda que *Terra em Transe* seja anterior à “Estética do sonho”, algumas ideias do manifesto já estavam presentes no filme. A razão de Sara, por exemplo, embora apresente uma dignidade moral, um engajamento político de defesa do povo, não atua de forma favorável à revolução. A despeito da ação política coerente, Sara não questiona os gestos de opressão do companheiro (principalmente na sequência de Jerônimo). E, principalmente, sua razão a faz colaborar com Vieira até o fim, renunciando à resistência ao golpe. Sua coerência histórica não leva em consideração a atuação do místico nas transformações de Eldorado e, por isso, não contribui para a deflagração da revolução.

Apesar de ter uma extensa produção escrita sobre sua própria obra, Glauber falou pouco sobre suas personagens femininas. Ainda assim dois artigos seus destacam o tema. No primeiro deles o autor menciona as personagens, não só de seus filmes, mas do Cinema Novo de forma mais geral. Trata-se de um de seus textos mais difundidos, o manifesto “Estética da fome” (2004). Nele Glauber aponta o paternalismo da cultura desenvolvida sobre o mundo subdesenvolvido e explicita a fome e a violência como motores da estética revolucionária do Cinema Novo. O autor afirma que essa violência faz o colonizador compreender “a força da cultura que ele explora” e que, portanto, não é uma violência incorporada ao ódio, mas sim a um “amor de ação e transformação”. Dando continuidade a este raciocínio, ele afirma:

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre (ROCHA, 2004, p. 66-67).

Glauber destaca a força das personagens femininas no Cinema Novo, dispostas ao engajamento e à transformação. Dessa forma, as opõe ao que seria um esquema clássico, como o cinema de gênero melodramático, no qual se poderia elencar como personagem típica a mulher frágil, passiva e mais ligada à emoção do que à razão. Para o autor, não há espaço para esse tipo de sentimento na realidade de fome do Cinema Novo. Assim, pode-se configurar uma superação da perspectiva submissa do feminino

na estrutura melodramática clássica sem, no entanto, garantir um espaço de autonomia para a mulher, visto que esta permanece ligada a um amor heterossexual para o qual “busca uma saída”.

O silenciamento das mulheres é sintomático dessa falta de independência para se expressar. Cota e Naína em *Barravento*, e Rosa e Dadá em *Deus e o Diabo* agem por amor. São papéis femininos notáveis nos filmes de Glauber, mas que, agem em nome dos projetos de seus companheiros. Por amor a Firmino, Cota se sacrifica ao profanar Aruã e desencadear a transformação da comunidade de Buraquinho. Pensando em ficar ao lado de Aruã, Naína se inicia no candomblé e aceita passar um ano na camarinha. Dadá acompanha Corisco assim como Rosa acompanha Manuel, mesmo que discordem das crenças de seus maridos. As duas tentam comunicar suas opiniões, entretanto, em poucos momentos são ouvidas.

Em *O Dragão da Maldade*, Laura tenta expressar seu projeto pessoal, porém precisa de outras figuras masculinas, das quais não consegue se desvincular. Ela age em nome próprio, mas não é bem sucedida. Ainda que presente em diversos momentos do filme, a Santa importa mais como alegoria da força do misticismo popular do que por suas ações e falas, mantendo-se muda e imóvel em boa parte das cenas em que aparece. Seu grande papel é atuar sobre a consciência de Antônio, porém o exerce de forma passiva. Em alguns momentos de aparição da Santa, Antônio lhe dirige a palavra, mas ela nem responde. De fato, quando Antônio passa para o lado do povo, a Santa lhe entrega a arma e o chapéu para que ele lute na batalha final e depois surge no cavalo com Antão, este sim responsável por matar o coronel. Do início ao fim do filme, ela se posiciona como representante do povo, mas possui poucas chances de concretizar ações e de se expressar.

Em *Terra em Transe*, Sílvia marca sua posição apenas mantendo-se ao lado de Diaz. Ela não é capaz, entretanto, de articular qualquer manifestação de suas opiniões ou desejos. Sara diferencia-se nitidamente dessas personagens na medida em que é a única que consegue expressar e agir em nome de suas próprias ideias. Mesmo que ela seja silenciada diante de alguns dilemas de Paulo, ainda atua em prol do projeto político no qual acredita. No final do filme ele se suicida e a mulher segue adiante.⁵¹

⁵¹ Sobre o final do filme e a continuação de Sara só pela estrada, Rubens Machado (1997, p. 123) comenta: “Diverge no seu pragmatismo progressista do rompante romântico de Paulo, que apregoava ao triunfo da beleza e da justiça o sentido de sua morte. Os dois gestos que em ‘interdependência dialética’, preparando cada um o terreno do outro, foram companheiros de estrada durante todo o filme – o rompante de indignação e a paciência revolucionária –, estão agora numa só configuração identificando a sua

O segundo texto no qual Glauber abordou a questão de gênero é uma entrevista concedida a Michel Ciment para a revista *Positif*, em 1967. Ele comenta que muitas vezes lhe disseram que suas personagens femininas tinham um papel importante, mas que ele próprio não havia chegado a um comentário objetivo a esse respeito, confessando suas dificuldades em trabalhar com elas. Ainda assim, o autor afirma que essas personagens são sempre “muito conscientes e têm influência moral ou política” em sua obra, argumentando que “em *Barravento*, *Deus e o diabo*, e também *Terra em Transe* as mulheres têm consciência do que se passa, consciência da história” (ROCHA, 2004, p. 115).

É fundamental confrontar a perspectiva desenhada pelos textos do autor às análises dos papéis femininos em suas obras cinematográficas. As personagens de *Barravento* agem por amor ao homem com quem querem viver uma história, não há intenção em atuar sobre a realidade política e social de Buraquinho. As mulheres de *Deus e o Diabo* tentam manifestar uma consciência da realidade material em que vivem, o que é insuficiente para o projeto revolucionário endossado pelo filme. No paralelo, a racionalidade de Sara em *Terra em Transe* é incapaz de permitir uma apreensão total do que se passa em Eldorado. Sílvia, nesse filme, e Laura, em *O Dragão da Maldade*, se alienam da situação política e social marcada pela miséria do povo. Santa é consciente, mas tem pouca autonomia e poder de ação diante de personagens masculinos, como Coirana, Antão e Antônio das Mortes.

Para além dos filmes de Glauber, Maria também age por amor ao povo em *A Grande Feira*, mas de forma inconsequente, acaba morrendo. Em *Ganga Zumba*, Cipriana e Dandara inicialmente não acreditam no potencial revolucionário de Palmares. Por isso, a primeira é abandonada pela narrativa e a segunda permanece porque modifica seu posicionamento, porém não deixa de ser apenas a acompanhante do herói. Mariana em *O Padre e a Moça* luta para poder viver seu amor proibido. A fuga é seu empreendimento individual e não é capaz de fazer o vilarejo repensar seus valores morais e sociais. Também a mulher de *Porto das Caixas*, ao assassinar o marido não expressa um projeto de mudança da realidade social em que vive: deseja apenas se libertar da violência que a submete. Zulmira em *A Falecida* também age no singular, procura reverter a imagem de pobreza que a acompanha, ainda que após a morte, e é movida mais pelo desejo do que pelo amor.

definitiva diferença”. Em artigo não assinado na revista *Positif* (1968), publicado na época de lançamento do filme, Sara é apontada como a única personagem lúcida, política e coerente ao continuar a luta.

Na medida em que o Cinema Novo foi visto como uma proposta cinematográfica que se engajava na transformação social do país, as ações individuais dessas personagens foram consideradas menores. Porém, em certa medida, cada uma delas expressa uma luta pela própria possibilidade de uma expressão feminina diante de uma realidade que as oprimia não só por serem pobres, mas também por serem mulheres.

As personagens femininas pobres, no geral, lutam por um amor impossível de se realizar dadas as condições políticas e sociais. A mulher de *Porto das Caixas* é a única que apresenta alguma autonomia, já que se pode dizer que ela age em nome de seu amor-próprio. De qualquer forma, nenhuma delas encontra realização pessoal diante do padrão de feminilidade marcado pelo casamento e pela maternidade – porém viver ao lado do homem que amam e com ele ter filhos, na maior parte dos casos, se mantém como modelo almejado. Nesse sentido, assim como as mulheres das classes média e alta, elas são marcadas, ambigualmente, por aspectos de modernidade e de conservadorismo. Diferentemente delas, não é possível permanecer na esfera doméstica; as mulheres das classes oprimidas são obrigadas a se lançarem na esfera pública. Diante do abismo social que caracteriza suas realidades, não é possível que mulheres das diferentes classes se reconheçam como fazendo parte de um mesmo grupo oprimido pela estrutura patriarcal.

CAPÍTULO 3 – O TRADICIONAL E O MODERNO NAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

Na década de 1960, as mulheres de diferentes classes viveram de formas diversas as transformações sociais pelas quais o país passou. As mulheres de classe média, cada vez mais tinham acesso às universidades e aos postos de trabalho, mas percebiam a hierarquia de gênero que prevalecia nesses ambientes. A consciência da opressão específica muitas vezes as conduziu ao engajamento na luta contra o patriarcado. As mulheres das classes populares sofriam com o aumento do custo de vida, o êxodo rural e a integração precária nos novos espaços urbanos – situações que também propulsionaram seu engajamento político.

No campo das relações sociais, no qual muitas vezes os modelos das classes dominantes são também almejados pelos oprimidos, também houve mudanças significativas, como um questionamento da ideia tradicional de feminilidade ligada ao casamento e à maternidade e uma demanda por maior liberdade sexual. Os novos comportamentos, demonstrados principalmente pela juventude, nem sempre eram bem aceitos e provocavam tensões que foram expressas nos filmes do Cinema Novo, em suas representações das relações de gênero.

Nesse capítulo são retomadas as representações do feminino construídas pelo Cinema Novo, verificando em que medida elas reafirmavam ou contestavam o modelo tradicional de feminilidade, cotejando-as com outras fontes que fornecem dados referentes ao debate sobre gênero na década de 1960. Interessa aqui verificar quais aspectos estavam em discussão na sociedade brasileira da época, quais transformações referentes ao que se entendia como masculino e feminino poderiam estar em jogo e como essas mudanças dialogam com as representações levantadas nos filmes.

3.1 O MODELO TRADICIONAL

3.1.1 O destino “natural” da mulher: casamento e maternidade

A construção de um modelo de feminilidade que restringiu as mulheres ao espaço doméstico remonta ao final do século XVIII e ao estabelecimento do sistema capitalista. Quando os camponeses perderam o acesso à terra e as atividades de produção e reprodução foram separadas, esta última passou a ser considerada algo sem

valor do ponto de vista econômico, vocação natural, “trabalho de mulheres”. Nesse processo, as mulheres foram excluídas das ocupações assalariadas e renegadas ao papel de esposa. Quando o crescimento da indústria demandou a mão de obra feminina, a ela passou a pagar bem menos que aos homens (FEDERICI, 2017).

Angela Davis (2016, p. 25) considera a ideologia da feminilidade como subproduto da industrialização que confinou as mulheres brancas a uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo. Segundo a autora, no século XIX, “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, mas entre as escravizadas isso não se aplicava. A autora mostra como nem sempre as mulheres brancas que iniciaram a luta pelo direito ao voto nos Estados Unidos perceberam a condição desigual na qual se encontravam as mulheres negras.

Também no Brasil essa ideologia da feminilidade era uma referência, mesmo as mulheres negras e pobres que não podiam se dedicar exclusivamente aos papéis de dona de casa e mãe se pautavam por ela. Na segunda metade do século XX, com a crescente participação feminina no mercado de trabalho, esse modelo foi contestado. Assim, em uma sociedade de grandes desigualdades sociais, regionais e raciais, algumas mulheres foram buscar alternativas a esse modelo enquanto outras ainda lutavam por condições econômicas para que pudessem, ao menos, formar suas famílias com dignidade.

Nos filmes do Cinema Novo, nenhuma personagem feminina é feliz com o modelo tradicional de feminilidade, associado ao casamento e à maternidade. Porém, o comportamento que deliberadamente se afasta desse padrão é mostrado como um desvio sujeito a críticas. Ainda que contraditoriamente, o destino tradicional é, em geral, reafirmado. As formas que as mulheres encontram para escapar do modelo são consideradas muitas vezes ilegítimas, imorais ou resultado de um posicionamento fútil e alienado. Em contrapartida, a “boa mãe” ou a que deseja sê-lo é sempre valorizada – até mais do que a boa esposa e dona de casa.

Em *A Grande Feira*, Maria subverte a convenção por ser, ao mesmo tempo, prostituta e mãe. Mesmo não convivendo com a filha ela demonstra grande preocupação, carinho e cuidado com a menina. Ao visitá-la no convento, promete que irá buscá-la assim que tiver condições. A cena explicita que Maria não abandonou a menina, mas entregou-a temporariamente aos cuidados das freiras que, por sinal, reforçam o caráter materno da personagem, ao lhe dizer: “você tem um bom coração, apenas foi mal orientada na vida”. Ao se despedir da filha, sua tristeza é reiterada pela

montagem paralela com Ely na estrada com o amante. O contraste é didático: Maria, mulher popular e corajosa, é coroada moralmente pelo zelo materno e a disposição de construir uma família estável; Ely, em sua futilidade de mulher burguesa, trai o marido e nem considera ter filhos.

Em *Deus e o Diabo*, Dadá é, na medida do possível, uma mãe atenciosa, pois, mesmo envolvida no cangaço, se preocupa em resgatar a filha. Sua condição social comprova que as dificuldades econômicas dificultam a criação dos filhos. Rosa não é mãe, entretanto há sugestão de que deseja ser e pode concretizar esse sonho através da relação com Corisco, que se mostra mais viril do que seu esposo. A associação de Rosa à maternidade ocorre através de algumas sugestões visuais: enquanto conversa com Manuel no Monte Santo reclama que ele foi deixando-a enquanto acaricia um carneiro em seu colo; depois, no plano que concretiza a relação sexual entre ela e Corisco, um carneiro pequeno e sua mãe atravessam o quadro.

O contato da personagem feminina com um pequeno animal também é referência do desejo de maternidade em *Porto das Caixas*: a protagonista do filme de Saraceni embala seu gato de estimação como se fosse um bebê. Essa associação da imagem da mulher a uma simbologia maternal é estratégica para criar empatia com seu ponto de vista, em contraste com o marido que maltrata o bichano. Em perspectiva, a carência de afetos entre o casal e a própria ausência de filhos pode ser atribuída à brutalidade do marido. Sugestão semelhante se repete em *A Falecida*, já que Zulmira não é mãe, mas gostaria de ser. Seu amante Pimentel revela a seu marido que ela queria ter um filho com ele, portanto, a culpa pela ausência de filhos recai sobre Tuninho.

Em *O Desafio*, a presença do filho de Ada colabora para a valorização da personagem na construção de uma imagem moralmente válida de acordo com padrões conservadores. O filho parece ser o único motivo que a prende ao lar e, por causa dele, hesita em se separar do marido. Ela o abraça com bastante empolgação ao revê-lo, o observa dormindo por alguns instantes, em representações explícitas do seu afeto materno que compensa, no balanço moral, a traição ao marido. Outras personagens de classe média seguem o mesmo destino tradicional da maternidade, como Clara em *O Bravo Guerreiro* e Capitu no filme homônimo, cujo filho a acompanha na cena final – sugestão evidente da separação do casal.

Em *Terra em Transe*, Sara sacrificou seu desejo pela maternidade em prol da luta política. Há um espaço destacado no filme para que ela explique sua decisão. Quando Paulo rompe com Vieira e se reaproxima de Diaz, a personagem feminina o

acusa de tomar o caminho mais fácil, ao que o companheiro discorda, justificando que sacrificava suas ambições. Sara o questiona com firmeza: “o que sabe você das ambições?”, e na sequência expõe as suas próprias aspirações:

Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças o meu primeiro cartaz. E eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam. E me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos e me deram choques elétricos. Me sequestraram e me libertaram com as marcas. E mesmo assim eu levei o meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos, e nunca por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos! E se for as ambições normais de uma mulher normal... De que outra maneira posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?

Durante sua fala, um primeiro plano a enquadra de frente. O discurso é dirigido a Paulo, mas ela olha direto para a câmera. Ela expressa a difícil jornada de uma mulher militante, cuja coragem e disposição a revela também como uma mulher que não se restringiu ao papel doméstico, ousou se manifestar na esfera pública e não desistiu mesmo diante dos obstáculos. O tom fortemente político da militante é coerente, porém reforça a associação entre feminilidade, casamento e maternidade, demarcando uma distinção do papel masculino: não fosse a necessidade da luta política, ela se casaria e teria filhos, “como qualquer outra mulher”. Na impossibilidade de conciliar a dupla jornada de mãe e militante, Sara rompe a convenção de gênero (a mulher como mãe) e escolhe a participação política em nome da “lógica dos sentimentos”. Nesse raciocínio barroco, tão ao gosto de Glauber, ela recusa a vida doméstica e justifica sua opção que se mantém, no entanto, numa atmosfera maternal: lutar pela “felicidade entre pessoas solidárias e felizes”.⁵²

Desde o pós-guerra, nos anos 1940, o tema da maternidade como “destino natural” da mulher entrou nos debates impulsionados pela onda de transformações que

⁵² Regis Frola Araújo comenta essa passagem do filme e, com base na biografia de Glauber feita por João Carlos Teixeira Gomes (2006, p. 59) sugere que a personagem Sara – assim como as mulheres com as quais Glauber se relacionou em sua vida (como Helena Ignez, por exemplo) – foge ao senso comum do que seria uma “mulher normal” à época. Segundo o autor, Sara “circunscreve suas ambições individuais à obtenção da ‘felicidade entre pessoas solidárias e felizes’, as ‘ambições normais de uma mulher normal’... Certamente que as mulheres que passaram pela vida de Glauber não foram mulheres ‘normais’, apaixonadas e amantes de um vulcão amoroso como o cineasta baiano”. Em biografia que escreveu sobre a atriz Glaucia Rocha, Aldomar Conrado (1996, p. 151), baseado em uma entrevista que ela deu ao Diário do Paraná, em 19/09/1964, afirma que a atriz gostaria de ser mãe de um “bando de filhos”. Porém passou por vários abortos involuntários e jamais conseguiu concretizar seu desejo. Através do desejo da maternidade, Glaucia se aproxima da personagem de *Terra em Transe* e reafirma (mesmo que não realizado) o destino tradicional da mulher. Uma frase da atriz citada pelo autor nos lembra a fala de Sara: “Já houve ocasião em que tive que optar por um trabalho em minha carreira; em outra, tive de abrir mão de um trabalho em benefício de minha vida particular. Mas acho que isso é inerente à nossa vida. Não sou uma mulher realizada e acho que não há nenhuma. O importante é a gente estar em busca da realização”.

varreu a Europa e os Estados Unidos. A publicação de *O Segundo Sexo*, em 1949, de Simone de Beauvoir refutava, entre outras ideologias, o determinismo biológico que reservava às mulheres exclusivamente o papel social de mães. Seu livro inspirou as feministas da chamada Segunda Onda a compreender a maternidade como uma construção social, que restringia o lugar da mulher na sociedade e reforçava a dominação do sexo masculino sobre o feminino (BEAUVOIR, 2016; SCAVONE, 2001).

Carla Bassanezi Pinsky (1997) analisou as representações de masculino e feminino nas revistas femininas entre 1945-1964, distribuídas nas capitais de todo o Brasil e nas principais cidades do interior. Essas revistas, segundo ela, eram veículos de ideias em transformação na sociedade, mas também contribuíam para formular e difundir gostos, opiniões, padrões de consumo e de conduta; elas constituíram uma fonte de informação importante para as leitoras brasileiras, principalmente as de classe média urbana. Por isso, afirma a autora, proporcionam a reflexão sobre o entendimento das noções do que era “ser homem” e “ser mulher” naqueles tempos. O trabalho de Carla Pinsky também forneceu análises relevantes para uma comparação com as representações do feminino difundidas no Cinema Novo.

A autora afirma que a partir da década de 1950, com a ascensão da classe média brasileira, ampliaram-se as possibilidades educacionais para homens e mulheres. As condições de vida da cidade diminuíram as distâncias entre os sexos, entretanto os papéis masculinos e femininos continuariam bem marcados. A maternidade e a vida doméstica ainda eram o “destino natural” da mulher, cujo trabalho fora do lar era visto como subsidiário ao do homem, “chefe da casa”. Segundo ela: “Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como donas de casa e mães, a ideia da incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social”. Era incomum esposas de classe média trabalharem fora de casa, a não ser em caso de necessidade econômica, o que era considerado uma vergonha para o marido: “Em geral, esperava-se que essas mulheres se dedicassem inteiramente ao lar, fossem sustentadas pelo marido e *preservadas da rua*” (PINSKY, 1997, p. 624-625, grifo nosso).

As revistas femininas promoviam e valorizavam um determinado tipo de “família brasileira” no qual o papel doméstico era obrigatório para a mulher e importante para a ideia de “feminilidade”. No entanto, a forma como essas publicações trataram desses assuntos se modificou ao longo dos anos, o que é visível,

principalmente, ao se comparar as abordagens das revistas *Jornal das Moças* e da revista *Claudia*. A primeira circulou entre 1914 e 1965, intitulava-se “A revista da mulher no lar e na sociedade” e se colocava explicitamente a serviço dos “bons costumes” e da “família estável”. Voltada para o público de classe média, defendia um modelo de mulher dedicada à casa, ao casamento e à maternidade, sem distinção de classes. A revista oferecia orientações práticas e conselhos para uma vida feliz e estável: Como conquistar e manter um homem? Como deve agir uma boa esposa? O que faz uma boa mãe?

Ao longo da década os questionamentos ao papel tradicional ocupado pelas mulheres se intensificaram. Na imprensa feminina, o *Jornal das Moças* perdeu público e em 1965 deixou de circular. Ao mesmo tempo, a revista *Claudia*, lançada em 1961, ganhava cada vez mais espaço, apresentando-se desde o início como “moderna”, fruto dos “novos tempos”. Com muitas propagandas, seu alvo eram as mulheres capazes de consumir os produtos anunciados. O “ideal da vida moderna” que a revista difundia vinculava-se, portanto, ao consumo de eletrodomésticos, alimentos enlatados, produtos de beleza, roupas e acessórios da moda.

Claudia apelava mais para o “discurso competente” da ciência ou a dados de pesquisas do que para “a moral e os bons costumes”, mas reiterava a responsabilidade da mulher com o cuidado da casa e dos filhos, mesmo quando trabalhava fora. Muitas vezes a revista apresentava perspectivas contraditórias, sugerindo possibilidades e tensões na representação do feminino: em alguns artigos, por exemplo, a mulher era retratada como um indivíduo capaz de se realizar para além dos papéis de mãe, dona de casa e esposa.

O comportamento das personagens de classe média do Cinema Novo também revela ambiguidades e tensões, já que essas mulheres não se preocupavam em ser “boas esposas”. Entre as personagens casadas nenhuma manifesta um desejo deliberado de agradar o marido, pelo contrário, muitas vezes tomam atitudes independentes, mesmo sabendo que os desagradam. Entretanto, quando são representadas como figuras maternas ou quando pretendem formar um par romântico, os filmes tendem a reafirmar os valores de um modelo tradicional de mulher e de família. Ada de *O Desafio*, por exemplo, reúne essas contradições: não é “boa esposa”, mas é “boa mãe”. Desinteressada pelo marido, o trai sem demonstrar a menor preocupação com a estabilidade de seu casamento. No entanto, faz o possível para manter o amante, Marcelo, ao seu lado sem ter que abandonar seu filho.

O apreço da mulher pelo lar e a dedicação a serviços como a culinária, às prendas manuais e à organização da casa, valorizados pelas revistas femininas, estão praticamente ausentes nas vidas das personagens analisadas. Nos filmes, as mulheres de classe média, mesmo que não trabalhem fora, não são tão dedicadas ao lar – apenas as trabalhadoras domésticas realizam essas tarefas. Já as mulheres pobres estão inseridas em questões de ordem política e social diante das quais não há espaço para a representação do trabalho doméstico. Zulmira de *A Falecida* é a única que se dedica integralmente ao lar, porém a circunscrição ao ambiente doméstico não lhe satisfaz, pelo contrário. Em *Porto das Caixas*, a mulher se nega deliberadamente a realizar o trabalho doméstico. Na representação do sertão nordestino em *Deus e o Diabo*, a situação é outra, Rosa trabalha intensamente no pilão e no preparado da farinha de mandioca para garantir a subsistência do casal, em uma divisão sexual do trabalho que impõe às mulheres inúmeras tarefas na agricultura e no beneficiamento de alimentos básicos.

Os artigos assinados por Carmen da Silva (1971) na revista *Claudia*, publicadas a partir de 1963, questionam mais a fundo a ideia de destino “natural” feminino. A jornalista e psicanalista foi reconhecida posteriormente no Brasil como uma das precursoras do feminismo, palavra aliás que ela afirmou ser proibida de usar na revista. Silva argumenta, na abertura do livro que reuniu alguns dos seus artigos, que suas reflexões eram, muitas vezes, respostas às cartas das leitoras. A jornalista constata a presença de duas gerações na época: a das mulheres com mais de 40 anos, marcadas pelos tabus e, a das jovens caracterizadas pelo desejo de maior liberdade sexual e realização pessoal. Em um de seus artigos, citando Simone de Beauvoir, a autora conclui que só a ação de modificar o mundo e as relações sociais permitiria a autorrealização. Por isso ela critica a mulher que renuncia a seus objetivos pessoais em nome do casamento e incentiva o exercício profissional.

Em relação ao tema sexual, embora se preocupe com o risco de promiscuidade a partir da popularização da pílula anticoncepcional e alerte as leitoras quanto à possibilidade de serem usadas por homens que proclamam o “amor livre”, Carmen da Silva sugere que as famílias debatam o assunto para que os jovens tenham maior consciência e responsabilidade sobre sua conduta sexual. Ela questiona ainda os preconceitos existentes na sociedade que associam a “mulher livre” à libertinagem e o “homem livre” à autorrealização:

Enfim, a expressão “homem livre” nos faz pensar numa consciência autônoma, num indivíduo que se põe como sujeito, de sua existência

particular e do universo. “Mulher livre”, porém, nos provoca uma ideia exatamente oposta: é a coisa da carne, joguete dos instintos próprios e alheios, objeto posto à disposição da veleidade masculina ao preço do escárnio social, corpo dócil à dominação do homem, sexo acessível, prazer fácil (SILVA, 1977, p. 65).

Ao reconhecer e se opor à desigualdade de gênero, a autora se aproxima de uma postura feminista. Ao conceber a realização feminina como algo que não se limitaria ao papel de dona de casa e mãe e nem ao prazer sexual, ela propõe uma nova imagem de mulher que evidencia ideias de independência já presentes naquele contexto. Essa imagem distanciava-se das representações do Cinema Novo, onde o par romântico e os filhos eram, ainda, os fatores fundamentais para a realização feminina. A mulher de *Porto das Caixas* é a única que procura construir seu destino contrariando essa expectativa social, entretanto, como isso só se efetiva com a morte do marido, ao final do filme ainda não se sabe se ela conseguirá se realizar enquanto mulher independente.

3.1.2 As beatas: guardiãs da moral e dos bons costumes

Alguns dos filmes analisados representam uma posição feminina conservadora através das personagens beatas, mulheres caracterizadas pela forte devoção. Em *Deus e o Diabo* elas estão presentes no Monte Santo, sempre obedientes ao santo Sebastião, absorvidas nas procissões, rezas e cantorias. Rosa, descrente e racional, distancia-se do grupo de beatas que representam, na economia do filme, a alienação religiosa e os limites da experiência histórica do messianismo.

Em *Barravento* e em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* a visão do narrador em relação à fé das mulheres é substancialmente diferente, pois as personagens femininas se aproximam de manifestações de uma religião popular: no primeiro filme, as mães de santo possuem centralidade no ritual do candomblé; no segundo, a Santa protege, em seu silêncio oracular, o grupo de seguidores do cangaceiro Coirana. A liderança feminina, nesses casos, se expressa na ordem espiritual, envolta nos rituais místicos, mas seus poderes atravessam as dimensões terrenas e reverberam sobre o plano material. Porém, ainda não são elas que executam as grandes ações que promovem a mudança nas realidades em que atuam. Em *Barravento*, Firmino se consagra como agente transformador e, em *O Dragão*, Antônio das Mortes e Antão desempenham esse papel.

Em *O Padre e a Moça*, as beatas parecem vigiar tudo o que se passa no pequeno vilarejo: Mariana é seguida com o olhar, assombrada por vultos que se

esgueiram na noite escura da cidade, desaprovando sua conduta ao visitar o padre. Associadas à fofoca e às intrigas, as carolas constroem a atmosfera conversadora e moralista que, ao final do filme, se desdobra na condenação à morte do casal de pecadores.

Embora não estejam associadas à religião, outras personagens do Cinema Novo aparecem como fofoqueiras, como a mulher velha e “louca” em *Ganga Zumba* de quem se desconfia que revelará o plano de fuga, e a secretária do marido de Ada em *O Desafio*, que espiona a conversa do casal sem que haja qualquer motivação para isso. A ideia de curiosidade em relação à vida alheia é um preconceito recorrentemente ligado às mulheres. Segundo Silvia Federici (2017, p. 33), no contexto de caça às bruxas na Europa, quando o capitalismo se impôs, “as amigadas femininas se tornaram suspeitas e a fofoca adquiriu conotação negativa”. Nos filmes, portanto, reproduz-se um estereótipo frequentemente associado ao feminino.

Essa reprodução de estigmas associados às mulheres corrobora para uma imagem desse grupo social que minimiza uma complexidade existente na sociedade. Ao associar uma posição conservadora ao feminino, o Cinema Novo revelou uma ambiguidade, já que as mulheres foram também pautadas em suas narrativas por uma posição inovadora e moderna em relação aos padrões morais vigentes. A investigação da fortuna crítica dos filmes é fundamental para perscrutar como tal ambiguidade se manifestava também na sociedade da época.

O debate gerado pela censura a *O Padre e a Moça* na imprensa desencadeou uma comparação entre aquelas personagens carolas e as pessoas reais que se manifestavam a favor da proibição da obra. O ator Mário Lago aproveitou uma entrevista para lançar um recado às mulheres que se colocavam contra o filme: “o protesto que essas senhoras deveriam lançar seria ‘contra a alta dos preços, contra a entrega cada vez mais apressada do Brasil, contra o desrespeito diário à Constituição’” (CORREIO DA MANHÃ, 1966). Assim como nos filmes, portanto, também na imprensa as mulheres eram responsabilizadas por um comportamento conservador e alienado.

As senhoras da sociedade mineira foram apontadas como responsáveis pelas manifestações contra *Os Cafajestes* e, posteriormente, contra a participação de Norma Bengell em outro filme rodado em Belo Horizonte, *O Estranho Duelo*. No *Jornal do Brasil* (1966) a atriz lamentou o comportamento ao afirmar que “ainda possam existir pessoas de pensamento tão estreito que não encontrem a diferença entre arte e

imoralidade, contentando-se em manter uma castidade de fachada”. As declarações presentes nos jornais da época, portanto, embasam a caracterização de um grupo social conservador, marcadamente feminino.

Grupo este, que nos filmes, é representado pela personagem conservadora e zelosa da moral e dos bons costumes. Essa personagem surge em *Porto das Caixas* na figura da vendedora do machado: com um longo vestido preto que lhe cobre todo o corpo e um lenço a proteger os cabelos, ela se aproxima, visualmente, das beatas. O figurino a envolve em uma atmosfera de mistério que intensifica sua posição privilegiada diante do crime arquitetado pela protagonista. Como cúmplice involuntária, seu olhar certo é acusador, como o de quem calcula precipitadamente os passos de um crime – tanto que na sequência final a protagonista se retrai diante da vendedora plantada na estação de trem.

Também em *A Falecida* o comportamento de Glorinha é descrito por Zulmira em traços profundamente conservadores, de modo que a descoberta da traição impede qualquer solidariedade entre as mulheres e o julgamento de Glorinha provoca a crise de consciência e, por fim, a morte da protagonista. Essas personagens representam um conservadorismo associado à tradição, por vezes vinculado à alienação provocada pela religião. Esse apego à moral e aos bons costumes é um empecilho para que uma mulher se identifique e demonstre empatia à outra nas narrativas.

Os filmes incorporaram a mobilização das mulheres ligadas a um padrão conservador, que antes estavam circunscritas à esfera doméstica, mas que saíram às ruas na década de 1960 justamente para se manifestar a favor da manutenção do modelo tradicional de família. Entretanto, a representação de uma força social conservadora como majoritariamente feminina reforça uma caricatura negativa associada às mulheres e minimiza a existência, no mundo real, de homens que tinham posição semelhante, e que inclusive também participaram dos movimentos contra as pautas reformistas e a favor do golpe em 1964.

Ao descrever as manifestações conservadoras contra alguns filmes considerados ofensivos à moral da época, os jornais relatam movimentos organizados, principalmente, por mulheres. Esses movimentos remetem à Marcha da Família com Deus, pela Liberdade, às vésperas do golpe civil-militar de 1964. Segundo Marcos Napolitano (2017) a classe média brasileira se viu acossada pela crise econômica do governo João Goulart e pela ameaça de uma “proletarização” que se tornava ainda mais iminente com a luta de operários e camponeses em busca de melhores condições de

vida. Em março de 1964, dois eventos foram paradigmáticos dessa conjuntura. No dia 13, o comício da Central do Brasil (Rio de Janeiro) reuniu mais de 200 mil pessoas quando o governo conclamou as massas para defender o projeto reformista. No dia 19, em São Paulo, 500 mil pessoas foram às ruas com cartazes anticomunistas, contra o governo e as reformas. Napolitano descreve a Marcha dessa forma:

Patroas de cabelo com laquê e empregadas domésticas não muito confortáveis estavam lado a lado, contra o fantasma do comunismo. Religiosas, políticos, lideranças de classe também estavam presentes à passeata. Organizada pela União Cívica Feminina, uma das tantas entidades femininas conservadoras e anticomunistas que existiam no Brasil da época e que passaram a ser ativistas exaltadas contra a esquerda, a marcha teve o apoio de mais de 100 entidades civis (NAPOLITANO, 2017, p. 56).

Embora não exclusivamente realizada por mulheres, a Marcha ganhou uma imagem feminina. A descrição do historiador das patroas e empregadas, das religiosas (no feminino) e dos políticos (no masculino) remete às representações de gênero encontradas no Cinema Novo, onde as personagens alienadas pelo fanatismo religioso são mulheres e os políticos, homens.

Entre as entidades femininas que apoiaram o golpe estavam a União Cívica Feminina de São Paulo (UCF-SP) fundada em 1962, a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), criada no mesmo ano, no Rio de Janeiro, e a Liga da Mulher Democrata (LIMDE), de 1963, em Belo Horizonte. Elas pretendiam, basicamente, resguardar a família do “perigo comunista” e por isso atacavam incansavelmente o governo de João Goulart. Depois do golpe, essas organizações permaneceram ativas algum tempo, realizando conferências, palestras e comemorações cívicas até se desagregarem – à exceção da UCF-SP, que redirecionou suas atividades para a assistência social (SIMÕES, 1985; PRESOT, 2004; SILVA, 2002; CORDEIRO, 2009; SESTINI, 2008).

O fato dessas mulheres das classes média e alta terem ocupado o espaço público apenas em um momento específico e depois voltarem à esfera doméstica, à qual se consideravam destinadas, revela que a existência dessas associações não questionava e até mesmo reafirmava o papel da mulher restrito ao privado. Se por um momento elas se reuniram e saíram às ruas, foi para salvaguardar a instituição da família tradicional e reafirmar o modelo patriarcal de sociedade, por isso, passada a “ameaça comunista” elas voltaram às suas funções de zelar pela casa, pelo marido e pelos filhos no espaço doméstico. Comparadas a elas, as personagens de classe média e alta do Cinema Novo

apresentam contradições, pois já não demonstram um ajustamento forte o suficiente ao ponto de se manifestarem a favor desse modelo. Por outro lado, só o questionam com suas traições, suas transgressões individuais e passageiras; não conseguem de fato vislumbrar para si mesmas um outro destino possível.

3.1.3 Competitividade: vaidade e consumo

A figura da mulher que espiona, fofoca e é uma delatora em potencial, associada a uma postura de vigília da moral e dos bons costumes, remete também à noção de competitividade feminina, reproduzida por alguns dos filmes analisados. Em *A Grande Feira*, Ely compete com Maria pela atenção de Ronny. Quando ele termina o caso, Ely questiona: “quer dizer que você prefere a sujeira do cabaré de Zazá, o corpo imundo de Maria?”. Há nessa sua fala uma mistura de discriminação racial e de classe, na tentativa de inferiorizar a mulher que ela enxerga como rival, mas também uma inveja porque Maria representa para ela uma mulher livre, o que ela não consegue ser, pois está presa à sua condição de classe.

Em *Barravento*, Cota se mostra competitiva em relação a Naína. Durante a roda de samba, Firmino a deixa dançando só para puxar Naína e se envolve em uma briga com Aruã na disputa pela mulher branca. Em outro momento, quando Firmino e Cota conversam na praia, ele ameaça deixá-la e ela demonstra seu ciúme: “Já sei, você vai atrás de Naína, né?”. Até o orixá Iemanjá é uma entidade feminina competitiva no filme, na forma como é descrita pela mãe de santo: “a rainha tem ciúme de homem bonito”.

Em *Os Cafajestes*, Leda coloca Vilma na mesma armadilha da qual foi vítima, para ser fotografada nua pelos protagonistas. Leda tenta se valorizar diante da outra afirmando ser uma mulher “mais difícil”. Quando chegam à praia ela anuncia, de maneira irônica e vingativa para Vilma: “está na hora do seu número”, como se tivesse prazer em ver a outra passar pelo sofrimento que ela já passou. Depois compete com ela pela atenção de Jandir. Em *Ganga Zumba*, embora Dandara se mostre muito próxima da senhora de Piancó, diante das condições sociais não é possível uma amizade entre as duas. Quando a senhora chega na fazenda onde se passa a narrativa, Dandara não a acompanha até a Casa Grande; ela tem que ficar junto com Cipriana – sinal de que há uma relação de poder e dominação bem marcada e que Dandara mantém-se próxima por

subserviência.⁵³ Mesmo passando algum tempo juntas, também não há empatia entre as duas personagens negras. Dandara denuncia Cipriana no momento da fuga. Cipriana compete com ela pelo amor de Antão e se mostra debochada quando Aroroba tenta fazer amizade, mas Dandara nada responde. Ela resmunga: “se quiser, corta a língua dela para ficar muda de vez”.

Em *O Bravo Guerreiro*, Clara julga Linda quando sabe que ela estava na boate em que seu marido foi: “Aquela mulher é conhecida, ela não pode ver homem”, afirma. A sugestão é de que no caso de uma traição (que de fato ocorre), a culpa é atribuída muito mais à mulher de comportamento considerado leviano do que ao seu próprio companheiro.

A representação de uma amizade entre mulheres no cinema era tão incomum que a relação entre Rosa e Dadá em *Deus e o Diabo* foi por vezes interpretada como homossexual e por isso mal vista. L. C. Maciel, por exemplo, no artigo “*Dialectique de la violence*” publicado na revista *Cine Cubano* de 1967, comenta as cenas de trocas de carinho entre as duas mulheres:

Durante esse tempo, Rosa abandonada procura uma consolação em uma outra terrível deserdada do deserto, Dadá, a mulher de Corisco. O encontro dessas duas mulheres, localizadas em situações limite e semelhantes, tocadas por dramas similares, cria entre elas uma estranha ligação neurótica e apaixonada. A soma da solidão das duas adiciona também em cada uma delas, os desequilíbrios psicológicos que provoca a solidão. Mas o abandono em que se encontra Rosa é sobretudo sexual. E se Rosa termina por desafiar o santo ao qual Manuel era devoto, Sebastião, ela se dá ao santo que Manuel termina a desafiar, Corisco (MACIEL, 1967, p. 110).

Se a competitividade feminina em outros filmes não causou qualquer impacto, a aproximação entre duas mulheres foi caracterizada como “ligação neurótica e apaixonada”, resultado de “desequilíbrios psicológicos” e do fato de serem abandonadas por seus maridos. Assim, a crítica tende a ignorar o que é considerado banal por reproduzir imagens vistas com frequência, mas se indigna diante de representações que subvertem os estereótipos recorrentes.

A noção de que as mulheres são maledicentes, fofoqueiras e incapazes de uma amizade verdadeira são construções sociais presentes até hoje. Na década de 1960, as próprias revistas femininas incentivavam a competição feminina ao classificar as mulheres de acordo com diferentes critérios e ensiná-las os padrões de comportamento

⁵³ Em uma crítica publicada no momento de lançamento do filme no jornal Folha de São Paulo (1964), fala-se na amizade entre as duas mulheres de condições sociais diferentes. Porém não há elementos que caracterizem uma amizade ou qualquer sentimento mútuo entre Dandara e a senhora.

que seriam adequados para conquistar um homem e não ficarem solteiras. Dessa forma, a competitividade é combinada à noção de vaidade feminina, outro aspecto ressaltado pelas revistas e associado ao consumo. O incremento da indústria de cosméticos na época converte-se na publicidade que persuade a mulher a ter os produtos necessários para se tornar “a mais bonita”. De acordo com Pinsky (1997), com o crescimento da indústria de bens ligados à mulher e à casa, e o aumento do poder aquisitivo das classes médias, se intensifica também o vínculo entre a imprensa feminina e o consumo (SODRÉ, 2016; SCOURA, 2008).

Nos filmes, embora as mulheres não apareçam diretamente em atividades de consumo, até porque as atividades corriqueiras muitas vezes não são objeto de representação no Cinema Novo, as vitrines são uma imagem constante na paisagem urbana, associadas aos manequins femininos e às próprias personagens. Em *A Falecida*, Zulmira passeia pelas vitrines do centro da cidade com o amante. Em *O Desafio*, Ada passa de carro por uma série de fachadas de lojas e expositores, quando sai à procura de Marcelo. Na abertura de *Os Cafajestes*, as vitrines e manequins também compõem o ambiente da cidade mostrado em imagens documentais.

Em evidente representação da vaidade feminina, muitas vezes a personagem surge diante do espelho: em *A Grande Feira*, quando as burguesas se arrumam no quarto de Ely para saírem à noite, situação semelhante em que Ada aparece, em *O Desafio*. Em *Os Cafajestes*, Vilma usa um pequeno espelho para passar batom. Em *A Falecida*, Zulmira se senta em frente ao espelho para se pentear, assim como Capitu no filme de mesmo nome. *Porto das Caixas* é o único filme que traz um registro diferente da protagonista ao espelho. Aqui não se trata apenas de uma preocupação com a aparência: a mulher se admira, se penteia e passa a mão em seu próprio corpo. Seus gestos diante de seu reflexo denotam uma percepção e uma apreciação de si própria, como sujeito que tem autonomia sobre seu corpo.

O Cinema Novo, portanto, atribuiu algumas características às personagens femininas que reproduziam estereótipos associados às mulheres, como a competitividade, a vaidade e o consumo. Ou seja, há uma especificidade na representação das feminilidades que ultrapassa as classes sociais. Porém, não há o reconhecimento de um problema específico; não há um debate sobre as experiências que revelam uma opressão em comum a todas elas.

3.1.4 Violência contra a mulher

A violência contra a mulher no Brasil tem suas raízes em uma sociedade escravocrata onde o patriarca expressava seu poder de vida e morte sobre todos os membros da família, da qual ele era a única pessoa plena de direitos, de acordo com a lei (DIAS, 2001; ALGRANTI, 2012; MACHADO, 2014). Até recentemente, quando o novo Código Civil Brasileiro foi sancionado e publicado (2002), a lei ainda determinava que o homem era o chefe da sociedade conjugal. Apesar das conquistas históricas, a estrutura patriarcal ainda se mostra presente nas desigualdades e discriminações de gênero. Nesse sentido, a violência contra a mulher permanece naturalizada socialmente, através da sujeição da mulher à inferioridade – seja no ambiente público ou doméstico – e no tratamento do corpo feminino como objeto sexual.⁵⁴

Marcada pelo *slogan* “o pessoal é político”, a Segunda Onda feminista que se desencadeou a partir dos anos 1960, na Europa e Estados Unidos, já trazia entre suas pautas o combate à violência contra a mulher. O tema é recorrente nos filmes analisados, manifestando-se de várias formas: violência doméstica, assédio sexual, restrição à liberdade de locomoção e casamento forçado. Por vezes, essa violência é naturalizada, apresentada como algo “normal” no contexto da cena em que aparece, recebendo pouca atenção da narração. Em outros casos, ela é denunciada como um problema, porém ainda assim não é objetivo de nenhuma das narrativas empreender uma discussão sobre o assunto.

Entre os exemplos em que a violência contra a mulher é invisibilizada destaca-se *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O vaqueiro Manuel passa por uma transformação importante quando reage à violência do coronel. Se antes ele era passivo, mesmo diante da opressão que sofria, agora ele reluta. O protagonista atinge o fazendeiro com suas próprias mãos, fazendo uso de seu facão em uma explosão de violência. Seria possível até imaginar que, a partir daí, ele se revoltaria contra qualquer tipo de autoridade que lhe fosse imposta. No entanto, Manuel comporta-se com subserviência diante das lideranças do santo Sebastião e depois do cangaceiro Corisco. É contra outra personagem que ele continua reagindo com explosões de violência: sua mulher, Rosa.

Na luta contra os capangas do coronel, o vaqueiro empurra a mulher, afastando-a. A sequência traz referências dos filmes de *western*, onde mocinho e

⁵⁴ Na análise de Maria Amélia de Almeida Teles (2012), a expressão “violência contra a mulher” foi concebida “por ser praticada contra pessoa do sexo feminino apenas e simplesmente pela sua condição de mulher”. Ver também GREGORI, 1992; SAFFIOTI, 2015.

bandido se enfrentam e a mocinha deve ser salva. Nesse sentido, o empurrão de Manuel pode ser lido como proteção à esposa, naturalizando o papel da mulher que precisa ser defendida por uma figura masculina, e não como a companheira que poderia ajudar no enfrentamento. No entanto, não é a única cena de agressão vivida por Rosa.

A violência de Manuel se apresenta de forma cada vez mais manifesta, na medida em que a companheira passa a questionar e a contrariar o marido também de forma mais contundente. Quando Manuel dá mais vazão ao seu sentimento religioso, Rosa se torna mais contestadora e é castigada de forma agressiva. Essas cenas não foram lidas como violência doméstica na recepção crítica da época, nem há menções significativas a elas. Porém, considerando todos os dados de conjuntura de produção e do papel da violência na estética de Glauber, é notável essa agressão específica na qual a questão de gênero está diretamente relacionada (mesmo que não prevista/refletida no momento de realização da obra).⁵⁵

Na cena do caminho para Monte Santo, Rosa parece atrasar o passo porque não quer seguir, e segura Manuel pelo braço. Ele a empurra, fazendo-a cair no chão. Há um corte, a câmera fixa permite vê-la caída em primeiro plano, olhando para baixo desolada, enquanto Manuel sobe o morro sozinho até sair de quadro. O grupo de Sebastião é violento contra as mulheres na sequência de ataque às prostitutas – que tem marcada participação de Manuel – quando elas são retiradas de uma casa, espancadas e chicoteadas pelos beatos, inclusive pelo próprio Santo.

Manuel tem uma nova explosão de violência após Sebastião ordenar que é preciso lavar a alma de sua mulher e, para isso, ordena que ele lhe traga uma criança. Em meio à gritaria dos fiéis e uma forte ventania, o vaqueiro esbraveja para todos que sua mulher está possuída pelo demônio, a força a se ajoelhar, a segura pela orelha e estapeia seu rosto, enquanto ela grita. A agressão dele, agora ainda mais acentuada, reverbera o gesto do próprio Sebastião que o estapeou anteriormente quando Manuel ousou questioná-lo. Rosa também é punida por contestar o marido – até mais do que isso, opor-se a ele. A sequência termina com o *close-up* do rosto dela gritando.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) analisou como a violência – que faz parte de uma série de tropos relacionados ao Nordeste pela literatura e cinematografia brasileiras (entre eles a seca, a presença de coronéis, santos e

⁵⁵ Sobre o papel da violência em Glauber, ver: XAVIER, 2001. p. 117-144.

cangaceiros) – aparece no filme de Glauber como única condição de libertação e humanização. Afirma o autor:

A revolta contra a injustiça e a exploração é a única forma capaz de humanizar o homem, fazendo-o encontrar-se com sua própria essência, e a violência revolucionária é a única maneira capaz de refundar o mundo. A violência do repressor e da própria dominação era pensada como caminho para o início do processo de conscientização. Quanto mais violentadora fosse a situação, mais próximo se estaria da revolta regeneradora (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 322).

De fato, *Deus e o Diabo* apresenta a repressão de Antônio das Mortes como estratégica no sentido de um processo revolucionário. A violência do grupo de cangaceiros também pode ser pensada nessa chave. Porém, os analistas do filme, no geral, não discutiram a violência de Manuel em relação à companheira e não problematizaram a violência sexual praticada pelos cangaceiros.

No ataque do grupo de Corisco a uma fazenda onde ocorre um casamento, ele se aproxima da noiva e olha fixamente para sua companheira Dadá até que ela se retira, contrariada. O tom lúdico que prevalece nas imagens de Rosa e Dadá brincando com o véu, ao mesmo tempo em que Manuel come e bebe (aproveitando as sobras do casamento), quase distraem a apreensão do espectador, que só é lembrado de que Corisco agarrou a noiva e que um estupro está ocorrendo naquele ambiente quando se ouve os gritos da mulher.

A violência contra a mulher aparece também nos outros longas-metragens de Glauber da década de 1960. Em *Terra em Transe*, Paulo degrada, constrange e humilha Sílvia, apresentando-a como sua amante para Sara e os outros militantes que vão visitá-lo – ações que caracterizam agressão emocional e violência psicológica. Em *O Dragão da Maldade*, após o coronel descobrir a traição de Laura, ela é segurada à força por Mata Vaca para ser humilhada publicamente. Em *Barravento*, Firmino dá um tapa no rosto de Cota quando ela fala sobre Aruã. Depois, quando ela o vê cortando a rede, ele a ameaça com uma navalha. Mesmo diante desses gestos, ele não deixa de ter a simpatia do narrador.

Antônio Pitanga, mais uma vez no papel do herói revolucionário em *Ganga Zumba*, declara para Cipriana em um momento de namoro dos dois: “mulher é que nem jenipapo maduro: quanto mais machucado, mais doce fica”. Mesmo que a frase fique solta, sem maior desenvolvimento na narrativa, há nela a expressão de uma cultura que legitima o maltrato à mulher. Em *O Padre e a Moça*, Mariana é controlada o tempo

todo e agredida fisicamente ao ser obrigada a se casar com Honorato. Em *Capitu*, o ciúme e controle exagerado de Bento sobre a esposa configura calúnia, limitação do direito de circular livremente e, ainda que seja difícil mensurar, acarreta-lhe presumivelmente danos emocionais e psicológicos.

Em *Porto das Caixas*, a violência é explicitada como um dos motivos que leva a mulher a matar o marido. No início do filme, mesmo que ele concorde que ela vá buscar querosene “do seu jeitinho” (seduzindo o dono do armazém), quando ela volta, ele a ofende, chamando-a de “vagabunda”, “ordinária” e ela pergunta por que ele não a deixa. Ele então passa a mão no rosto, pescoço, ombros e braços da mulher, ela se afasta e ele a encurrala, repetindo que ela é dele. O marido, portanto, não tolera o comportamento da companheira, mas acha que ela deve servir-lhe para sua satisfação sexual e não pretende se separar. Ela lhe responde que não é de ninguém, luta quando ele tenta agarrá-la e leva um tapa no rosto. Por fim, há um *close-up* da mulher, que promete vingança: “um dia você me paga”. Após a compra do machado, quando ele tenta agredi-la novamente, ela usa o instrumento para se defender e ele recua. Contudo, não é apenas o marido que a ataca; os amantes também são responsáveis por vários atos de violência contra ela, de diversos tipos – psicológica, física e sexual – por meio de insultos, ameaças, tapas e tentativas de estupro.

O assédio sexual, aliás, é um tipo específico e costumeiro de violência nos filmes, aparece com frequência sem ser considerado um tema em debate. Em uma cena de pouco significado para o desenrolar da narrativa de *Capitu*, Bento e Escobar estão no Passeio Público quando uma mulher passa por eles e Escobar marcadamente vira a cabeça para trás para poder olhá-la de costas. Em *A Falecida*, há uma cena semelhante: Timbira (Nelson Xavier) e o companheiro (Joel Barcelos) estão na rua, cruzam com uma mulher e os dois se viram de forma totalmente indiscreta para olhá-la; Timbira até interrompe a caminhada, leva a mão à boca. Ele também se comporta de forma galanteadora com Zulmira, porém não consegue “conquistá-la” e ainda se decepciona ao se sentir enganado profissionalmente por ela. A narrativa explicita, ironicamente, uma caricatura do homem garanhão, que serve como um alívio cômico na atmosfera trágica do filme. Porém, o olhar atual observa a naturalização do assédio contra a mulher.

Em *A Grande Feira*, há um indício de que a violência contra a mulher nem sempre era considerada um problema, pois em um plano geral no cabaré de Zazá, quando um casal desce as escadas, o homem é bastante agressivo com a mulher, a empurra, a puxa pelos cabelos. O baile está cheio e a atitude dele não chama a atenção

de ninguém, nenhuma pessoa se comove. A violência de Ronny com Maria, na cena em que ele rasga seu vestido, também é naturalizada, todos gargalham. Não há qualquer intenção por parte da narrativa em problematizar a forma como a mulher é atacada, pelo contrário, as agressões são parte indiscutível do jogo de sedução.

O crime sexual ocupa o centro da trama em *Os Cafajestes*. São várias as cenas de assédio de rua que substancialmente implicam pouco para o desenvolvimento da história principal, porém ao reter as imagens de violência contra a mulher, explicitam sua presença em diversas falas e ações. Em um momento em que Vavá, Jandir e Leda estão no carro, por exemplo, Vavá afirma que sua chance de se dar bem na vida era ter casado com “um daqueles bagulhos que jogavam pif paf” em sua casa. Na consideração dos rapazes, há mulheres bonitas que só lhes interessam pela aparência e mulheres feias, que só lhes atraem se tiverem dinheiro. Em qualquer caso, a mulher é tratada desrespeitosamente, como um objeto. O jogo de cartas é citado como uma das atividades comuns na vida das “grã finas fúteis”, distração para as mulheres de meia idade. O rapaz afirma, jocoso, que “com essas donas” teria que bancar o poeta, mas não serve para isso; ele se enaltece desvalorizando-as. Jandir o chama de “machão” e diz que com ele “é na marra”. O aumentativo para se referir ao sexo masculino é usado no sentido positivo – ser agressivo na conquista seria uma expressão da virilidade de Vavá.

Jandir, querendo testar o poder de conquista do amigo, para o carro, quebra a vitrine de uma loja e rouba um arranjo de orquídeas para desafiar Vavá a entregá-lo à “loira do cachorrinho”, uma mulher com a qual logo mais eles cruzam pela estrada. Vavá sobe no capô do carro, joga a flor e grita “olha aí, gostosa”. A moça ri, como um sinal de que gostou da cantada. Dessa forma, os rapazes não hesitam em tomar atitudes que violam as normas sociais para se entreterem com as mulheres e estas também se regalam com as “brincadeiras” que, sob o olhar atual, são grosseiras, desrespeitosas e agressivas. Mesmo que para o espectador dos anos 1960 a “cantada de rua” fosse aceitável – as críticas da época em geral nem citam essas cenas –, esse comportamento revela uma desvalorização da mulher que está no espaço público, tomada como objeto de olhares e atitudes inconvenientes que são “naturalizados”. É como se, ao se expor na rua, a mulher fosse obrigada a aceitar isso. Aqui, como a vítima tem uma reação positiva, dificulta-se a caracterização da abordagem masculina como um constrangimento.

Não obstante apenas as cenas das tentativas de fotografar Leda e Vilma nuas serem lidas como agressão sexual, as atitudes dos protagonistas em seu conjunto

caracterizam o que é chamado de cultura do estupro, termo que remonta à segunda onda do feminismo, quando as feministas empreenderam esforços de conscientização sobre o assunto, especialmente nos Estados Unidos. O conceito assumia que o estupro era comum na cultura americana, resultado da misoginia e do sexismo socialmente enraizados. O termo foi registrado em 1974 no livro *Rape: The First Sourcebook for Women*, um dos primeiros a incluir relatos de estupro em primeira pessoa com o objetivo de defender a ideia de que esse crime era muito mais comum do que se imaginava (CONNEL; WILSON, 1974).

Ainda que a expressão não estivesse cunhada em 1962, ano de lançamento de *Os Cafajestes*, o filme apresenta situações que revelam sua manifestação. A objetificação sexual da mulher, o estereótipo de masculinidade relacionado à agressividade, a dificuldade em se reconhecer o dano causado por algumas formas de agressão sexual, a culpabilização da vítima e os próprios estupros coletivos são característicos de uma sociedade na qual o estupro é pervasivo devido a atitudes sociais sobre gênero e sexualidade. Esses comportamentos são representados no filme e muitas vezes reproduzidos pelos próprios críticos que o analisaram.

Ao trazer o personagem intelectual ao centro da narrativa alguns filmes representaram a masculinidade de uma forma que se distancia do estereótipo do “machão”, descrito pelos próprios cafajestes do filme de Ruy Guerra. Os intelectuais Marcelo em *O Desafio*, Paulo em *Terra em Transe* e Miguel em *O Bravo Guerreiro* são menos caracterizados pela agressividade. Marcelo e Paulo são inclusive apresentados como sensíveis e emotivos, qualidades que em uma caracterização mais tradicional só são atribuídas ao feminino. Porém, Paulo e Miguel são associados a um objeto que denota claramente violência e que no Cinema Novo aparece como masculino por excelência: a arma de fogo.

Paulo empunha uma arma nas primeiras cenas do filme, sugerindo a resistência contra o golpe a Vieira, e depois em seu delírio de atentado contra a coroação de Diaz. Também a segura em seu gesto suicida nas dunas. A arma de fogo empunhada por Miguel também se destina a tirar sua própria vida e denota a impossibilidade de falar e de resistir, repetindo o gesto de Álvaro ao levar a arma à boca em *Terra em Transe*. Vavá também possui um revólver em *Os Cafajestes*, na intenção não concretizada de se matar diante do fracasso na tentativa de relação com Vilma, em imagem semelhante à de Paulo com a metralhadora apontada para o alto, em sua agonia nas dunas. Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo* e *O Dragão da Maldade* é o personagem mais violento e

frequentemente é visto acompanhado de sua arma. Nesse último filme, a Santa segura sua arma por um instante, somente para entregá-la a seu dono. Em *A Grande Feira*, Chico usa uma dinamite com a intenção de explodir o local, e Maria a segura rapidamente apenas para salvar o povo.

Enquanto os homens utilizam armas de fogo para sugerir a resistência popular ou se suicidarem diante do reconhecimento do fracasso, as mulheres só portam “armas brancas”, utilizadas para se defender ou impedir uma violência maior: Rosa em *Deus e o Diabo* mata Sebastião a facadas, Laura em *O Dragão da Maldade* assassina o amante, de forma semelhante, após a humilhação pública e a protagonista de *Porto das Caixas* desfere o machado contra seu marido. Inclusive a navalha de Maria usada contra Ronny em *A Grande Feira* é um dos elementos que a associa à virilidade. De qualquer maneira, as armas de fogo reafirmam uma exclusividade masculinidade ligada à potência da ação transformadora sobre o mundo.

Para analisar o impacto das construções de gênero na linguagem cotidiana do brasileiro, Richard G. Parker (1991, p. 63) fez um levantamento das expressões atribuídas ao pênis: “pau, caralho, madeira, cacete, pica, mastro, vara, arma, faca, ferro, bicho, cobra”. Segundo o pesquisador, essas expressões descrevem um objeto alongado, fálico e colocam ênfase na qualidade potencialmente ativa do falo, na sua capacidade agressiva, como um instrumento para ser empunhado, ligado à violência e à violação. A cena de Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo* empunhando seu rifle em direção à Rosa, visivelmente maior e mais potente que a faca que ela carrega, traduz isso em imagem. Quando ele assume a autoria do assassinato de Sebastião é como se o ato de violência só fosse possível ao portador do falo.

Parker discorre ainda sobre a construção dos conceitos de masculinidade e feminilidade em termos de sua oposição fundamental. Enquanto o homem é caracterizado em termos de superioridade, força, virilidade, atividade, potencial para a violência e legítimo uso da força, a mulher é designada pela inferioridade, pela beleza desejável e pela passividade (idem, 1991). As representações do Cinema Novo muitas vezes reafirmaram essas determinações, inclusive quando a violência feminina só é possível como um gesto de defesa.

Ao reafirmar estereótipos, o Cinema Novo naturalizou algumas ações de seus personagens que poderiam ser objeto de discussões sobre o tema de gênero, que já se encontravam em debate na época. Nesse sentido, suas representações confirmam uma posição conservadora. Todavia, há em suas personagens femininas e nas relações que

elas estabelecem, posições e atitudes que marcam uma contestação do próprio conservadorismo dos padrões morais ainda vigentes na década de 1960. Há ambiguidades, portanto, nessas representações do feminino, que por um lado remetem a aspectos reacionários, e por outro a aspectos de modernidade.

3.2 A EMERGÊNCIA DA “MULHER MODERNA”

Na década de 1960, foi marcante a modernização da economia brasileira com a incorporação dos padrões de produção e consumo dos países desenvolvidos. Novas indústrias, como a de eletrodomésticos, vestuário, alimentos industrializados, produtos farmacêuticos, de higiene e limpeza, eram cada vez mais presentes no cenário nacional. A vida na cidade atraía e fixava contingentes populacionais saídos do meio rural em busca de melhores oportunidades e de um futuro de progresso individual. O meio citadino passa a ser considerado uma “forma superior de existência”, enquanto o campo, ao contrário, repelia e expulsava (MELLO, NOVAIS, 2007).

A urbanização acelerada, os influxos externos de transformação dos costumes e o surgimento de um mercado de trabalho feminino para as camadas médias são fatores importantes para a emergência de novos padrões de comportamento que se chocam com as velhas tradições, ainda presentes e hegemônicas. Esse caldo de cultura em transformação foi capturado pelo Cinema Novo, que explorou as tensões entre modernidade e arcaísmo a partir de personagens femininas. Se algumas delas representam uma reação, na vigilância da “moral e dos bons costumes”, outras dão sinais de uma “modernidade” no que se refere ao comportamento feminino. São mulheres que estudam, procuram se inserir no mercado de trabalho e demonstram ter um comportamento sexual liberado, considerando-se a moralidade vigente na época.

3.2.1 Vestimentas

Em algumas personagens, o figurino já é uma marca de sua modernidade. Porém, nesse quesito o Cinema Novo ainda foi bastante conservador já que apesar da década de 1960 ter sido marcada pelas mulheres de calças compridas, biquínis e minissaias, poucos filmes trazem personagens nesses trajes – predomina ainda a mulher de saias ou vestidos que cobrem até seus joelhos e deixam pouco do corpo em exposição. Apesar disso, o corpo feminino foi explorado, e bem mais que o masculino,

já que algumas narrativas criam oportunidades para que as mulheres sejam apreciadas nuas, como em *Os Cafajestes* e *Barravento*.

De acordo com Mary Del Priore (2009), a década de 1960 é o momento em que o corpo feminino foi exposto de forma cada vez mais explícita, e um dos veículos que mais explorou a nova tendência foi o cinema. Pinsky (1997) afirma que a imprensa feminina difundia o uso do biquíni, das roupas coloridíssimas, minissaia, calças de helanca, camisas femininas e vestidos tubinho. A moda hippie, com estampas psicodélicas, tecidos leves em camurça e crochê, muitos acessórios como colares, pulseiras, brincos, tornozeleiras, braceletes e adornos para os cabelos, também era uma tendência.

Segundo João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Antônio Novais (2007, p. 559), o vestuário da época era marcado pela informalidade e pela aproximação do que antes era considerado masculino e feminino, com a incorporação pelas mulheres, especialmente da calça comprida – “um espanto para os mais tradicionalistas” – mas também da camiseta, do tênis, do paletó, da alpargata, da havaiana.⁵⁶ Tal informalidade no traje feminino é praticamente ausente nas representações do Cinema Novo. Apenas as mulheres de classe média incorporam alguns elementos desse vestuário e mesmo assim combinando-as com outras peças mais tradicionais.

Ada, em *O Desafio*, é a exceção que mais se aproxima do visual moderno. Seu cabelo armado com laquê e seus olhos com delineador bem marcado são marcas da moda da década. A personagem desfila vários figurinos ao longo do filme. Por vezes, recorre a modelos mais tradicionais – como um vestido florido ou um *tailleur* característico dos anos 1950. Porém em outros momentos usa calças e camisas compridas.

No filme de Saraceni, outra mulher aparece de calças compridas: Maria Bethânia na encenação do espetáculo *Opinião*. A cantora veste uma camisa semelhante ao modelo masculino e cabelo preso, distanciando-se da representação tradicional do feminino. Sua interpretação de Carcará, música de João do Vale e José Cândido, é bastante expressiva. Segundo Caetano Veloso, quando Bethânia estreou na peça

⁵⁶ Desde o final do século XIX as mulheres usavam calças para o trabalho industrial, o que foi corroborado no traje das operárias cada vez mais presentes nas fábricas durante a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1960, André Courrèges, também responsável pela popularização da minissaia, introduziu calças compridas para as mulheres como um item de moda, o que se tornou ainda mais comum entre o vestuário da mulher que não trabalhava fora de casa na década seguinte. No meio cinematográfico, a atriz Katharine Hepburn se destacava por usar calças desde os anos 1930 (BRANDÃO, 2017).

substituindo Nara Leão causou impacto não somente por sua voz, mas também por sua aparência. A descrição da cantora feita pelo irmão aponta o choque que sua imagem causou diante do contraste com o perfil das moças da Zona Sul do Rio de Janeiro: “branca, bonitinha e moderna”. Ele acrescenta, ainda, que o diretor da peça tentou vesti-la e pentear seus cabelos crespos para torná-la mais “apresentável”, o que acabou constrangendo a própria cantora, que ainda assim conseguiu se impor devido sua interpretação marcada por uma intensa força dramática (VELOSO, 2017).

A questão da imposição de um padrão de beleza sempre foi muito mais forte para as mulheres do que para os homens, ainda mais para as artistas, cuja imagem poderia interferir diretamente na “venda” do produto cultural. Toques de modernidade são aceitos, até porque por vezes incorporam uma moda já vinda do exterior. Mas há limites para a extravagância; a imagem feminina deve ser sempre atrativa para o público. Essa também era uma preocupação do Cinema Novo.

Em *Terra em Transe*, Sara – a personagem feminina que mais se insere no ambiente público – usa sempre camisas, blazers, saias, sapatos de salto baixo e maquiagem discreta. Sua aparência deve expressar, portanto, a feminilidade típica da “moça bem comportada” da época. Os trajes apontam uma valorização da moral conservadora, já que sua antagonista Sílvia utiliza vestidos sofisticados que denotam bem sua condição de classe, mas também calças compridas, que indicam sua modernidade.

Por outro lado, é considerável que não exista uma tentativa de “masculinização” da aparência de Sara, pois as mulheres que ocupam a esfera política eram representadas com um visual mais próximo do que é lido como masculino. Ou seja, ainda que sua imagem pareça hoje conservadora, é preciso ponderar que, à época, apresentar uma mulher na política e não a masculinizar era uma ousadia. Isso aparece no depoimento de Nilce Cardoso, militante do Partido Comunista Brasileiro na década de 1960. Segundo ela, durante sua formação no partido houve a exigência de transformação na aparência. Mesmo que esse não fosse seu desejo, ela conta que teve que cortar o cabelo “*a la homem*” e não podia mais usar maquiagem, o que pode ser caracterizado como uma “dessexualização” da militante. A justificativa de seus companheiros para tal transformação seria a necessidade de se aproximar das classes populares” (ROSA, 2013, p. 43).⁵⁷

⁵⁷ Nilce conta ainda que em 1968, foi “enfeada” para ir trabalhar nas fábricas do ABC paulista e as

Em *A Grande Feira* o visual mais moderno também é associado à degradação moral das mulheres burguesas. Ely e suas amigas usam calças quando acompanham uma sessão de fotos na feira. Para sair à noite, vestidos decotados e colados ao corpo. A própria Ely descreve que “vestiram-se como vagabundas”, sugerindo que seus trajes, nesses momentos de transgressão, aproximam-se das vestimentas das prostitutas do cabaré.

Clara em *O Bravo Guerreiro*, assim como as outras personagens de classe média, também usa calças e camisa. Capitu, no filme homônimo, ousa com os vestidos de manga curta, novidade na época retratada na narrativa. Há uma evidente indicação de que a moda é uma preocupação das mulheres das classes média e alta utilizada também para desqualificá-las quando combinada com outras características comportamentais que as associam à futilidade e alienação.

As personagens pobres, por outro lado, geralmente aparecem com um único figurino, mais conservador. Os vestidos e saias brejeiros pouco se alteram com a época ou o local onde se passa o filme. Seja no litoral baiano em *Barravento*, no sertão na época do cangaço em *Deus e o Diabo*, no pequeno vilarejo em Minas Gerais em *O Padre e a Moça*, no interior do Rio de Janeiro em *Porto das Caixas*, no subúrbio carioca em *A Falecida* ou no nordeste do século XVIII em *Ganga Zumba*, as vestes femininas simples e semelhantes em seu conservadorismo são a marca das mulheres dignas da simpatia das narrativas.⁵⁸

Dessa forma, qualquer outro local, que não o centro das grandes cidades, é marcado por uma permanência do arcaico nos trajes. Nessas regiões as influências da moda estrangeira seriam menos perceptíveis. Considerando que o Cinema Novo se preocupava com uma tradição da cultura nacional, as mudanças no vestuário poderiam não ser bem vindas. Laura, em *O Dragão da Maldade*, expressa isso. A personagem usa trajes esvoaçantes e extravagantes que marcam que ela não pertence ao mundo arcaico do filme. Essa contaminação externa, marca da modernidade urbana que ela traz, é associada à sua degradação moral. Por outro lado, os trajes conservadores das outras

próprias operárias, ao se tornarem colegas, ironicamente sugeriam que ela usasse roupas mais “femininas” e lhe traziam maquiagem. Sendo assim, a própria Nilce reconhece que os militantes tinham uma visão preconceituosa daquelas operárias. Ela lembra ainda que os homens não precisaram passar por nenhuma transformação visual para se tornarem militantes, eram as mulheres que tinham que perder toda e qualquer especificidade. Depoimento dado à autora Susel Oliveria da Rosa (2013).

⁵⁸ Maria Bernadete Brasilense (2017, p. 68) nota, por exemplo, que Rosa em *Deus e o Diabo* usa muita roupa para um nordeste tão seco e ensolarado. Frequentemente com um lenço na cabeça, a autora afirma que ela “traz o silêncio do corpo”.

personagens de Glauber que vivem no sertão nordestino são expressão da dignidade da tradição.

Sendo assim, as vestimentas foram marcadamente usadas para distinguir o pertencimento de classe das personagens e, também, sua posição diante de uma cultura em transformação. Os figurinos então marcaram a ambiguidade do Cinema Novo ao lidar com as representações do feminino, entre o tradicional e o moderno. As novidades nos trajes apareceram de forma tímida nos filmes e mais ligadas à crítica de uma classe que se beneficiava dos avanços capitalistas em detrimento do prejuízo da maioria, do que como transfigurações dos papéis desempenhados pelas mulheres naquela sociedade.

3.2.2 Liberdade sexual

Boa parte das personagens femininas dos filmes analisados manifesta uma quebra do padrão tradicional que só permitia o sexo às mulheres em situações conjugais. As mulheres solteiras – Cota em *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), Maria de *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), Leda e Vilma em *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), Cipriana em *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), Mariana em *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e Sílvia em *Terra em Transe* – rompem com o ideal de se manterem virgens antes do casamento. Sara de *Terra em Transe*, embora não apareça em qualquer cena sexual com Paulo, mantém com ele um relacionamento que também pode ser considerado moderno para os padrões da época. As mulheres casadas – Ely em *A Grande Feira*, a protagonista em *Porto das Caixas*, Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Zulmira em *A Falecida*, Ada em *O Desafio*, Linda em *O Bravo Guerreiro* e Laura em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* – traem seus maridos. Sobre a protagonista em *Capitu* pairam dúvidas se traiu ou não o companheiro.

Restam como exceções Clara em *O Bravo Guerreiro* – que se mantém leal ao papel tradicional de esposa e mãe; Dadá em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – personagem menor que se mantém fiel a Corisco (apesar do envolvimento dúbio com Rosa); e Santa de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* – que como figura mítica não se relaciona sexualmente com ninguém.

No geral os flertes, namoros e casamentos retratados nos filmes trazem elementos de ousadia se considerado o padrão conservador vigente ainda nos anos 1960: um namoro recatado que levasse ao noivado e depois ao casamento. Muitas personagens femininas, por exemplo, tomam a iniciativa diante do homem que desejam: Leda e Vilma em *Os Cafajestes* são o maior exemplo disso, mas Ely (*A Grande Feira*) e

Ada (*O Desafio*) também repetem esse comportamento, que no geral é visto com reservas pelas narrativas.

Em *Terra em Transe*, a sexualidade de Sílvia também expressa uma crítica à falta de valores morais de seu grupo social. Além das sequências de orgia, ela aparece na cama de Paulo, em uma sugestão de que dormiu com ele mesmo sem ter qualquer tipo de relacionamento fixo. Porém, sua rebeldia em relação às regras morais é mais expressão da sua subserviência ao homem do que de sua própria vontade. Ela é mais “levada” do que dona de suas ações; sua liberdade sexual não manifesta qualquer forma de autonomia feminina.

Mesmo distantes do ambiente urbano, Mariana de *O Padre e a Moça* e Cota de *Barravento* também se mostram ousadas ao tomarem a iniciativa para a relação sexual. As mulheres pobres que traem seus maridos, como Zulmira em *A Falecida* e a protagonista de *Porto das Caixas*, não são julgadas por seduzirem seus amantes. Já Cipriana em *Ganga Zumba*, mesmo sendo solteira é retratada como uma mulher exageradamente lasciva por seduzir Antão, o feitor e Diogo.

Os Cafajestes é o filme que traz com maior nitidez a personagem da “mulher moderna” no que se refere à liberdade sexual. Leda é a melhor representação do tipo. Ela anda sozinha na rua, admite que não é virgem e se relaciona com quem quer, fuma maconha e toma a iniciativa na relação sexual com Jandir. Entretanto seu comportamento a faz ser vítima da agressão sexual dos protagonistas.

Embora na concepção de Jandir e Vavá, Vilma inicialmente apareça como uma moça mais “pura”, ela também se mostra experiente e ativa. As moças com os quais os dois interagem no Forte de Cabo Frio, moradoras de uma cidade menor, não são tão livres e aparentam um certo medo e desconfiança na conversa com os rapazes. Porém, ao serem questionadas por eles, também demonstram não serem tão “inocentes”. Uma delas confessa a Vavá que já perdeu a virgindade com o namorado na praia. A outra tem sua religiosidade questionada por Jandir; ela afirma que quer ir para o céu e ele pergunta: “e se eu lhe desse um apartamento em Copacabana, empregada, boas roupas, você ia comigo?”. Como ela não responde, ele conclui que sua fé não é tão forte assim.

Os rapazes desafiam a “pureza” de todas as personagens femininas e concluem que não existe mais mulher completamente “virtuosa”, ou seja, a mulher virgem e inexperiente que só se entregaria para um “bom partido” após o casamento. Embora exista um contraste entre as personagens urbanas e as meninas da pequena cidade, a dissolução de costumes afeta a todos. *Os Cafajestes* constata, portanto, uma mudança no

comportamento feminino de forma geral. Essa ousadia feminina oferece um risco às personagens dos filmes, já que elas acabam penalizadas por seu comportamento mais liberal.

Nos anos 1950, oito milhões de pessoas migraram para as cidades, cerca de 24% da população rural do Brasil; nos anos 1960, quase 14 milhões, cerca de 40% da população rural da época. Com as transformações urbanas vividas nessa década diminuem algumas distâncias entre homens e mulheres. Aumenta o convívio nas ruas e nos espaços de lazer, e os jovens circulam com maior liberdade pelos cinemas e festas. Há menos restrições nos namoros e a escolha do cônjuge deixa de ser feita pelos pais e passa aos próprios interessados, ou seja, os jovens conquistam maior liberdade individual (MELLO, NOVAIS, 2007).

Entretanto as distinções de papéis com base no sexo ainda prevalecem, com a valorização da castidade para as mulheres e a moral sexual diferenciada para cada gênero. Os padrões tradicionais de casamento mantêm-se, com a autoridade máxima conferida ao pai, “o chefe da casa”, e garantida pela legislação que reconhece o trabalho masculino como a principal fonte de renda da família. A Igreja Católica, embora permaneça como importante orientadora de conduta, perde terreno para novas influências, como os meios de comunicação, o feminismo internacional e a educação laica. De modo geral, ela se mantém apegada a concepções conservadoras, pregando a submissão da esposa ao marido, colocando-se contra o trabalho feminino fora do lar e proibindo a dissolução do casamento (MELLO; NOVAIS, 2007).⁵⁹

Outras novidades relevantes para o que se refere às relações de gênero na sociedade brasileira do período são a difusão da pílula anticoncepcional; o acesso a informações sobre a emancipação feminina em outros países, principalmente sobre a participação das mulheres no mercado de trabalho; a diminuição da influência cultural europeia e o aumento da estadunidense, especialmente através do cinema e da música; o estabelecimento de uma identidade jovem e a possibilidade de uma “rebeldia juvenil”; e a maior importância que a televisão adquire a partir de meados da década de 1960, superando o rádio, ainda que a imprensa escrita permaneça como importante fonte de informação (PEREIRA, 1986; PINSKI, 1997).

Segundo Mello e Morais (2007, p. 611), o casamento romântico havia triunfado e as pessoas já escolhiam o cônjuge de sua preferência, ainda que existisse a

⁵⁹ Ver também PRANDI, 1975; RIBEIRO, 1987.

interferência da família nos conselhos. Essa mudança já supõe um desenvolvimento na direção de uma maior igualdade entre os cônjuges e no direito de cada um à felicidade pessoal. A escolha do futuro marido ou esposa se fazia nos diferentes ambientes sociais da cidade, nas festas, nos colégios, no emprego (muitas moças já trabalhavam), na faculdade e até nos movimentos sociais e partidos de esquerda. “A iniciativa do namoro cabia ao homem, mesmo aos tímidos, ou, por astúcia da mulher parecia caber ao homem”. No namoro, muita conversa e pouca intimidade; era dever da moça “refrear os rapazes que queriam ‘avançar o sinal’”. Do contrário, ficariam logo “faladas”.

Pinsky (1997, p. 56) constata algo semelhante na imprensa. As revistas femininas não tratavam de relacionamentos que não fossem heterossexuais. Nelas, as jovens solteiras eram divididas entre “moças de família” – que deveriam conter sua sexualidade para serem respeitadas pelos rapazes – e “garotas de programa” – moças “levianas” que não necessariamente eram prostitutas, mas permitiam maiores intimidades com os namorados. Impulsividade, sensualidade e indiferença diante dos preceitos morais eram as “aparências condenáveis”. A autora afirma que se tratava de “uma sociedade aparentemente contraditória, na qual garotas mais liberais são apreciadas pelos homens, mas não são escolhidas como esposas justamente por terem esta característica”.

O flerte não era indicado às moças porque a iniciativa e o controle deveriam ser do homem. Como ficar solteira era indesejável, elas até poderiam agir, mas recorrendo ao “jeitinho feminino”, sem abalar o “orgulho do homem” ou a ilusão do poder masculino da “iniciativa”. Na primeira metade dos anos 1960, especialmente em cidades menores, ainda era costume comum e arraigado as “moças de família” só saírem acompanhadas. O namoro deveria ser visto como “o primeiro passo” em direção ao casamento, nunca um passatempo ou um gozo de satisfações imediatas (PINSKY, 1997).

Na comparação, os filmes analisados podem ser considerados ousados. Entretanto, algumas cenas se assemelham às representações construídas por uma das revistas mais conservadoras do período, o *Jornal das Moças*. Em suas publicações, esse periódico garantia que a mulher vivia em função do sentimento amoroso, que deveria amar os pais, o marido e os filhos, independentemente de ser correspondida de forma satisfatória, pois “a abnegação faz parte do amor feminino”. Considerava que a mulher tinha maior capacidade de amar do que o homem, pois estaria mais disposta ao sacrifício, à doação e à fidelidade (idem, 1997, p. 70). As narrativas fílmicas enfatizam

essa noção; boa parte das personagens pobres se sacrificam por amor e, por vezes, essa é a sua maior ação na narrativa. No confronto com o marido, a personagem de *Porto das Caixas* é a única entre as da classe trabalhadora que renega essa imagem.

Nos contos publicados em *Jornal das Moças e Querida* (que circulou entre 1954 a 1968), as personagens femininas muito ricas são frequentemente apresentadas como fúteis, volúveis e “levianas”. Pinsky levanta algumas hipóteses sobre essa representação:

Talvez seja uma crítica velada à liberdade de movimentos e escolhas que elas têm em razão de seu dinheiro. Indo mais longe, talvez o pressuposto seja de que a dependência financeira com relação a um homem garante o bom comportamento da mulher, ou pelo menos o controle social sobre seu estilo de vida. Ou a depreciação das personagens ricas pode se tratar de uma espécie de compensação de classe, já que a classe média se arvora guardiã da moral e dos bons costumes, tendendo para um maior conservadorismo (PINSKY, 1997, p. 87).⁶⁰

Nesses contos, a jovem rebelde termina estragando a sua vida e a de outros (familiares, admiradores) ou recebe uma lição (ou um castigo) que a faz se arrepender. Várias histórias retratam personagens masculinos jovens que não são sérios ou confiáveis e levam as moças a mágoas ou até mesmo à decadência moral, ao desprezo social e à morte. Os contos de *Claudia* adotam um tom menos moralista, mas ainda assim as personagens femininas fúteis, ambiciosas, amantes de festas e aventuras não se casam (a não ser que mudem de comportamento). Essa representação se assemelha muito ao tratamento dado às personagens burguesas no Cinema Novo, principalmente ao castigo que Leda e Vilma recebem por terem um comportamento liberal em *Os Cafajestes*.

Em uma época em que o Código Civil ainda previa anulação do casamento se a noiva não fosse virgem e o Código Penal reservava punições para a mentira quanto à virgindade, *Claudia* foi a única revista que utilizou as expressões “virgindade” e “experiências pré-conjugais” para debater o tema-tabu. Ainda assim, em geral, seus artigos procuravam convencer as leitoras a se manterem virgens até o casamento.

Em 1963, a revista questionou se os homens ainda exigiam a “integridade física” da futura esposa e a resposta foi sim para a grande maioria (70,5%); 18,1% se mostraram indecisos e 11,4% responderam “não” – o que *Claudia* admite ser significativo. A maioria dos “não” foi dita no Rio de Janeiro e a reportagem os justifica

⁶⁰ Ver também SALERNO; CUNHA, 2011.

com a maior influência estrangeira sobre a grande metrópole (e não às mudanças sociais na cidade como a emancipação das mulheres, o trabalho feminino etc.) mostrando uma postura favorável à moral dominante. A revista realizou ainda uma enquete “O que pensam os homens sobre a virgindade”, colocando o homem como juiz da sexualidade feminina e depois, por exigência das próprias leitoras, questionou o que elas pensavam sobre o assunto. Como resultado, 38% das mulheres defenderam que só os homens chegassem ao casamento com experiência sexual; 33% que ambos tivessem essa experiência; 13% se mostraram indiferentes e 5% alegaram falta de informações para responder. A matéria interpreta que há uma “permanência do tabu da virgindade” convivendo com o “incremento de uma nova mentalidade, que advoga direitos iguais” (PINSKY, 1997, p. 134).

O tema-tabu aparece em *Os Cafajestes*, porém as mulheres que têm uma experiência sexual antes do casamento acabam punidas por isso. É diferente a abordagem de *A Entrevista*. O filme de Helena Solberg é o único a trazer a sexualidade feminina para o centro do debate, abrindo espaço para diferentes vozes, das mais conservadoras às mais liberais. Nele, questiona-se a desigualdade entre homens e mulheres no que se refere aos relacionamentos e à questão sexual.

Tal questionamento aparece também na imprensa feminina da época. A revista *Claudia* contesta a total liberdade sexual dos homens, sinalizando que a infidelidade masculina já não era considerada tão “natural”. Mesmo assim, a opção pelo desquite é considerada radical, pois traz o inconveniente de dissolver a família. Na época, perante a lei, a mulher casada poderia ser acusada de adultério quando houvesse suspeita ou prova de intimidade ou dependência afetiva e pecuniária para com um homem que não o seu marido. O homem só era considerado adúltero quando conservava uma amante por um longo tempo (AZEVEDO, 1986).

Segundo Mello e Morais (2007), o homem iniciava-se sexualmente cedo; os de classe média geralmente com prostitutas, às vezes trabalhadoras domésticas, entretanto para se casar procuravam uma moça virgem. O ideal de que a mulher deveria ser boa esposa, boa mãe e boa dona de casa já estava se alterando, e a beleza, o charme, “ter assunto”, “saber conversar”, passavam a contar cada vez mais. Já havia mais diálogo, busca de compreensão mútua, em torno da educação dos filhos, do orçamento doméstico e das pequenas coisas da vida cotidiana. O número de filhos diminuía com o controle de natalidade que se praticava, especialmente entre os de maior renda e maior formação, já antes do advento da pílula, com o uso de preservativos, do método Ogino-

Knaus (a chamada “tabelinha”) e do coito interrompido. Mello e Novais, referindo-se às classes média e alta, afirmam que:

Há, nestes ambientes sociais, uma valorização do prazer sexual e do amor-paixão; a educação dos filhos torna-se mais liberal. É evidente que essa tendência se articula à “revolução sexual” que estava ocorrendo nos países desenvolvidos nos anos 60. Dos estratos sociais “superiores”, a modernização da família e da moral sexual vai se espalhando para a base da sociedade (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 643).

O recorte de classe sugerido pelos autores está presente também na forma pela qual o Cinema Novo abordou a liberação da sexualidade feminina, utilizando-a como um elemento para tecer críticas à frivolidade da classe burguesa. Nos filmes, a traição feminina foi apresentada mais como um defeito moral do que uma busca de autonomia e satisfação sexual. Aliás, Zulmira em *A Falecida* e a protagonista de *Porto das Caixas* – as personagens pobres que traem – são representadas de forma mais digna do que as burguesas que têm comportamento semelhante. A traição masculina que começava a ser questionada na época praticamente não foi tematizada nos filmes – Miguel em *O Bravo Guerreiro* é o único personagem que trai a esposa; Paulo se refere a Sílvia como amante, mas é possível que ele só se relacione com ela após ter terminado com Sara. Há, portanto, contradições na abordagem das relações de gênero pelo Cinema Novo e uma sinalização de que a questão de classe estaria acima de outros temas.

3.2.3 O desquite

Na década de 1960, o Código Civil vigente estabelecia a separação sem dissolução de vínculo, ou seja, o desquite. Apenas em 1977 foi instituído o divórcio, permitindo aos divorciados que contraíssem novo matrimônio (BERQUÓ, 2007). Na mesma página do jornal *Correio da Manhã* de 1966 que traz uma crítica ao filme *O Padre e a Moça*, há uma nota que relata manifestações em Belo Horizonte e São Paulo, promovidas pela Sociedade Brasileira de Proteção à Tradição, Família e Propriedade contra a instituição do divórcio no país, anunciada através da modificação de dispositivos no Código Civil (CORREIO DA MANHÃ, 1966). A indicação é de que a sociedade da época já debatia o assunto, porém se encontrava bastante dividida.

Como causas do desquite, as mulheres eram mais acusadas de adultério e os homens de “maus-tratos” e abandono do lar. As mulheres desquitadas ou as que viviam junto de um homem desquitado sofriam com os preconceitos da sociedade, e frequentemente eram consideradas má influência para as casadas. Além disso, elas

ficavam mais sujeitas ao assédio desrespeitoso dos homens e praticamente eram proibidas de se envolver em outros relacionamentos, correndo o risco de perder o direito à guarda dos filhos e à pensão alimentícia (PINSKY, 1997).

Esses dados sobre a época fornecem algumas possíveis explicações para a hesitação de Ely e Ada em se desquitarem. Tal incerteza das personagens, em uma primeira leitura, pode ser atribuída ao desejo de manterem a vida confortável proporcionada pelo casamento. Quando Ely explana sobre seu matrimônio no momento que vai pedir o desquite ao marido, sua descrição se assemelha muito ao relacionamento de Ada e Mário: “Primeiros anos de casamento, tudo ótimo. Logo depois, vida social agitada. Dois mundos diversos, cada um vivendo em um deles, cada vez mais separados um do outro. Por fim, a separação total, a frieza, a indiferença. Sendo terrivelmente só, minha amiga procura contato com pessoas que vivam, nas amizades. Ia tudo correndo bem até que...”. A sugestão é que a solidão no casamento leva a mulher a procurar novas amizades (Ely com as amigas que frequentam o cabaré, Ada com os “esquerdistas”) e por meio delas acabam encontrando um novo amor.

Preocupadas com os respectivos romances, Ely e Ada se mantêm alheias às questões políticas e sociais que realmente importam às narrativas. Elas preferem fugir da realidade para tentar viver um grande amor. Além disso, ambas manifestam um desejo de libertação da posição submissa que ocupam no relacionamento conjugal. Esse desejo acaba sendo vivido através da transgressão; a traição é a única possibilidade de satisfação. Porém, seus amantes não estão envolvidos da mesma forma que elas, que acabam então se conformando em ficar com seus maridos, embora considerassem a separação para construir uma nova relação amorosa. Por fim, já que os novos romances não se concretizam, preferem manter sua posição social.

O modelo de casamento das duas personagens também é semelhante e uma parcela de culpa até recai sobre seus maridos: trabalham demais e não dão a devida atenção às esposas. Nos dois casos não se trata do marido ciumento e controlador, pelo contrário, Ely e Ada possuem certa liberdade e até por isso conseguem se encontrar com seus amantes. Não são felizes no casamento porque parecem viver em um mundo diverso do esposo, passam pouco tempo juntos, em uma vida conjugal ocupada mais pelos compromissos sociais do que por momentos exclusivos do casal.

Apesar da infidelidade, o comportamento de Ada não evoca a imagem de uma mulher desonesta e vil, o que certamente contribuiu para que ela não fosse julgada moralmente pela crítica da época. Pelo contrário, no geral, houve uma compreensão dos

motivos que a levam à traição, nas palavras do jornalista José Wolf (1966), por exemplo: “Cansada de ser utilizada pelo marido como um adorno de uma classe carregada de formalismos, ela se refugiara junto a Marcelo como uma tábua de salvação. Só o filho a impede de separar definitivamente do industrial”. O próprio diretor do filme também deu entrevista na época de seu lançamento defendendo a personagem:

A crise de Ada (Isabella) talvez seja mais profunda, porque a “revolução” aparentemente não mudou nada. Ela já conscientizara o seu papel na sociedade. Não queria ser mais objeto: queria ser útil, viver enfim. Não podia mais suportar aquela vida fútil ao lado de um marido incapaz de lhe dar a menor consideração ou afeto. Encontra ao lado de Marcelo tudo o que necessita – amor, sensibilidade e oportunidade de afirmação. Mas Marcelo está em crise e, conseqüentemente ela entrará em crise também (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1966).

De fato, Ada tem consciência do que a deixa insatisfeita no casamento, porém ainda que não consegue conceber sua existência sem um par romântico. Nesse sentido, ganha importância a cena de Capitu só com o filho andando na rua no final do filme. Após falar em separação com Bento, Capitu se mostra indiferente e diz para ele resolver “como bem entender”. Ele responde que já está resolvido e há a cena da mulher, pela primeira vez, no espaço público sem a presença do marido. A personagem feminina, portanto, só se liberta do ciúme e pode andar pela rua desacompanhada com o final do casamento.

Carmen da Silva (1971) se destacou na defesa do divórcio na imprensa feminina da época, apontando o aspecto democrático da lei, pois cada indivíduo poderia acolher a ela ou não. Contrapondo-se às opiniões conservadoras, a autora afirma que a nova legislação não provocaria a dissolução da família, se os germes da dissolução não estivessem na sociedade. Ela relata ainda o preconceito que a mulher separada sofria, dimensão que não se pode ver nos filmes, pois nenhuma personagem chega a efetivar a separação desejada.

As personagens femininas do Cinema Novo, por um lado, arriscam-se ao pedir o desquite, porém, por outro lado, se mostram conservadoras, pois desistem da ideia e preferem manter o conforto de seus casamentos. Considerando a polarização daquela sociedade em torno das questões morais, de forma que esse desquite ainda era mal visto e a possibilidade do divórcio já gerava manifestações contrárias, o fato das personagens

considerarem se separar denota uma ousadia considerável nesse comportamento feminino.

3.2.4 Mercado de trabalho e educação

A maioria das personagens femininas do Cinema Novo não se insere no mercado de trabalho. As exceções são Maria de *A Grande Feira*, que é prostituta no cabaré de Zazá e Sara de *Terra em Transe*, que é professora. Entre as mulheres pobres, mesmo as que realizam atividades fora de casa não obtêm qualquer remuneração por isso. É o caso de Cipriana e Dandara escravizadas em *Ganga Zumba* e Mariana que serve Honorato em *O Padre e a Moça*. As mulheres de classe média dependem totalmente do sustento de seus maridos e também por isso se preocupam em manter seus casamentos.

Sonia E. Alvarez (1990) afirma que, nos anos 1960, a participação das mulheres na força de trabalho aumentou dramaticamente, mais em decorrência de um empobrecimento da classe trabalhadora do que de um aumento de oportunidades de emprego para mulheres. O salário que recebiam então era tão baixo que só poderia funcionar como suplementar à renda da família. Ao mesmo tempo, elas tinham que manter suas funções em relação ao trabalho doméstico, o que as fazia sentir os efeitos da dupla jornada de trabalho.⁶¹

Pinsky (1997) nota como as revistas femininas responsabilizam exclusivamente a mulher pelo trabalho doméstico alertando que, ao trabalhar fora de casa, ela necessitaria estar atenta para que o marido não se queixasse de algo errado no lar. Ou seja, mesmo quando a mulher entrava no mercado de trabalho não existia ainda uma redefinição das responsabilidades relativas à casa e aos filhos. Encarregada da felicidade e harmonia conjugal, a mulher muitas vezes era aconselhada a largar o trabalho para salvar seu casamento.

Nos anos 1960, a educação básica foi ampliada e a grande maioria das escolas públicas e privadas passou a ser mista. A educação universitária na época só era acessível às mulheres das classes média e alta. Essas mulheres que estudavam e iam para o mercado de trabalho qualificado percebiam a permanência de uma hierarquia masculina e podiam questionar seu status na esfera pública, demandando os direitos esperados a partir do novo papel profissional que exerciam. Assim, muitas mulheres que

⁶¹ Ver também RAGO, 2001; NOGUEIRA, 2004.

entraram no ensino superior se tornaram militantes do movimento feminista na década seguinte (PINSKY, 1997; AREND, 2018).

A legislação da época mantinha o modelo de família baseado na desigualdade de gênero. O Código Civil de 1916, ainda vigente, considerava a mulher casada “relativamente incapaz”, sem poder de decisão sobre o patrimônio e os filhos. Todo o poder se concentrava na mão do homem, que deveria administrar os bens e representar a família legalmente. Em 1962, o Estatuto da Mulher Casada reconheceu que a esposa poderia “colaborar” com o orçamento familiar, mas manteve o homem como chefe da casa e principal provedor (PINSKY, 2014).

Pinsky (2014, p. 17) afirma que, na época, “o incremento do setor secundário e as mudanças na produção eliminam várias ocupações artesanais ou domésticas, expulsando um número significativo de mulheres do mercado de trabalho”, porém “surtem para elas novas oportunidades em consequência do aumento de empregos no setor terciário”. Além disso, há um aumento significativo no nível de escolaridade, tanto da população em geral quanto da feminina, e a educação das mulheres passa a ser mais valorizada, mesmo que se mantenha a concepção de que elas devem dedicar-se preferencialmente ao lar e aos filhos.

Não há muitos indícios de inserção no meio universitário entre as personagens analisadas, mesmo as que pertencem à classe média. Além de Sara, que é professora, apenas Ada e Ely parecem ter se dedicado mais aos estudos. Em *O Desafio*, Marcelo sugere para Ada que considera importante a mulher realizar algum tipo de atividade, para além de sua vida como dona de casa. Há sugestões de que ela se interessa por arte, literatura e mesmo por questões sociais, o que contribui para que a imagem feminina receba uma admiração da parte do amante – que aprecia sua inteligência e coragem – e um tratamento respeitoso por parte do filme. Marcelo poderia representar a emancipação de Ada também por lhe inspirar a exercer alguma atividade profissional. Ele lhe pergunta sobre uma galeria, um indício de que ela poderia ter a intenção de realizar algum trabalho relacionado às artes. Esse projeto talvez não fosse bem visto pelo marido, entretanto o amante, por outro lado, a incentiva.

Assim como Ada, Ely de *A Grande Feira* também se interessa por livros, cita Albert Camus e Carlos Drummond de Andrade. Contudo, seu envolvimento com a literatura é superficial; o livro *Diários* de Franz Kafka é mostrado sobre seu criado-mudo mais de uma vez, mas ela não o lê com seriedade, apenas folheia, como quem passa as páginas de uma revista somente para admirar as imagens. Essa postura

reproduz-se na sua própria vida, pois trata tudo com uma certa superficialidade, se ilude em seus desejos por aventura, como se ambicionasse transformar sua vida real em romance.⁶²

Ada e Ely se assemelham nesse aspecto às mulheres dos anos 1960 que tinham acesso ao ensino superior, mas que não exerciam nenhuma profissão por causa do casamento. Segundo Pinsky (2014, p. 63), o *Jornal das Moças* trazia a ideia de que mais do que uma grande dedicação à formação universitária, bastariam algumas doses de “cultura geral” para que a mulher “saiba manter uma conversa”, ser uma boa anfitriã, uma companhia agradável. O aprimoramento intelectual da mulher seria assim só uma forma de atrair a atenção masculina e não um meio de autossatisfação ou emancipação pessoal. Já na revista *Claudia*, os estudos e o trabalho aparecem como ambições femininas aceitáveis, desde que não comprometam a dedicação ao lar. Permanecem em pauta as imagens da esposa que satisfaz os desejos do marido, da mãe cuidadosa e da dona de casa aplicada.

De acordo com uma pesquisa realizada pela revista *Claudia* em abril de 1964, com moças do Rio de Janeiro e São Paulo, 51,6% delas apenas estudavam, 22,2% estudavam e trabalhavam, 12,6% apenas trabalhavam e 13,6% ajudavam em casa ou, terminados os estudos, apenas aguardavam o casamento. Após casada, a minoria (23%) desejava continuar trabalhando. A própria revista, que tinha seu público nas classes média e alta, indica que essa realidade estava em transformação ao utilizar a expressão “mulher moderna” para caracterizar a mulher que encarava a participação no mercado de trabalho como uma possibilidade (idem, 2014, p. 199).

Os filmes analisados, porém, pouco retrataram essa mudança. Não há indicações claras entre as personagens femininas de classe média de que a moral conservadora predominante é o principal motivo para a abdicação dos estudos e da inserção no mercado de trabalho em prol do casamento. Pelo contrário, como no geral essas personagens são fúteis e alienadas, a sugestão é a de que elas não se dedicam aos estudos, às questões sociais e políticas e nem realizam qualquer atividade remunerada por falta de interesse, pois preferem manter a vida confortável que seus maridos lhe proporcionam.

⁶² O interesse da personagem por literatura é ironizado na crítica de Orlando Senna (1961) ao filme: “mulheres elegantes com a indigestão de uma literatura difícil buscam desesperadamente um encontro consigo mesmas, ou quando suas amigas ignorantes buscam apenas as sensações de ‘inferninhos’ exóticos’...”.

Poucas mulheres são representadas com alguma inserção no mercado de trabalho. Além de Sara (professora) e Maria (prostituta), algumas figurantes aparecem como trabalhadoras domésticas e secretárias. Reproduzem, portanto, funções profissionais tradicionalmente admitidas às mulheres.

Desde os anos 1920, o magistério primário é uma das poucas profissões femininas livre de preconceitos sociais, pois é associado à maternidade. Na década de 1960, era majoritária a presença das mulheres nas escolas normais brasileiras que formavam para o exercício da profissão. Isso nem sempre significava que elas exerceriam o ofício, já que muitas vezes a formação era desejada somente pelo prestígio do diploma (PINSKY, 2014, p. 188).

Bruschini e Amado (2013, p. 4) apontam que “o magistério, enquanto carreira feminina, incorpora elementos da ideologia sobre a domesticidade e a submissão da mulher”. Nesse sentido, a profissão reconfigura o papel tradicional atribuído à feminilidade, reafirmando sua relação com a esfera privada. Tal associação é patente na caracterização de Sara de *Terra em Transe*. Ela não é mãe, mas é tipificada por um “espírito maternal” no cuidado que demonstra ter com Paulo, na preocupação em relação às questões sociais e também em sua profissão.

A instrução primária se universalizou, assim como a educação feminina, com os ideais da Revolução Francesa. Como o ensino das crianças era considerado uma extensão da formação moral e intelectual recebida em casa, admitia-se que ele fosse praticado por uma profissional feminina. O emprego não expunha, no geral, a mulher ao contato com estranhos do sexo oposto e possibilitava a integração entre os papéis doméstico e profissional, o que facilitou o ingresso das moças da pequena burguesia na atividade docente. Por ser um trabalho de meio período, permitia à mulher conciliar a atividade profissional com as “obrigações do lar”. Ainda assim, elas tiveram que conquistar espaço para sua preparação no magistério. Com seu ingresso nas escolas normais, muitas puderam vislumbrar a vida pública (FERREIRA, 1998; BORELLI; MATOS, 2018).

Essa pode ter sido a trajetória de Sara: o acesso à esfera pública pelo magistério lhe levaria à política. No Brasil da década de 1960, com a queda nos padrões salariais das camadas médias há também um processo de “proletarização” do magistério, o que levou muitas professoras a lutar pela profissionalização e reconhecimento de seu trabalho. A atividade começava a representar um incremento salarial necessário e

deixava de ser vista apenas como um “entretenimento” das esposas e filhas dos provedores de classe média (PEREIRA, 1963).

Segundo Mello e Morais (2007, p. 596), as mulheres de classe média muitas vezes tinham que vencer a oposição dos pais, do noivo ou do namorado para chegar à universidade. O preconceito contra sua presença nos cursos considerados mais importantes – como direito, medicina ou engenharia – ainda era muito grande. Sendo assim, algumas se dirigiam predominantemente às faculdades de filosofia com o objetivo de ingressar no professorado de ginásio, mas a maioria continuava professora primária, uma “segunda mãe” do “segundo lar, a escola”.

Há uma posição conservadora do Cinema Novo no sentido de não questionar radicalmente o que era considerado o destino natural feminino, ao atribuir o magistério à sua única personagem diretamente ligada à escolarização e profissionalização e atrelá-la à maternidade. Aliás, não há imagens da personagem de *Terra em Transe* atuando na área, mas sim na política. É Vieira quem diz a Paulo: “Sara também veio da capital dar nova vida a Alecrim. É uma professora eficiente.” Não se sabe se ela deixou o magistério, de qualquer forma, é marcado seu envolvimento na campanha e no governo de Vieira. Na primeira cena na qual ela aparece, no momento de deflagração do golpe, ela atua como uma assessora ou secretária dele, correndo atrás do político, anotando seu discurso, recolhendo seus papéis. Essa é outra função frequentemente atrelada ao feminino.

Depois do magistério, a profissão de secretária esteve entre as primeiras a serem exercidas pelas mulheres de classe média no Brasil a partir da década de 1950, assim como as enfermeiras, ambas vistas como “auxiliares” de cargos mais importantes. Nessa época, começaram a surgir os cursos voltados para a área, como datilografia e técnico em secretariado. Os salários pagos a elas eram bem inferiores aos dos homens e, apenas na década de 1980, a profissão foi regulamentada. Ainda assim, mesmo nas décadas anteriores era um dos poucos ofícios socialmente aceitáveis para as mulheres (AZEVEDO; COSTA, 2004).

A palavra tem origem no latim, *secretarium* é o lugar retirado e secreta o que é particular, segredo. Tais expressões remetem à profissão, na medida em que a secretária geralmente fica em uma sala separada do seu chefe, ao qual ela é subordinada e lhe deve

total discrição. Em alguns casos, as secretárias são levadas a cuidar mesmo de aspectos da vida particular dos patrões, que devem ser mantidos em segredos (idem, 2004).⁶³

Nos filmes analisados há duas secretárias que aparecem em cenas breves, ligadas aos maridos das personagens de classe média. Em *O Desafio*, a secretária (Marilu Fiorani) de Mário lhe transmite recados; seu papel é o de organizar a agenda do dono da fábrica. Muito mais do que uma preocupação em refletir sobre a inserção da mulher no mercado de trabalho, a cena em que ela aparece é utilizada para fornecer um dado importante sobre o personagem burguês: diante dos vários compromissos, ele opta por desmarcar justamente a reunião com os representantes do sindicato, ou seja, não tem interesse em ouvir seus trabalhadores. Ainda assim, fica marcada a curiosidade da secretária em observar, da janela, a conversa entre o patrão e sua mulher, o que pode ser o indício de um interesse da personagem pelo chefe.

Segundo Carla Bassanezi Pinsky (1997), a imprensa feminina da época alertava sobre a possibilidade de envolvimento entre secretária e patrão, em uma clara demonstração de que para a moral conservadora a atuação da mulher deveria se restringir ao ambiente doméstico, o que contribuiria para a manutenção da harmonia conjugal. Nesse sentido, um possível interesse da secretária pelo chefe no filme vem somar às desconfianças de uma posição mais tradicional em relação à participação feminina no mercado de trabalho. De qualquer forma, sendo um dos poucos filmes do Cinema Novo que traz imagens de trabalhadores urbanos, quando *O Desafio* traz a sequência da fábrica de Mário há muitas mulheres entre o operariado. Situação diferente do que se vê na redação do jornal em que Marcelo trabalha, onde não há nenhuma mulher. Aliás, a redação em que Paulo trabalha em *Terra em Transe* também é um ambiente totalmente masculino – sugestão de que as mulheres da classe trabalhadora estavam substancialmente inseridas no mercado de trabalho, enquanto as de classe média ainda eram uma ínfima minoria.

Segundo Sabino e Rocha (2004), nas décadas de 1950 e 1960 as secretárias começavam a atuar na estrutura empresarial brasileira executando algumas técnicas como datilografia, atendimento telefônico e recepção. Em 1950, as indústrias fabricantes de máquinas de escrever organizaram o primeiro concurso de datilógrafos em homenagem aos cem anos de Lilian Sholes, filha do inventor da máquina de

⁶³ Segundo as autoras, os primeiros registros da profissão datam aos tempos dos faraós, sendo exercida somente pelos homens, na figura dos escribas.

escrever, Christopher Sholes, considerada a primeira mulher a datilografar em público. No concurso, já seria constatada a presença maciça de mulheres.

A representação da atividade de datilografar ocorre em *A Grande Feira*. Em sua mesa, na sala que antecede à do chefe, a secretária datilografa, recebe as correspondências, leva uns papéis para ele assinar e depois atende Ely. A cena não tem grande importância para o desenrolar da narrativa – o que verdadeiramente interessa é a conversa entre a personagem burguesa e o marido – ainda assim há apontamentos significativos sobre a condição feminina. Naquela recepção, Ely conversa rapidamente com outros homens, provavelmente colegas de trabalho de seu companheiro. Um deles lhe comunica que as crianças estão estudando na Europa e que sua esposa está sempre no jogo de bridge. Justamente quando Ely vai decidir sua vida, ela se depara com duas situações diferentes: a secretária representando a inserção feminina no mercado de trabalho e a outra mulher apenas citada, representando a futilidade de quem não tem qualquer ocupação para além do espaço privado. É similar a situação em que aparece a secretária do marido de Ada em *O Desafio*, no momento em que a esposa o visita em seu trabalho.

O trabalho doméstico, ainda essencialmente feminino, tem sido tema do cinema brasileiro contemporâneo em filmes como *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles, 2001), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Casa Grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015), *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2017). No Cinema Novo, esse trabalho foi pouco representado e há apenas algumas figurantes que aparecem como trabalhadoras domésticas ligadas às famílias das classes média e alta, sem que suas atividades sejam motivadoras de qualquer debate.

Em *O Desafio*, o filho de Ada assiste televisão ao lado da babá. Única mulher negra a aparecer na narrativa, ela é quase invisibilizada ao ser colocada num espaço de sombra no enquadramento dessa cena. Subindo as escadas, Ada encontra com outra trabalhadora da casa, que lhe avisa sobre uma ligação do marido. Em *O Bravo Guerreiro* também é uma babá negra quem cuida da filha de Clara e Miguel e uma outra trabalhadora aparece servindo as visitas. Quando o casal dorme e a campainha toca, Miguel questiona “por que a empregada não atende” – sinal de que a mulher dorme na casa dos patrões. Na casa de Conrado, também é uma jovem trabalhadora que atende a porta.

Nos dois filmes, as trabalhadoras domésticas são figurantes com pouquíssimas falas, aparecem completamente uniformizadas e, mesmo se tratando de famílias pequenas (um casal e uma criança), há a presença de duas trabalhadoras em cada casa. Não há qualquer interesse da narração em relação a essas mulheres; elas são figurantes que só servem para caracterizar o modo de vida burguês. Nesse sentido, são menos importantes do que a personagem que desempenha a função de mucama da protagonista em *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), por exemplo. No filme da Vera Cruz, há uma simpatia entre mucama e sinhá, o que se mostra impossível no Cinema Novo, onde intencionava-se expor a distância social e a indiferença dos patrões em relação aos trabalhadores. Em *Ganga Zumba*, a mucama Dandara é solidária à senhora, que não lhe corresponde com qualquer sinal de afeição.

Lélia Gonzalez (1980 apud HOLLANDA, 2019, grifo da autora) apresenta e questiona a definição de mucama no dicionário *Aurélio*: “Mucama. (Do quimbumdo mu’kama ‘amásia escrava’) S. f. Bras. A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite”.

Segundo a autora, o nome dado pelos africanos permaneceu, porém há no dicionário um deslocamento do seu significado, uma “espécie de neutralização”, que esvazia o sentido original. O “por vezes” deixa transparecer algo que os africanos sabiam, mas que precisava ser ocultado. A função da mucama como ama de leite deveria ser esquecida, pois revela a permanência da mulher negra na função de trabalhadora doméstica.

Após a abolição da escravidão, as mulheres negras continuaram a ocupar postos de trabalho desqualificados, com péssimas condições e baixíssimos salários, como trabalhadoras domésticas, babás, cozinheiras, lavadeiras, doceiras, vendedoras de rua e prostitutas. Na década de 1960, com a maior participação das mulheres de classe média no mercado de trabalho, o serviço a ser feito em seus lares e o cuidado de seus filhos passou a ser cada vez mais delegado às trabalhadoras domésticas. Era frequente o hábito de as trabalhadoras dormirem na casa dos patrões e exercerem seu ofício sem qualquer regulamentação, ou seja, sem direitos como hora extra, descanso remunerado e férias. Mello e Novais (2007, p. 598) afirmam que o trabalho doméstico “começava com o amanhecer do dia e só acabava quando a louça do jantar estava lavada; folga, só aos domingos, depois do almoço; o quartinho apertado; o assédio sexual do filho do patrão,

às vezes do próprio patrão”.⁶⁴

Edilza Correia Sotero, em sua tese de doutorado, destaca a atuação do Teatro Experimental do Negro em prol dos direitos das trabalhadoras domésticas já na década de 1940. A atriz Ruth de Souza, que fazia parte da companhia teatral idealizada por Abdias do Nascimento, ganhava espaço na imprensa da época para militar em defesa da criação de um sindicato das trabalhadoras domésticas (SOTERO, 2015, p. 160). A atriz não participou dos filmes do Cinema Novo, assim como esse tipo de militância ou de problematização a respeito da exploração do trabalho doméstico não foi incorporada pelo movimento.

As figurantes, negras, principalmente, nos filmes analisados, acabam reproduzindo o estereótipo racial da mãe negra. Segundo Patricia Hill Collins (2019), as imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial como parte de uma ideologia generalizada de dominação, fazendo com que formas de injustiça social (como o racismo e o sexismo) pareçam naturais e inevitáveis na vida cotidiana. Mesmo se referindo à sociedade estadunidense, sua definição da imagem de controle da *mammy* – a serviçal fiel e subserviente – é útil para a reflexão sobre as personagens das trabalhadoras domésticas do Cinema Novo.

A autora afirma que a imagem da *mammy* é mantida para “explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico” (idem, p. 140). A *mammy* cuida dos filhos das famílias brancas melhor que dos seus e conhece “seu” lugar como serviçal. Essa imagem oculta a exploração econômica de classe social. João Carlos Rodrigues afirma que esse arquétipo foi muito celebrado no Brasil em poemas sentimentais, aparecendo também na peça teatral *Mãe* (1860) de José de Alencar e na radionovela cubana *O direito de nascer* (1950) de Felix Caignet, filmada no México em 1951 e 1966, transmitida e reprisada no Brasil e depois levada à televisão e ao cinema devido ao seu grande sucesso. Mesmo que no Cinema Novo, a exploração de classe entre patrões e empregados seja evidenciada, como as trabalhadoras domésticas são apenas figurantes nas narrativas, as personagens se aproximam do arquétipo, já que não

⁶⁴ Sobre a situação das mulheres no contexto pós abolição ver: RAGO, 2001; BASTIDE; FERNANDES, 2008; DIAS, 1995. O Decreto-Lei nº 3.078 de 1941 conceituou de forma simples os trabalhadores domésticos e disciplinou a locação dos seus serviços. Dois anos depois, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) nada dispôs sobre esse tipo de ofício em particular. O grande avanço na regulamentação do trabalho doméstico ocorreu apenas com a Lei nº 11.324/2006, que agregou à categoria direito a descanso semanal remunerado aos domingos e feriados, pagamento em dobro do trabalho em feriados civis e religiosos, 30 dias corridos de férias, garantia de emprego à gestante desde a confirmação da gravidez até cinco meses após o parto e vedou descontos no salário do trabalhador por fornecimento de alimentação, higiene, vestuário e moradia.

há espaço para uma discussão específica das opressões que as atravessam. A subordinação e a subserviência permanecem então como características da mulher negra. Aspectos que são reafirmados já que não há uma diversidade de papeis para a mulher negra nos filmes analisados.

A única atriz negra que desempenha papéis significativos, que são nomeados e minimamente importantes para as narrativas, é Luiza Maranhão. Tanto a personagem Maria de *A Grande Feira* quanto Cota de *Barravento*, interpretadas por ela, são associadas à prostituição. A profissão não é citada diretamente, apenas sugerida. Dessa forma, os filmes mantêm um estigma em relação à mulher negra e um tabu em relação à prostituição; não há qualquer espaço para a discussão do tema, que permanece encoberto por um conservadorismo moral que reconhece sua presença, porém não o admite como assunto a ser debatido.

Na abertura de *Os Cafajestes* há uma breve participação de Glaucê Rocha no papel de uma prostituta. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* há a sequência do massacre das prostitutas em Monte Santo. Essas obras também não abrem espaço para um maior aprofundamento no tema.

Contemporâneos ao Cinema Novo, os filmes da *Nouvelle Vague* francesa eram frequentemente assistidos e comentados pelos cineastas do movimento brasileiro. Há dois exemplos de filmes do movimento francês que trazem a questão da prostituição ao centro da discussão: *Viver a vida* (Jean-Luc Godard, 1962) e *A Bela da Tarde* (Luis Buñuel, 1967). O primeiro conta a história de Nana (Anna Karina), atriz que recorre à prostituição ao encontrar dificuldades para se estabelecer em Paris. O segundo traz a protagonista Séverine (Catherine Deneuve) como uma mulher burguesa que não tem prazer com seu marido e passa a se prostituir em um bordel. Centrados em dramas individuais, os filmes discutem sobre a prostituição sem deixar de considerar as questões de classe. Tal discussão não foi possível no Cinema Novo.

Em *A Grande Feira*, a relação entre Maria e Chico não é esclarecida. Ela o ajuda na venda de produtos roubados e quando Ricardo lhe oferece clientes, ela responde que precisa falar com Chico, mas não se sabe se ele é apenas seu namorado ou também alguém que administra seu trabalho, ou seja, uma espécie de cafetão. A sugestão de que a personagem se prostitui é sutil. Pode-se deduzir pelo fato de ela estar sempre no cabaré, mas a profissão só é exposta pela oferta de Ricardo e por uma sequência onde Zazá recebe dois americanos, lhes mostra a cotação da casa e depois os leva até a mesa onde Maria está com uma outra mulher.

Seu comportamento, como uma mulher livre, que circula pelo bar, pela rua, fuma em público etc. contribuiu para que os críticos da época não apresentassem dúvidas quanto a associação da personagem com a prostituição. Esses críticos também evidenciam a marginalização da profissão, agrupada junto a atividades consideradas criminosas. Mostrando-se contrário aos personagens considerados heróis no filme, Walter da Silveira (1963) atribuiu a uma “inexatidão sociológica brasileira” à ideia de que “os marginais podem valer como personagens revolucionárias”.

Em geral se admite e aceita que uma ambiência tipicamente popular como Água de Meninos esteja habitada por ladrões e assassinos como Chico Diabo, receptadores como Ricardo, prostitutas como Maria, ébrios como o filósofo, falsos mendigos como o da toca dos esmoleres. (...) Não são todavia os mais representativos da feira, como o filme pretende. E converter Maria num símbolo da feira equivale a considerar-se que milhares de mulheres do povo que ali trabalham ou compram têm na prostituição uma companhia (SILVEIRA, 1963, s.p.).

O autor enquadra em uma mesma categoria a prostituição e atividades consideradas criminosas para argumentar que esses personagens não são dignos de representar os feirantes. Embora tenha uma opinião contrária sobre os personagens, Orlando Senna (1961) também faz questão de mencionar a prostituição no conjunto de crimes: “... ladrões, foras-da-lei, prostitutas, são os únicos que lutam por ideais realmente dignos, porque buscando o nivelamento da condição humana”. Ainda que o filme sugira que os homens também se dedicam à prostituição (com a procura de rapazes por Ely e suas meninas no cabaré), isso não foi comentado pelos críticos, que associaram a profissão ao gênero feminino.

João Carlos Teixeira Gomes (1997, p. 241), em sua biografia sobre Glauber Rocha, comenta sobre a presença da prostituição na sociedade da época, especialmente na vida do diretor. Segundo ele, já aos 14 anos, Glauber frequentava um bordel no Pelourinho (Salvador). O autor afirma que ele gostava de lembrar dessas experiências da adolescência e lhe enviou uma carta “registrando as discriminações que as prostitutas então sofriam, no clima do moralismo baiano de meados da década de 50” e declarando que já na Bahia foram “formados santificando ou putificando a mulher”.

Segundo o autor, Glauber entendia a prostituição como “uma das expressões mais cruéis do subdesenvolvimento”, principalmente no Nordeste da época (GOMES, 1997, p. 202). Isso aparece de certa forma em *Barravento*, pois diante das dificuldades na comunidade de Buraquinho, Cota encontra na atividade uma forma de subsistência. Porém, aqui a alusão à profissão é ainda mais discreta do que em *A Grande Feira* e a

narrativa não permite qualquer aproximação com o drama da personagem. Luiza Maranhão repete o papel do filme anterior, a prostituta que é mal vista no meio em que vive, mas que ainda assim se sacrifica em nome daquela comunidade.

A sociedade brasileira dos anos 1960 construiu a imagem da meretriz em oposição à da mulher que teria o destino tradicional do casamento e da maternidade. Segundo Ângela Julita Leitão de Carvalho (2006), a “mulher da vida” era vista como a figura central de um outro mundo, da rua e do pecado, contrário ao universo familiar e uma ameaça à harmonia do lar. Porém, é também através dela que o homem satisfazia seus instintos e afirmava a sua masculinidade. Nas palavras da autora:

Enquanto no espaço privado, da casa, a esposa é exaltada pelas suas qualidades espirituais, pelos seus dons, manifestos no comportamento comedido, nos gestos contidos, na fala “mansa”, na abnegação ou na dedicação extremada do “ser mãe”, no “mundo da rua”, a mulher se torna “irresistível” pela sua sensualidade “à flor da pele”, pelo riso franco ou pelos gestos largos, exibindo a beleza do seu corpo; pelo seu domínio da “arte de mostrar-se” como fêmea, enfim, pela sua capacidade de proporcionar o prazer, quase sempre associada à inexistência de regras de proibição, no que se refere à exibição do seu corpo (CARVALHO, 2006, p. 89).

A sensualidade e a exibição do corpo, os gestos extravagantes e os risos desembaraçados mencionados estão presentes na caracterização das personagens prostitutas do Cinema Novo, reafirmando uma construção social sobre elas. Ainda que a recorrência do papel seja um indicativo de que aquelas mulheres estão presentes entre os grupos sociais representados, não há a manifestação de qualquer disposição em se discutir suas questões específicas. A repetição da atriz Luiza Maranhão no papel ainda revela a construção de um estereótipo da mulher negra, mesmo que as narrativas não tragam uma visão negativa sobre ela.

De acordo com Verônica Toste Daflon (2014), os estereótipos não são sempre imaginados como negativos. As mulheres negras, quando representadas como objeto sexual, podem até ser valorizadas pelas narrativas, no entanto a hiperssexualização dos seus corpos encobre uma violência contra elas. Marcia Rangel Candido e João Feres Júnior (2019) observam que o preconceito racial inscreve no corpo negro marcas de inferioridade – no caso das personagens prostitutas a não aptidão a relações mais profundas.⁶⁵ É o que se verifica nas personagens vividas por Luiza Maranhão. Em A

⁶⁵ Os autores observam que tal estereótipo associado às mulheres negras é acompanhado também da recorrência da atuação das mesmas atrizes. E citam o exemplo de Camila Pitanga, que interpreta prostitutas, ou o estereótipo da “mulata”, em grande parte das produções nas quais atua: *Eu Receberia as*

Grande Feira, Maria espera construir uma família com Chico e sua filha, mas não consegue; Ronny a vê apenas como objeto sexual. Em *Barravento*, Cota quer viver com Firmino, mas ele apenas a usa para atingir seus objetivos. Nos dois casos, ainda que a mulher negra tenha um par romântico, sua história com ele não se desenvolve.

Os cargos ocupados por mulheres se diversificaram na sociedade brasileira dos anos 1960 e o Cinema Novo pouco assimilou isso na representação de algumas figurantes da classe média no mercado de trabalho. Elas ainda são minoria entre suas personagens, o que endossa o registro crítico à sua classe, pois no geral essas mulheres preferem se manter ociosas e acomodadas, não procuram uma independência econômica e, também por isso, preferem se manter em seus casamentos, mesmo quando estão insatisfeitas. Além disso, há um reforço de estereótipos na associação entre a profissão do magistério e a ideia de maternidade e na representação da prostituta como uma mulher negra.

3.2.5 A militância política

Poucos papéis do Cinema Novo relacionaram a personalidade feminina a características como o comprometimento social, a preocupação com a política ou a atuação na esfera pública, de forma mais geral. Maria, de *A Grande Feira*, e Sara, de *Terra em Transe*, são as únicas que demonstram ter preocupações verdadeiras de caráter coletivo. Mesmo as outras personagens que têm alguma atuação social – como Cota em *Barravento* e Rosa em *Deus e o Diabo* – não agem conscientes das transformações políticas que estão em jogo. Aliás, Sara é a única a ser representada de fato como uma militante política.

Margareth Rago (1985) analisa como já a partir do século XIX, com a industrialização brasileira e a crescente entrada das mulheres no mercado de trabalho, elas passaram a resistir contra as estratégias de dominação e normatização, atuando em greves, fechamentos de fábricas e organizando passeatas. Porém, segundo a autora, seria difícil conhecer completamente as formas de resistência feminina pela falta de documentação disponível e pelo fato de que a imprensa operária estava nas mãos dos homens, que registraram sob seu ponto de vista a participação feminina nas lutas sociais.

Marcela Cristina de Oliveira Morente (2017), pesquisando associações e

Piores Notícias dos seus Lindos Lábios (Beto Brant e Renato Ciasca, 2011), *Mulheres do Brasil* (Malu de Martinho, 2006), *Redentor* (Cláudio Torres, 2004) e *Noel, o Poeta da Vila* (Ricardo van Steen, 2007).

movimentos de mulheres no período 1945-64, aponta como as mulheres se destacavam ocupando importante parcela do operariado. Ainda que se tratasse de um período democrático, o grupo era vigiado pela polícia política. Segundo a autora, não só como operárias militantes, mas também como mulheres, elas representavam uma ameaça à tradição, pois não se limitavam a cumprir o papel que era reservado ao gênero feminino. Em suas palavras, “além de representarem uma ameaça à ordem estabelecida, essas mulheres também representavam uma ruptura com o discurso oficial sobre o papel feminino, que idealizava a mulher brasileira como a boa mãe e boa esposa, com seu espaço circunscrito ao lar” (MORENTE, 2017, p. 20).

Ocupar a esfera pública seria, portanto, algo ousado para uma mulher brasileira na década de 1960. A autora adverte que, após o golpe de 1964, amplia-se o número de pessoas vistas como passíveis de vigilância pela polícia e verifica pela análise de dossiês e prontuários do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP) que um número considerável de mulheres militantes teve suas vidas devastadas por investigações. A conclusão é de que a figura da militante por si só já desestabilizava a fronteira entre o público e o privado, o político e o pessoal, o “natural” e o “artificial” – isso tanto na concepção mais tradicional da sociedade quanto na perspectiva institucionalizada pelo Estado estabelecido durante a ditadura militar.

Segundo Céli Regina Jardim Pinto (1997), ao aderir a um movimento social o sujeito constitui-se em um novo sujeito, como num rito de passagem do mundo privado para o público. No caso da mulher, ao participar de um movimento, ela rompe com sua condição de invisibilidade, o que geralmente gera tensões no interior de sua família. A militante, ao debater publicamente os problemas enfrentados pela sociedade da época, quebra um “padrão feminino” defendido pelo Estado. Nesse sentido, era considerada “indesejável”, pois confrontava o modelo feminino sustentado pelas instituições: uma mulher dedicada ao lar, às prendas domésticas, à criação e educação dos filhos e aos cuidados com o marido.

Durante a ditadura militar, as mulheres da classe trabalhadora foram as mais afetadas pelas políticas regressivas de salário, aumentos no custo de vida e cortes no bem-estar social. De acordo com Sonia E. Alvarez (1990, p. 55-56), esse impacto econômico resultou na “politização da maternidade”, um fator frequentemente negligenciado nas análises da participação massiva das mulheres em organizações do movimento popular. Essas trabalhadoras se mobilizaram “como mulher” com sua classe para defender seus “direitos” como esposas e mães, direitos que as ideologias

dominantes de gênero assumiram na teoria, mas que as instituições da política econômica autoritária negavam na prática. Ou seja, na ideologia patriarcal endossada pelo regime militar a mulher deveria se limitar aos papéis de esposa e mãe, porém boa parte das famílias das classes trabalhadoras precisavam do salário dessas mulheres para subsistir.

É possível estabelecer uma distinção entre os movimentos femininos e feministas da época. Os femininos são conceituados como movimentos que promovem os interesses prático, incluindo uma grande variedade de associações de mulheres, como associações de mães, associações de bairro, movimentos que lutam pela oferta de creches e centros infantis, movimentos contra o aumento do custo de vida etc. Já os feministas procuram os interesses estratégicos, como a superação da subordinação e opressão das mulheres, o fim da divisão sexual do trabalho e medidas contra a violência física e psicológica imposta pelo patriarcado, entre outros (idem, 1990).

Ainda que Sara não possa ser considerada uma personagem feminista e também não seja veiculada a qualquer associação feminina em *Terra em Transe*, algumas de suas características podem ser comparadas com as das mulheres que se engajavam nesses movimentos da época. Sua posição pacifista – ela se opõe radicalmente à resistência ao golpe defendida por Paulo, para evitar qualquer derramamento de sangue – encontra forte ressonância na militância de algumas organizações femininas, como a Federação das Mulheres do Estado de São Paulo (FMESP). De acordo com a documentação apresentada por Morente (2017), a FMESP atuou entre 1949 e 1957 e, já na sua primeira reunião, a fundadora Alice Tibiriçá proclamou a necessidade de uma associação em prol da luta pela paz. As mulheres presentes concordaram que as associações femininas deveriam realizar a conscientização para esse assunto através de debates e palestras.

Os movimentos de mulheres dos anos 1960 se ocupavam também de questões que diziam respeito à política e economia nacionais de forma mais geral. Um dos temas que gerou grande mobilização das mulheres, por exemplo, foi a nacionalização da exploração e refino do petróleo. Morente defende que documentos anexados aos prontuários e dossiês da FMESP revelam que houve uma intensa participação das mulheres na luta encabeçada pelo CDEPEN (Centro de Estudos e Defesa do Petróleo e da Economia), que inclusive teve Alice Tibiriçá, fundadora da FMESP, como vice-presidente por um período (idem, 2017).

O próprio estatuto da FMESP já previa a participação das mulheres em

movimentos em defesa das “riquezas naturais e das indústrias básicas do Brasil”. O documento também menciona como objetivo a luta pela “conquista dos Direitos da Mulher” (idem, 2017). Há, portanto, uma imbricação entre objetivos que poderiam ser considerados próprios de uma postura feminista com outros que podem ser vistos como pertencentes a um engajamento nacionalista e que muitas vezes foram lidos como uma posição comunista, ainda que não declarada pelas associações de mulheres. Morente afirma que os investigadores policiais faziam uma ligação imediata entre o comunismo e as mulheres militantes, mesmo se as associações das quais elas participassem não estivessem oficialmente ligadas ao Partido Comunista. Segundo Rachel Soihet (2018, p. 231), o apelo comum às “causas nacionalistas” e às “causas sociais” unia as mulheres que ousavam se manifestar publicamente e taxá-las de comunistas era uma forma de legitimar o arbítrio e a violência policial contra elas.

Por um lado, é notável que algumas associações femininas possuíam um discurso mais articulado do que o da personagem Sara quando se trata de questões mais especificamente relacionadas a gênero. Em 1949, a FMESP organizou a Primeira Convenção Feminina Estadual onde foram apresentadas teses discutindo os problemas enfrentados pelas trabalhadoras domésticas e também pelas mulheres operárias, como a falta de moradia e de transporte, a inexistência de vestiários e refeitórios nas fábricas, a instalação de lactários, creches e escolas para os menores de 14 anos, os baixos salários e a alimentação precária. Já apareciam também questionamentos à diferença salarial entre homens e mulheres que ocupavam a mesma função (MORENTE, 2017).

Por outro lado, considerando a bibliografia disponível sobre a questão feminina e o Partido Comunista Brasileiro, acredita-se que Sara apresenta um importante poder de atuação quando comparado com as principais funções das mulheres da época dentro dos quadros do partido. Naquela concepção comunista, apenas a substituição do capitalismo pelo socialismo permitiria a superação dos problemas que atingiam a mulher. O maior objetivo das organizações femininas seria, então, promover a mobilização das mulheres para a causa socialista.

Segundo Morente (2017, p. 82), “os papéis destinados às mulheres dentro da estrutura e organização do PCB eram restritos a funções tradicionalmente femininas, como a limpeza, organização de papéis, recepção etc.”. Zuleika Alambert, em um depoimento concedido a Maria Luísa Gonçalves de Abreu, esclarece como funcionava a divisão das funções dentro da estrutura do PCB:

O machismo imperava, e isto aparecia, nitidamente, na divisão dos trabalhos. As mulheres atuavam como datilógrafas, taquígrafas nas reuniões do Partido. Serviam cafés, cozinhavam, limpavam os chamados “aparelhos”. Nas comissões políticas de trabalho eram geralmente eleitas para as comissões gerais, ou seja, aquelas onde cabia de tudo. Para representar o Partido nos Congressos Internacionais jamais eram eleitas e assim por diante (ABREU, 2008, p. 2).

Portanto, dentro dos diversos comitês e comissões do Partido Comunista as mulheres eram excluídas das posições de grande visibilidade ou de comando. Além disso, as associações femininas ligadas ao partido atuantes entre as décadas de 1940 e 1960 eram orientadas pelo PCB a não possuir pautas especificamente femininas, funcionando mais como um mecanismo de atração para o comunismo do que organismos autônomos de promoção da luta das mulheres. Enquanto na estrutura do partido, as mulheres tinham dificuldade em alcançar posições mais importantes, já que o poder era exercido pelos homens, na narrativa política de *Terra em Transe*, Sara tem papel destacado, uma vez que não há a sugestão de que ela seja subordinada hierarquicamente a nenhuma figura masculina dentro do partido. A mulher que dedicava sua vida à militância – fosse num movimento feminino, num partido político ou num sindicato – era interpretada como uma mulher “indesejável”, por questionar e romper com o padrão da “esposa zelosa-mãe exemplar” defendido pelo Estado. Sara se notabiliza ao priorizar a atuação política em detrimento desse papel previsto pela organização social patriarcal, questionando inclusive o que era aceitável para a própria militância de esquerda.

Para Ana Maria Colling (1997, p. 107), os discursos da esquerda procuravam anular as diferenças construindo “sujeitos políticos únicos, desconsiderando a presença feminina e (...) empurrando-a à invisibilidade”. A autora cita o depoimento de um ex-militante que confessa ter sido contra o debate sobre liberdade sexual em uma reunião de brasileiros exilados na França, por entender que este era um debate europeu, enquanto os brasileiros deveriam discutir sobre a fome. A conclusão é que os militantes da esquerda reproduziam o discurso dominante que considerava a mulher na cena política como uma ameaça à ordem familiar. A autora apresenta ainda o depoimento de Violeta (pseudônimo de uma militante) que afirma que as mulheres envolvidas na política eram muitas vezes consideradas “mal-amadas” ou “mulheres de vida fácil”, mesmo entre os companheiros de luta. Às vezes eram vistas como alguém que foi para a luta porque “não achava homem”, outras como “apêndice” do namorado. Em suas

palavras: “Ou tu não eras bem mulher, era machorra, sapatona. Nas entrelinhas, ficava sempre isso” (COLLING, 1997, p. 108).

Se os companheiros militantes procuravam desconsiderar a condição feminina, os torturados a exacerbavam, desde as agressões verbais e psicológicas até a violência sexual. Segundo Elizabeth Fernandez Xavier Ferreira (1996), isso ocorria porque para a repressão e seus agentes às mulheres militantes eram duplamente transgressoras, tanto por se insurgirem contra o regime quanto por romperem com o padrão vigente de gênero. Essas experiências, no enfrentamento ao regime, ou mesmo na percepção da postura da esquerda, tradicional e machista, levaram muitas militantes a se tornarem feministas, refletirem sobre sua situação enquanto mulheres e procurarem espaços onde isso poderia ser discutido, o que muitas vezes ocorreu no exílio (ROSA, 2013).

Susel Oliveira da Rosa (2013) analisou as trajetórias de três ativistas políticas de esquerda que atuaram na resistência à ditadura militar brasileira: Nilce Azevedo Cardoso, Danda Prado (ou Yolanda Cerquinho da Silva Prado) e Flávia Schilling. Por meio dos depoimentos dessas mulheres é possível ter algumas noções a respeito de como era vista a mulher militante nos próprios ambientes políticos ligados à esquerda brasileira na década de 1960. Danda, por exemplo, expôs o que ela considera como machismo no Partido Comunista, afirmando que em 1964 já reconhecia que as discussões não incluíam as mulheres, pois a misoginia e o patriarcado seriam problemas secundários resolvidos através da Revolução Comunista. Em 1966, inclusive, ela desligou-se do partido, mas manteve contato para tentar ajudar a localizar presos políticos e contar às famílias.

Outra militante, Nilce Cardoso fez parte da Ação Popular (AP) – grupo político organizado em 1962, que reunia em sua maioria estudantes da Juventude Universitária Católica (JUC) que defendiam um “socialismo humanista”. Ela relata que, ao entrar para a AP, fazia parte de uma “célula estudantil”, mas logo foi convidada para integrar uma “célula de serviço”, tendo como atribuição fazer a ligação entre as direções da organização e cuidar da segurança nas reuniões. Para estar apta a este trabalho, Nilce precisou aprender a ser uma “intelectual da revolução”. Ela conta que ficou isolada numa casa distante em São Paulo, onde foi orientada, já no início, a ler a trilogia de Jorge Amado *Subterrâneos da Liberdade*, publicada em 1954 (idem, 2013).

Os depoimentos foram dados para a autora durante sua pesquisa de pós-doutoramento que resultou no livro. É preciso considerar que, nesse contexto, as mulheres têm um olhar retrospectivo sobre suas próprias experiências, e que permite

iluminar questões que talvez não estivessem tão explícitas a elas mesmas na época. O romance de Jorge Amado, adotado como referência de militância e de revolução, ajuda a mapear algumas ideias presentes e aceitas entre a intelectualidade ligada à esquerda não apenas na década de 1950, quando foi lançado, mas também nas décadas seguintes, quando continuou sendo lido, conforme indicam o depoimento de Nilce e os estudos sobre a obra (DUARTE, 1991; CARELLI, 1997; CALIXTO, 2016).

Em *Subterrâneos da Liberdade*, uma das protagonistas é Mariana, jovem que cresceu vendo o pai na militância do Partido Comunista e, por sua influência, também entrou para o partido. Operária, ela participa de greves ao lado de muitas mulheres, se envolvendo inclusive na negociação para a resolução de um desses movimentos. Diferentemente de sua irmã, que depois de casada só pensava “pela cabeça do marido”, Mariana prefere continuar na fábrica a aceitar um trabalho doméstico que lhe é oferecido, como governante na casa de uma comendadora.

Corajosa e envolvida com a causa que defende, a trajetória de Mariana lembra a de Sara. A personagem de Jorge Amado também é presa, mas não desiste da luta e, após ser liberta, é colocada na função de estafeta no partido, sendo encarregada de fazer a comunicação entre seus membros, levar recados, organizar reuniões, recolher doações etc. O narrador explica que uma mulher era adequada a essa função, pois não eram muitas as mulheres no Partido e a polícia política dificilmente a seguiria (AMADO, 1982). A nova tarefa é considerada de grande responsabilidade e perigo, o que deixa Mariana muito alegre e sua mãe chega a pensar que ela está apaixonada. Mas, esclarece o narrador, ela jamais havia tido um namorado, e o motivo daquela “alegria primaveril” era ser útil ao partido. Assim como Sara, portanto, contrariando uma convenção esperada para seu gênero – o que traz felicidade à mulher seria o sentimento por um homem, na expectativa da mãe de Mariana – a militante dedica seu amor e coragem à luta política. Também como semelhança em relação à personagem do filme de Glauber Rocha, ela não ocupa um cargo de direção no partido, mas realiza uma função considerada importante e de grande responsabilidade.

Porém, a personagem de Jorge Amado ainda é mais atrelada à condição doméstica do que Sara. O que fica perceptível quando ela se apaixona por João, um dos dirigentes do Partido Comunista e também um dos protagonistas do primeiro volume do livro. Logo após conhecê-lo, Mariana chega em casa e pensa:

Como era magro o camarada João, e sua camisa estava rasgada em mais de um lugar, ela o notara, dura era a vida dos camaradas, mais

dura daqueles que são solteiros e não têm quem cuide de sua comida, de sua roupa, não têm um seio onde repousar a cabeça fatigada...(AMADO, 1982, p. 73).

Ou seja, o discurso indireto livre revela que a própria militante compartilhava da noção de que o papel da esposa seria cuidar da comida, da roupa e oferecer apoio ao companheiro. Nesse sentido, ao retratar o romance de Mariana e João, que de fato termina em casamento, o romance sugere uma manutenção do tradicional papel feminino. Mesmo que Mariana seja apresentada como uma heroína, na organização política ela está sempre à sombra dos homens e suas qualidades de “mulher tradicional” se mostram importantes para a realização pessoal.

Quanto a isso, é nítida a diferença com a personagem Sara, de *Terra em Transe*, pois não há qualquer sugestão no filme de que ela se ocupe de tarefas domésticas, ou de que seu relacionamento com Paulo envolva esse tipo de divisão de tarefas, nas quais ela se ocuparia do doméstico para que ele pudesse se dedicar mais à política. A obra de Glauber não tem uma preocupação com um registro naturalista, o que explica a ausência na representação de tarefas domésticas. De qualquer forma, o fato de não serem casados e não darem indícios de que pretendem ser um dia, e a circunscrição de Sara à esfera pública – sendo ela a encarregada de trazer o companheiro para a arena política – apresentam aspectos de modernidade nas relações de gênero, que ficam mais notórios quando comparados com o romance de Jorge Amado ou com a imprensa feminina da época.

Diferentemente de Sara, a militante do livro de Jorge Amado não escapa da função máxima atribuída às mulheres na sociedade patriarcal: Mariana somente se torna uma “mulher completa” após ter seu primeiro filho, já casada com João. Nas palavras do romance, apenas ao realizar-se como mãe, ela deixa de arriscar-se, torna-se menos impulsiva e mais consciente de seu papel: “Agora era uma mulher completa, com seu filho nos braços, e melhor militante que jamais, cheia de responsabilidade, capaz de suportar sem protesto a longa separação do marido” (idem, 1982, p. 129). Ou seja, nessa visão, para tornar-se íntegra a mulher necessariamente precisava cumprir com o que se acreditava ser o essencial de sua natureza: a maternidade. Tal perspectiva é ambígua em Sara, já que a personagem não é mãe, mas afirma seu desejo de ser.

Outro aspecto considerável do livro de Jorge Amado são os papéis das mulheres burguesas. Marieta, Suzana e Henriqueta são três personagens da burguesia paulista que são interessadas em Paulo, jovem diplomata filho de um deputado. As três são caracterizadas como fúteis, se preocupam com a possibilidade de perderem poder

com o golpe de Getúlio Vargas, e suas aflições são egoístas, típicas de quem não entende a complexidade do jogo político que está ocorrendo. Elas são julgadas e criticadas pela narrativa, principalmente Marieta, por ser casada e querer trair o marido com alguém bem mais jovem, não por amor, mas apenas por desejo, algo condenável na perspectiva do livro. O comportamento dessas mulheres se aproxima das personagens de classe média do Cinema Novo, que se alienam da situação política e econômica brasileira, pois não se importam com o povo e ainda se entregam, algumas vezes, ao desejo, traindo seus maridos.

De acordo com Andréa Nye (1995, p. 120), apesar de ter sido escrito em décadas anteriores, o romance de Jorge Amado, relido nos anos 1960, refletia uma postura ainda dominante na esquerda que “aceitava as mulheres em suas organizações, mas não como dirigentes ou tomando iniciativas, nem estava interessada nas questões das mulheres”. Maria Amélia de Almeida Teles (1993) também afirma que ao participar da luta política no Brasil, especialmente da resistência armada à ditadura militar, elas sentiram as discriminações por parte de seus próprios companheiros, fosse pelo excesso de proteção ou por subestimarem a capacidade física e intelectual feminina. Para essa autora, ela mesma uma militante na época, as mulheres foram incorporadas às organizações de esquerda. Entretanto, “essas organizações relutaram em absorver a mulher militante de maneira mais adequada ao papel que ela já vinha desempenhando nas diversas áreas da vida social e econômica, talvez por considerarem que as ações guerreiras só diziam respeito aos homens” (TELES, 1993, p. 64). As ideias permaneciam conservadoras, especialmente a respeito de gênero, conclui Teles.

Também em *Terra em Transe*, a ideia de luta armada não cabe às mulheres, e Sara procura demover Paulo desse intuito. Ainda assim, até nisso seu posicionamento é firme e autodeterminado. Ou seja, mesmo que Sara atue como mediadora entre Paulo e Vieira ela não está “à sombra” dos homens: tem seus próprios pensamentos e assume suas posturas com convicção e tenacidade, não se deixando influenciar pelo companheiro, pelo contrário; ainda que, no final do filme, eles tomem caminhos diferentes, no desenrolar da narrativa é ela quem influencia Paulo, o convence a apoiar Vieira e a retomar esse contato quando o protagonista se afasta.

Até mesmo na comparação de Sara com outras personagens de mulheres militantes, como Mariana do livro de Jorge Amado, a personagem de Glauber se destaca pelo atributo racional. Ambas são dedicadas ao partido, conscientes socialmente, envolvidas com a luta política. Porém, Mariana tem um importante deslize durante sua

trajetória. Ao ser colocada na função de estafeta, ela sabe que não poderia realizar atividades que a expusesse, como a pichação de muros que fazia antes, pois sua prisão seria um perigo para todos do partido. Porém, ao receber um convite para pichar, Mariana não resiste e age pela emoção do momento, não pela razão. Por seu ato, leva um sermão de Ruivo (um dos líderes do partido), é criticada por ser impulsiva e não pensar nos outros.

Diante disso, torna-se ainda mais relevante a valorização de Sara em *Terra em Transe*. O filme não trata dos problemas específicos que uma mulher enfrentava ao se colocar como militante, todavia é justamente por “naturalizar” essa condição da mulher na esfera pública que a narrativa se destaca. Sem que seus “atributos” considerados femininos lhe sejam destituídos, Sara é valorizada por ser uma mulher na luta. O que hoje pode parecer pouco, à época poderia ser considerado uma ousadia.

Publicado em 1967, *Quarup*, de Antônio Callado, foi outro grande sucesso literário nos meios de esquerda durante o regime militar. O romance transcorre no período que vai do final do governo de Getúlio Vargas (1954) ao golpe de 1964 e narra a trajetória de Nando, um jovem padre que entra em conflitos existenciais ao descobrir sua sexualidade e viver uma nova experiência rumo a um aldeamento indígena no Xingu.⁶⁶

Duas personagens do livro de Callado se destacam para refletir sobre as representações do feminino na época: Winifred – inglesa casada com Leslie, ambos amigos de Nando – e Francisca – noiva de Levindo, amigo de Nando envolvido nas lutas camponesas. Embora a palavra “feminista” não seja utilizada, Winifred manifesta uma posição que poderia se caracterizar de tal forma. A personagem questiona o fato de a revolução idealizada por Levindo não incluir as mulheres, e ajuda uma moça que tinha sofrido abuso sexual a realizar um aborto. Ela apresenta um comportamento sexual livre e é a primeira mulher com quem Nando se relaciona sexualmente.

Francisca, por outro lado, chega a dizer que por Levindo ficaria em casa cuidando das crianças. Após a morte do noivo ela se aproxima de Nando, que se apaixona e deseja se casar com ela, porém ela não aceita porque ainda pensa em Levindo. Francisca revela a mentalidade conservadora do jovem de esquerda ao afirmar que Levindo queria que ela se casasse “pura” e que por isso, embora fosse um desejo dos dois, não se relacionaram sexualmente; depois de se “alvorçar” com ela, Levindo

⁶⁶ Para análises do livro ver: CRUZ, 2017; SOUSA, 2013; SILVA, 2015.

sempre ia procurar as prostitutas.

O próprio Nando, mesmo depois de se relacionar sexualmente com Francisca, declara que prefere guardar uma “imagem pura” dela e por isso pede para ela não falar de outros homens com os quais se relacionou. Dessa forma, o romance revela personagens femininas que adotam um comportamento sexual mais livre, mas que ainda não é bem visto mesmo pelos jovens que militam por uma sociedade mais igualitária. Francisca é a única personagem feminina que se engaja de fato ao participar da expedição ao Xingu, depois atua na alfabetização de camponeses em Pernambuco. Porém, logo parte para a Europa.

As personagens femininas militantes são raras na literatura. Destaca-se Lia de *As Meninas*, livro de Lygia Fagundes Telles publicado em 1973, mas cuja narrativa retrata a década anterior. Estudante de ciência sociais e militante da esquerda revolucionária, Lia perde o ano na faculdade por faltas, já que se dedica mais às atividades políticas. A personagem é caracterizada por ler Simone de Beauvoir, fazer pesquisas relacionadas à sexualidade feminina, problematizar o ideal de magreza e as fotografias erotizadas de mulheres famosas nas revistas e calendários. Lia tem um namorado que é preso, mas admite que já teve um relacionamento homossexual e se coloca contra o casamento, visto como ideal para seus pais, ao lado do diploma do curso superior. A personagem, portanto, se aproxima muito de uma militância feminista. A palavra, aliás, surge para se referir a um movimento liderado por uma amiga de Lia.⁶⁷

Nenhuma obra do Cinema Novo concebe, por parte das personagens femininas, uma militância política comparável à personagem Lia do romance de Telles ou mesmo uma liberdade sexual comparável à de Winifred do livro de Callado – ambas mais próximas do feminismo. Por outro lado, o retrato das mulheres fúteis e alienadas dos filmes se assemelha às outras personagens do romance de Telles. Em *As Meninas*, Ana Clara pretende se casar com um noivo milionário apenas por interesse. Assim como Ely, de *A Grande Feira*, ela anda com Kafka embaixo do braço, mas “na realidade gosta mesmo de romances supersonho”. Lorena é frágil e insegura, também sonha com o casamento, mas namora um homem casado.⁶⁸

Centrada em dramas íntimos e psicológicos, a obra de Clarice Lispector desenvolvida durante a década de 1960 também traz importantes questões relacionadas

⁶⁷ Para análise do livro ver OLIANI, 2013. COSTA, 2015.

⁶⁸ Diferentemente do Cinema Novo, na obra de Telles a infidelidade masculina tem maior espaço do que a feminina.

às relações de gênero. Um de seus livros, aliás, aparece em cena em *O Desafio*. Marcelo encontra a obra no carro de Ada, folheia, mas dá pouca importância. Ela se queixa por ele não comentar nada, expõe ter pensado que tinha ligação com eles. Trata-se de *A Legião Estrangeira*, coletânea de contos da autora, publicado em 1964, com temas diversos. O conto “A mensagem”, por exemplo, retrata a angústia de um jovem casal que passa a questionar as diferenças existentes entre o que é ser mulher e homem. “Os obedientes” aborda a história de um casal que se limitava à vida rotineira, mas em determinado momento começa a refletir sobre o tédio e a solidão que viviam.⁶⁹

Marcia Cavendish Wanderley (2001) analisa a eclosão da literatura feminina no Brasil após o golpe de 1964. Segundo a autora, Clarice abriu caminhos para o tema das angústias da condição feminina com força expressiva e política própria. *O Desafio* sugere que de fato seu livro trazia questões pertinentes à personagem feminina, preocupada com a crise do relacionamento, com suas angústias enquanto mulher, que pouco interessam ao personagem masculino. Marcelo tem em sua cabeceira um exemplar do *Cahiers du Cinéma* – revista de cinema francesa ligada aos realizadores da *Nouvelle Vague* – e o livro *A Invasão da América Latina* de John Gerassi, publicado em 1965. Essas leituras, da forma que aparecem na narrativa, reforçam as preocupações políticas de Marcelo contrapostas às questões emocionais de Ada.

Embora fossem cobradas a discorrer sobre a ditadura, as autoras, mesmo que não a mencionassem diretamente (com exceção de *As Meninas*), tratavam do patriarcado como poder mais difuso que causava danos seculares às mulheres. Nesse sentido, pensavam o pessoal como político, ou seja, as questões envolvidas nas relações de poder que engendravam a vida íntima e particular das personagens femininas. Suas obras permitem pensar a sujeição específica de gênero de uma forma que, no geral, não é possível através do Cinema Novo.

Algumas personagens femininas dos filmes apresentaram elementos que remetem à nova condição que a mulher ocupava na sociedade brasileira: o uso de calças compridas, a iniciativa nos relacionamentos, a educação universitária e a inserção no mercado de trabalho. Porém, esses elementos às vezes são apenas um pano de fundo, outras se combinam com traços conservadores, às vezes em uma mesma personagem. As mudanças de uma sociedade em transformação foram figuradas, portanto, como contradições. Além disso, no que se refere às personagens das classes média e alta, os

⁶⁹ Sobre a obra da autora ver: ARÊAS, 2005; BARBOSA, 2001; GOTLIB, 2009.

aspectos de modernidade muitas vezes foram apresentados como desvios morais característicos de sua classe social, ainda que os mesmos desvios não fossem representados nos personagens masculinos dessa classe. Nos filmes, eles não traem tanto, nem são tão associados à competitividade e ao consumo como elas, por exemplo. Sendo assim, as posições e atitudes dessas mulheres foram representadas mais como “futilidades burguesas” do que como expressão de uma atitude rebelde em relação às hierarquias de gênero.

3.3 ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO

Nas representações do feminino pelos filmes do Cinema Novo há tensões na medida em que as personagens são compostas por traços modernos e outros conservadores. A divisão de classes dificulta a existência de um discurso específico, ainda que as narrativas exponham problemas e insatisfações comuns às personagens de diferentes grupos sociais. Algumas formas particulares de tratamento que essas personagens receberam evidenciam essas tensões e remetem a uma sociedade em transformação, na qual a mulher já ocupava diferentes espaços, porém suas novas posições causavam reações. O exame da censura, que nos casos de alguns filmes causou maior impacto na imprensa, também permite veicular as imagens difundidas na sociedade da época.

3.3.1 A janela: a mulher no limiar do espaço público

A janela é um elemento repetidamente associado às personagens femininas no Cinema Novo, denotando um local de transição, um lugar do qual a mulher consegue observar o espaço público e ser vista sem precisar sair do ambiente doméstico. Assim, sua presença é emblemática para expor as contradições da representação do feminino. Em *Os Cafajestes*, filme que mais representa a mulher liberada sexualmente, é sintomático que os espaços fechados estejam ausentes. Logo, não há janelas e as mulheres estão totalmente inseridas no ambiente público. Mesmo o carro de Vavá, dentro do qual se passa boa parte das cenas, é conversível e, portanto, expõe as personagens que ali estão ao público.

Em *Ganga Zumba*, as duas personagens femininas principais olham pela janela quando estão na casa de Cipriana e também são olhadas por Antão através dela. Em *A Falecida*, Glorinha observa da janela o caixão de Zulmira sendo levado para o enterro,

como a própria protagonista previu, porém um caixão pobre e não o luxuoso que ela desejava. Em *Capitu*, Bento explica sobre os planetas e se irrita com a falta de atenção de sua mulher, que se distrai à janela. No início de *O Dragão da Maldade*, quando Antônio das Mortes chega, os homens colocam-se para fora da casa, mas Laura permanece à janela, muda, porém demonstrando sua curiosidade através do olhar.

No ambiente arcaico de *O Padre e a Moça*, a presença de Mariana à janela é algo marcado e reafirmado. Honorato a repreende por estar lá “outra vez” e ainda que ela negue, ele afirma “eu te vi da rua”. Ela surge de fato na janela, vista do lado de fora, antes que Vitorino entre na casa e depois, quando o padre vai tentar conversar com Honorato. Esse enquadramento da personagem remete à ideia de clausura, principalmente na segunda imagem, quando ela já revelou que o velho a proibiu de encontrar o padre. Vitorino, ao perceber o interesse do padre por ela, aceita dividir com ele o lugar estratégico para observar a janela de Mariana: “a gente vem para cá junto, toda noite, namorar de longe a mesma moça”.⁷⁰

Em *O Desafio*, Ada não aparece à janela, mas sim próxima das grades do portão que separam sua casa de uma densa vegetação no exterior. Sua residência parece localizar-se em um ponto alto da cidade; há uma bela vista do Rio de Janeiro. Ada melancólica, após vagar por sua enorme casa, segura as grades para contemplar a vista como se fosse uma prisioneira naquele local. Segundo Gilda de Mello e Souza (1966), essa imagem segrega a personagem, isolando-a do mundo. “Em sua simplicidade e silêncio esta imagem sugere o isolamento do personagem com muito mais força que a melodramática explosão de Ada diante do marido, invectivando a sociedade”.

Porto das Caixas, um dos filmes que mais questiona os lugares tradicionais do masculino e do feminino, ao trazer uma protagonista que tem papel ativo ao matar o marido, também subverte a representação da mulher à janela; aqui o homem é mais associado a esse espaço. A mulher chega a ser vista na janela, quando aguarda a passagem do trem que concretiza seu crime, contudo a representação reiterada nesse local é a do marido, principalmente depois que ele machuca o pé e, afastado do trabalho, é obrigado a ficar em casa. Em determinado momento, a mulher chupa manga do lado de fora, enquanto ele dentro de casa, na janela, se queixa da falta de dinheiro, se mostra inseguro por não saber como ela consegue as coisas. De costas para ele, ela sorri

⁷⁰ Embora no filme as mulheres que vigiam o casal não sejam vistas à janela, uma crítica da época ao falar sobre o local das filmagens afirma: “Em Diamantina – local de muita janeleira aflita de velhas mineiras desconfiadas e fantasmas velhos do tempo de Tiradentes...” (ÚLTIMA HORA, 1965).

maliciosamente. A câmera passa para o lado interno e, através da janela, observa ela se aproximar do barbeiro para tentar seduzi-lo, mostrando que ela não tem o menor pudor em atrair outro homem mesmo enquanto seu marido está dentro de casa.

Em outro momento, o marido em casa está ansioso pela chegada da esposa, olha pela janela, pela porta, se movimenta com dificuldade pela casa devido ao pé machucado, se deita, mas não consegue se aquietar. Impaciente se levanta, lança o olhar à janela novamente e termina a sequência deitado, chorando no chão. É ele, portanto, que ocupa o espaço doméstico, que tem vontade de sair, mas não pode, que se mostra frágil (apesar de violento), enquanto ela se diverte no espaço público do parque, onde encontra um novo amante.

A janela marca, portanto, um local de fronteira, de limite entre um interior e um exterior, entre o privado e o público. É símbolo da interdição, do que não é desejável para a mulher, mas também da contravenção, do que ela ousa acessar e do que vislumbra como horizonte de expectativas. No Cinema Novo, a janela é símbolo do desejo das personagens femininas em acessar um espaço público no qual ela não seria bem vista.

3.3.2 O olhar da câmera e o olhar para a câmera

Apesar de preconizar uma contraposição ao modelo hollywoodiano, o Cinema Novo, algumas vezes, representou a mulher como objeto passivo do olhar masculino, reproduzindo assim a noção de “*male gaze*”, definida por Laura Mulvey (1983) em referência àquele modelo. Além disso, a beleza das atrizes foi frequentemente explorada nos cartazes dos filmes do movimento e na imprensa da época, que por vezes se ocupou mais de suas imagens ou das descrições de seus atributos físicos do que de sua atuação ou da construção de suas personagens. O movimento claramente elegeu suas “musas”, que frequentemente eram comparadas às atrizes internacionais de maior evidência na época, sem que houvesse qualquer correspondência no tratamento aos atores.

O filme *Os Cafajestes* é o maior exemplo. Ainda que o comportamento dos protagonistas seja exposto como desprezível, ao provocarem situações de humilhação e agonia às mulheres, os recursos cinematográficos são usados para colocar o espectador na posição de quem assiste a uma bela obra com “nus artísticos”. Há uma forte relação entre a perspectiva do filme e a dos protagonistas, principalmente na cena de agressão à Leda, onde o enquadramento faz coincidir a câmera do filme com a máquina fotográfica

de Vavá. O próprio espectador é colocado não só como *voyeur* que observa a nudez da personagem, mas como um dos participantes do ato de violência contra ela. Esse procedimento viabiliza uma recepção ambígua. Por um lado, busca-se atrair e seduzir o espectador, pela nudez valorizada pelo trabalho de fotografia do filme. Por outro, há um desconforto na apreciação da sequência agressiva, enfatizado pelos ruídos da banda sonora.

Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2013, p. 155) observa que o carro dos agressores forma um círculo na areia, como se construísse uma arena, “no centro da qual Leda é a vítima sendo abatida”. O autor usa também o conceito de câmera-arma para expressar como Leda gira evitando ser atingida de frente pelos disparos, até que exausta se entrega, deixando o corpo completamente visível.⁷¹ O barulho e os movimentos de câmera são perturbadores e provocam o desejo de que o plano-sequência termine. Ao final dele, o espectador se fixa no sofrimento de Leda, com uma fotografia estática dela com os braços estendidos em direção à câmera, implorando piedade, como quem já pagou por seus pecados.

Diferentemente dessa cena, na agressão à Vilma, o registro é feito do alto das dunas, ponto de vista de Leda que também foi responsável por colocá-la naquela situação. Em comum entre as duas cenas de violência, destaca-se a preocupação estética. Aqui a geometrização das dunas é reforçada pelo jogo de claro e escuro, fazendo com que o efeito da luz na areia lembre crateras lunares. Aliás, desde o primeiro quadro do filme, onde se vê uma carreira de luzes sem foco, há uma proclamação da autonomia da fotografia em relação ao objeto capturado. Essa soberania se reafirma com o olhar sobre os corpos femininos.

No momento em que as possibilidades do uso pernicioso da fotografia atingem o auge na narrativa, as qualidades estéticas da direção de Tony Rabatoni também são elevadas. Segundo o autor, “a beleza imiscuída a uma situação torpe causa um estranhamento incômodo, que persiste ainda depois de terminada a sequência” (PINTO, 2013, p. 158). Durante a preparação de seu crime, Jandir regulava o fotômetro da câmera e o amigo se mostrava preocupado com o ajuste da intensidade de luz: “Um pouquinho de arte nunca atrapalhou a vida de ninguém”, dizia Vavá. Nesse sentido, a posição do personagem denota também uma preocupação do próprio filme com seu

⁷¹ Enquanto bate as fotos, Vavá grita como nos filmes de bang-bang, e quando diz que ali dentro da câmera tem uma fortuna, ele também solta um som de tiro: “pá”.

resultado estético. Quais os propósitos aos quais o requinte fotográfico na exposição dos corpos de Norma Benguell e Lucy Carvalho serve é algo passível de questionamento.

A fortuna crítica da época permite verificar algumas leituras sobre as imagens das mulheres. *Os Cafajestes* causou grande polêmica, mobilizando críticos contra e a favor de sua proibição. Porém, em relação à fotografia, as notas e críticas na imprensa são praticamente unânimes nos elogios – seria esse o ponto alto do filme mesmo para os que o condenavam moralmente.⁷² Nem todos consideraram legítimo esse uso da arte relacionada à nudez e os que a condenaram o fizeram por motivos morais, ou seja, por acreditar que ela feria a tradição e corromperia, principalmente, a juventude. Nenhum desses críticos, portanto, questiona o uso da estética em cenas de violência contra a mulher.

Uma dessas críticas, ao elogiar a ação do chefe de polícia que proibiu o filme, afirma a necessidade de defender as crianças e adolescentes “contra essa licenciosidade que se apresenta sob rótulo de arte” e ressalta “não chegamos ao ponto de confundir beleza com obscenidade”. Acrescenta, ainda: “A verdade é que difere muito da nudez olímpica, serena e casta de uma Venus essa nudez erótica da personagem de ‘Os Cafajestes’. O objetivo da nudez no filme é o de excitar a libido, e nunca o de elevar o senso estético” (O JORNAL, 1962). Ainda, portanto, que a ausência de roupa da personagem esteja no contexto de uma cena de violência, o crítico entende que ela suscita o desejo sexual do espectador. Isso devido ao comportamento “liberado” de Leda. O que está em questão é a audácia sugerida pela personagem: a vítima não é “casta”, pura, e por isso sua nudez deve ser proibida.

Considerada uma das musas do Cinema Novo, Norma Bengell foi comparada a Brigitte Bardot e Jeanne Moureau, atrizes francesas que também interpretavam mulheres de comportamento sexual mais liberado. Sua beleza física foi comentada nas críticas e sua imagem explorada em fotos onde ela aparece com figurinos que não são do filme, mas que permitem uma exposição de seu corpo. A cena de sua nudez e a consequente proibição da censura foi usada repetidas vezes para atrair o público. No cartaz do filme, sua imagem em primeiro plano e seu nome em primeiro lugar também lhe conferem destaque maior, mesmo que ela não seja protagonista. Ainda que

⁷² *Jornal do Comércio*, 17/03/1963. [nota sem título em] *O Dia*, Rio de Janeiro, 11/04/1962. [nota sem título em] *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 07/04/1962. “‘Os Cafajestes’ no art palácio”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 11/05/1962. “‘Os Cafajestes’ com sucesso de bilheteria já assegurado”. *Diário da Noite*, 17/05/1962. ELLIOT, T. S. “Os Cafajestes”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10/04/1962. Esse último chega a declarar: “Com básica formação artesanal soube usar, com sensibilidade, esse coringa comercial que é a nudez de uma mulher bonita”.

interprete um papel menor, Lucy Carvalho também teve sua imagem explorada através da divulgação em algumas críticas de um fotograma do filme, no qual parte de seu corpo está exposto na cena em que ela é agredida.⁷³

Embora não seja a tônica predominante do filme como um todo, em *O Desafio* também há um olhar que coloca o espectador como *voyeur* e erotiza a personagem feminina em um momento específico. Em um *flashback*, Ada tem seu corpo exposto ao usar um biquíni por baixo de uma saída de praia transparente. Ela tira o chapéu e ajeita o cabelo olhando para a câmera, depois limpa seus pés e quando olha novamente tem-se o contra plano de Marcelo. O espectador *voyeur*, portanto, ocupava o lugar de seu amante. Ada encosta na parede e o desejo de Marcelo parece fazer a câmera se aproximar lentamente dela, que se mantém imóvel, esperando que ele chegue e a beije. A mulher é simultaneamente olhada e exibida; sua presença congela o fluxo de ação dando lugar à contemplação erótica. Aqui ainda há uma breve chance para a devolução do olhar, através da qual a personagem feminina se afirma enquanto sujeito.

Apesar de Marcelo ser o personagem principal, boa parte das críticas ao filme traz uma imagem de Ada para ilustrá-lo, algumas vezes há uma foto do casal e raramente a imagem apenas do protagonista. Muitas notas lançadas antes da estreia afirmaram que Isabella seria a intérprete do papel principal, talvez porque os jornalistas ainda não tivessem acesso ao roteiro, ou porque era interessante “vender” o filme como sendo protagonizado por ela. É frequente na imprensa o comentário sobre seus “olhos verdes”, além de muitas fotos que os destacam.⁷⁴

Manequim antes de se tornar atriz, Isabella também foi considerada uma das “musas” do Cinema Novo. Sua ida ao Festival de Cannes de 1966 foi intensamente divulgada e os comentários sobre seus trajés se destacaram na imprensa.⁷⁵ Dessa forma,

⁷³ “Polêmica dos ‘Cafajestes’ abre luta contra censura”. *Diário da Noite*, 27/04/1962. “Cafajas de volta”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 03/05/1962. “‘Os cafajestes’: Norma Benguel é atração na praia”. *Diário da Noite*, 21/03/1964. SHATOVSKY, Alberto. “Cinema Nacional em busca da arte”.

⁷⁴ “‘O Desafio’ de Isabella”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 05/07/1964. “Une semaine de critique en 1966, à Cannes”. *Positif*, n. 79, outubro/1966, p. 89-97. “O Desafio”. *Diário Popular*. São Paulo, 03/05/1966. “Isabella”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09/05/1966. “‘O Desafio’ dirigido por Paulo Cesar Saraceni, em fase de montagem, no Rio”. *A Tribuna*. Santos, 20/08/1965. “Isabela, estrela de ‘O Desafio’”. *Diário Popular*. São Paulo, 02/09/1965. “O Desafio: um dos próximos no Pícolino”. *Última Hora*. São Paulo, 30/04/1965. “Vamos ver Isabela”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 08/05/1966. “Os olhos de Isabella”. *Diário Popular*. São Paulo, 12/05/1966. GONÇALVES, Delmiro. “Isabella: O Desafio”. *O Estado de São Paulo* (Suplemento feminino). São Paulo, 13/05/1966.

⁷⁵ “Alik informa”. *Última Hora*. São Paulo, 03/05/1966. “Paulo Cesar trabalhando O Desafio”. *Uh*. São Paulo, 14/05/1966. FASSONI. “Saraceni em entrevista fala do ‘cinema novo’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/05/1966. “O Desafio”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10/05/1966. “Desafio ao Festival de Cannes deu a Isabella manchete mundial”. *City News de São Paulo*. São Paulo, 22/05/1966. “Isabella barrada”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11/05/1966.

sua atuação foi diminuída diante de sua imagem, o que acontece até hoje nas reportagens midiáticas sobre personalidades femininas. Segundo reportagem do *Jornal da Tarde*:

Os críticos que selecionaram O Desafio para exibição em Cannes, telegrafaram há um mês para o Rio, pedindo sua presença. Foi porque viram no seu rosto e no resto do seu corpo, o típico da mulher brasileira. Já fez nome em primeira página de jornal, aparecendo vestida de baiana para entrar no edifício do Festival. Foi barrada e saiu sorrindo (JORNAL DA TARDE, 1966).

As constantes apreciações sobre a cor dos olhos de Isabella e a afirmação de que seu tipo físico seria o “típico da mulher brasileira” evidenciam a valorização de um padrão de beleza eurocêntrico. Mary Del Priore (2000) analisa como o racismo brasileiro colaborou para essa valorização com as revistas femininas aconselhando até a evitar o bronzamento, em uma época em que o belo era associado mais à face branca rosada do que à pele dourada.

Na década de 1960, a moda também trouxe o enaltecimento da magreza. Se Marilyn Monroe, a musa dos anos 1950, tinha formas mais arredondadas, a modelo, atriz e cantora britânica Twiggy se tornou ícone da moda na década seguinte, com uma imagem quase andrógina e magérrima. As musas do Cinema Novo também se enquadram nesse ideal de corpo magro. Das atrizes que vivem as personagens analisadas, Irma Alvarez é a única que se distancia desse modelo em *Porto das Caixas* (DEL PRIORE, 2000; SANT’ANNA, 2018).

Ainda que bastante centrado na trama política, em *Terra em Transe* também está presente o olhar que erotiza as mulheres, principalmente durante as cenas de orgia. Em uma delas, as atrizes seguram apenas um tecido preto para cobrir seus corpos. O tratamento sensual que elas recebem não encontra equivalência no olhar da câmera sobre os corpos masculinos. As mulheres da escola de samba que aparecem no encontro de Vieira com o povo desempenham função semelhante; estão ali apenas por serem belas, para entreter as pessoas que estão no comício, principalmente os homens. Se as mulheres da elite representam uma classe média e são brancas em sua maioria (apenas uma negra entre nas cenas de orgia), as sambistas do evento de Vieira pertencem ao povo e são majoritariamente negras.

Em *O Padre e a Moça*, na única cena de contato físico entre o casal, há uma sequência de planos que percorre lentamente partes do corpo nu de Mariana, do rosto ao pescoço, busto e cabelos, depois as costas e novamente seu rosto, ao deitar-se no chão

em meio à vegetação com expressão de prazer. A imagem de sua face preenche a tela explorando a expressividade da personagem.

Essa expressividade e esse estado psicológico são agudizados pelo uso do close-up que fortalece o sentimento de intimidade, exprimindo o conteúdo mental; a lentidão da câmera aumenta esse estado psicológico. O rosto representa o corpo, a sexualidade, o prazer, o orgasmo, ambíguos porque profano e culpado, entre o padre e a moça que se fundem neste “negro amor de rendas brancas” (BRASILIANSE, 2017, p. 221).

Ainda que a exploração de seu rosto permita uma reflexão sobre sua interioridade, o olhar erótico está marcado tanto sobre sua face quanto sobre seu corpo, mesmo que recortado. Não há correspondência no olhar sobre o padre. Um último plano de sugestão sexual, quase abstrato, traz uma parte do corpo de Mariana à frente, bastante iluminado, em contraste com a batina preta do padre ao fundo.⁷⁶

Helena Ignez, outra das “musas” do Cinema Novo, também teve a sua beleza comentada nas críticas aos filmes *O Padre e a Moça* e *A Grande Feira*, com o adjetivo “bela” colocado frequentemente ao lado de “loura”.⁷⁷ Em reportagem da *Folha de São Paulo*, sua aparência ganha destaque: “De cabelos soltos, com a ‘mini-saia’ que no Rio já é bastante conhecida... e apreciada, Helena falou que nunca pensou em sair do Brasil para fazer cinema” (FASSONI, 1966). É significativa a menção à moda da minissaia, peça ausente nos filmes. Outra questão destacada pelos jornais foi o fato de a atriz ser a única mulher na equipe de *O Padre e a Moça*. Embora o crítico diga que ela não se sentiu constrangida por isso, Helena relata o assédio de um fã: “Um dia bebeu além da conta e foi me procurar na cachoeira, onde tomávamos banho. Nunca ouvi tanto palavrão!”. A reportagem evidencia o quanto o ambiente cinematográfico era masculinizado e o quanto o assédio à mulher era invisibilizado, já que mesmo diante de seu relato, afirma-se que a maior dificuldade da atriz no local de filmagem poderia ser a falta de conforto (PESSOA, 1966, p. 104-105).

Em *A Grande Feira*, a sensualidade recai tanto sobre a imagem de Ely quanto sobre a imagem de Maria. Porém, de formas diferentes. Em seu quarto, Ely veste um

⁷⁶ Aloisio Rodrigues (2011) comenta sobre o contraste entre claro e escuro presente o tempo todo no filme, principalmente através da figura de Mariana, sempre bastante iluminada e vestida com roupas claras a contrastar com a batina preta do padre e mesmo com os outros moradores locais. Para o autor, essa representação aproxima Mariana da imagem de uma santa barroca.

⁷⁷ PESSOA, Alfredo de Belmont. “Negro amor de rendas brancas: O Padre e a Moça”. *O Cruzeiro*. 09/04/1966, p. 104-105. “O Padre e a Moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27/03/1966. “A Gruta e o Poema”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27/03/1966. “Baiana ‘Sexy’ de ‘O Trem’ Vem aí em ‘A Grande Feira’”. Helena Ignês já Foi Mulher Fatal: Virou Garota Sapeca”. *Última Hora*. São Paulo, 07/01/1963. TEIXEIRA, Novais. “O Brasil”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15/06/1962. SENNA, Orlando. “A grande (crônica) feira”. *Diário de Notícias*. Salvador, 26/11/1961.

penhoar, se olha no espelho, faz uma brincadeira usando o tecido para encobrir parte de seu rosto, depois segura os cabelos e se admira por um longo tempo. Ao se aproximar do espelho, a moldura do objeto divide o plano em dois: de um lado o reflexo de Ely, olhando para a câmera; de outro seu registro direto. Dessa forma, ela é ao mesmo tempo sujeito e objeto do olhar. Uma de suas imagens – a que encara quem a assiste – parece ter consciência da presença do espectador, enquanto a outra não.

Maria, por outro lado, é sempre objeto dos olhares e não é apenas seu rosto, mas principalmente seu corpo que é retratado com sensualidade. Em seu quarto, quando negocia com Ricardo, ela se deita e suas pernas passam a ocupar o primeiro plano. A exposição é maior na cena em que Ronny rasga seu vestido, quando sua humilhação é enfatizada pelo nítido interesse do olhar sobre seu corpo.

O cartaz de *A Grande Feira* destaca o decote da atriz Luiza Maranhão e para divulgação do filme foram aproveitadas fotos dela usando maiô na praia, feitas para promover *Barravento*. Nos anúncios e críticas aos dois filmes sua “exuberância física” foi destacada e ela recebeu a alcunha de “Sofia Loren de Ébano”, “Lollo de cor”, “diamante negro”, “a ‘colored’ mais certinha do país” e “namorada negra do Brasil”.⁷⁸ A necessidade de compará-la a uma referência de beleza europeia e de explicitar seu pertencimento racial nas expressões adjetivas conferem-lhe o tratamento como algo exótico, revelando uma sociedade que não se reconhecia como majoritariamente negra e que se referenciava à branquitude como marca do universal.

Filmado em 1960, portanto antes de *Os Cafajestes*, *Barravento* poderia ter recebido a alcunha de “primeiro nu frontal do cinema brasileiro” que ficou com o filme de Ruy Guerra. Este, lançado em abril de 1962, causou grande comoção pelo nu de Norma Benguell. O nu de Luiza Maranhão no filme de Glauber, exibido alguns meses depois, em junho, no festival de Karlevy Vary (Checoslováquia) e, em outubro, para o público brasileiro, praticamente não causou comentários na crítica, apesar dos elogios gerais à beleza da atriz. Um crítico de *O Estado de São Paulo* (1962) achou relevante mencionar que: “o público de Karlevy Vary não se manifestou na cena em que a

⁷⁸ “O filme do dia. A grande feira”. *O Dia*. São Paulo, 21/10/1962. (nota sem título). *O Dia*. São Paulo, 24/10/1962. “Bahia Exporta Diamante Negro”. *Última Hora*. São Paulo, 22/11/1962. “A Grande Feira”. *A Hora*. 03/12/1962. “Sofia Loren de Ebano corre perigo em ‘A Grande Feira’”. *Diário da Noite*. São Paulo, 07/12/1962, “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/12/1962. “Luiza Maranhão repete em ‘A Grande Feira’ sucesso de ‘Assalto ao Trem Pagador’”. *Diário da Noite*. São Paulo, 04/02/1963. Anúncio A Grande Feira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05/02/1963. “A grande feira”. *Cinema Domani*. v.1, n.3, maio/junho 1962, p. 53. SILVEIRA, Walter da. “‘A Grande Feira: origem e significado III’”. *Diário de Notícias*. Salvador, 17/12/1961. VITA, Mário Reges. “Cinema”. *Diário da Noite*. São Paulo, 16/05/1961.

protagonista de cor, uma belíssima Vênus negra, tira a roupa, à noite, na praia, e toma banho de mar ao luar, completamente despida”. A exposição e erotização do corpo da mulher negra era comum desde as chanchadas da Atlântida, por isso não causaria o mesmo impacto que a nudez da mulher branca em *Os Cafajestes*.⁷⁹

Em *O Negro Brasileiro e o Cinema*, João Carlos Rodrigues elabora uma tipologia dos papéis exercidos por atores/atrizes negros/as no cinema brasileiro e entre os estereótipos levantados por ele encontra-se o da “mulata boazuda”, onde ele inclui as personagens de Luiza Maranhão em *Barravento* e *A Grande Feira*:

Companheira do Malandro e sua equivalente do sexo feminino, a Mulata Boazuda arquetípica reúne ao mesmo tempo características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Em suas formas mais agressivas pode adquirir as atitudes debochadas da Pomba-Gira (versão feminina de exu), entidade da umbanda, paramentada como um misto de cigana e prostituta (RODRIGUES, 1989, p. 50).

De fato, nos dois filmes as personagens vividas pela atriz são caracterizadas pela beleza, sensualidade e impulsividade. Em *Ganga Zumba* não é diferente, mais uma vez o decote de Luiza Maranhão é usado para chamar atenção do espectador, mas aqui a personagem mais erotizada é Cipriana, mulher negra de pele mais escura, que é então representada como mais sensual e frívola.

Segundo João Carlos Teixeira Gomes (1997, p. 26), a personagem de Luiza Maranhão não estaria no roteiro original de *Barravento* e teria surgido por insistência do produtor Rex Schindler, que a considerava “uma negra bonita que poderia garantir a comercialização da fita”. O mesmo autor indica que Glauber teria conseguido uma foto de destaque na imprensa para o filme por mostrar a beleza da atriz. Além disso, a produção queria, para efeitos comerciais, uma cena dela nua, mas Glauber teria resistido à ideia por ser “puritano”, só permitindo filmar a cena com pouca luz. Mesmo que a cena seja noturna, a exposição de seu corpo é notável e as fotos que foram divulgadas efetivamente conseguiram um bom espaço na imprensa para o filme (MORAVIA, 1963).

O fato de Luiza Maranhão ter sido a que mais teve sua imagem sexualizada entre as “musas” do Cinema Novo, tanto nas próprias narrativas fílmicas quanto no material que a imprensa divulgou sobre elas, reafirma uma imagem que inferioriza a mulher negra, reduzindo-a ao potencial sexual. Ao mesmo tempo, o padrão de beleza

⁷⁹ Sobre a representação da mulher negra nas chanchadas ver: CARVALHO, 2006.

eurocêntrico é reafirmado, já que a beleza negra é a “exótica”, a “exceção”, a que é valorizada apenas pelo seu corpo sensual, enquanto a beleza branca surge como a universal – loura e bela aparecem como sinônimos na imprensa – valorizada pelos olhos claros, rostos de traços finos e cabelos lisos. Aliás é sintomático que Luiza Maranhão usasse os cabelos bem curtos e alisados, assim como Léa Garcia, a outra atriz negra de destaque em *Ganga Zumba*. O cabelo negro natural não se enquadraria na imagem de beleza idealizada pela época.

Atrizes como Fernanda Montenegro e Glauce Rocha, embora desempenhassem importantes papéis no Cinema Novo e tivessem sua atuação elogiada na imprensa, não receberam tanto destaque justamente por não corresponderem a um padrão exigido para as musas. Indício de que, para merecer atenção, a mulher era reduzida apenas à imagem do que era considerado belo. Glauce Rocha não foi filmada em chave erotizada mesmo no papel da prostituta em *Os Cafajestes*, onde ela aparece fumando, coberta apenas pelo lençol, mas não há um valor tão forte de sexualização de sua imagem. De fato, o papel que ficou mais colado à imagem da atriz foi o de militante, o que também se relaciona à sua biografia.⁸⁰

Embora muitas vezes objetificada, a personagem feminina também pôde se manifestar como sujeito em algumas sequências do Cinema Novo. São momentos em que as narrativas se aproximam mais das mulheres e de sua interioridade. Ao mesmo tempo, nessas ocasiões o sentido produzido é de que o espectador é observado por elas, já que o olhar para a câmera foi um dispositivo usado com frequência para marcar esses planos.

Esse olhar da personagem feminina para câmera teria em *Mônica e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953) seu momento inaugural. No filme de Bergman acompanha-se a trajetória da jovem Mônica (Harriet Andersson), que seduz Harry (Lars Ekborg) e, apaixonados, os dois abandonam suas famílias para viver uma aventura de verão, partindo em uma viagem com o barco do pai do moço. A protagonista engravida e, sem condições financeiras de continuarem vivendo à deriva, eles voltam para a cidade e se casam. Harry estuda e trabalha para sustentar a mulher e a criança. Mônica, insatisfeita com a nova vida, procura se divertir enquanto o marido está ausente.

⁸⁰ Glauce integrou o CPC da UNE, onde conheceu o jornalista Renato Guimarães Cupertino, que pertencia ao PCB e com o qual teve um relacionamento. Através dele, ela também passou a participar de missões para o partido. Segundo Aldomar Conrado (1996), Glauce sempre foi conhecida pela “firmeza” política e não se omitiu em suas declarações públicas mesmo durante os piores momentos da repressão na ditadura militar.

A protagonista assume seus desejos desde o início do filme; é ela quem toma a iniciativa com Harry no café em que se encontram. Mônica vai até ele, pede um fósforo e ele tem dificuldade para acendê-lo. Ela o convida para o cinema e pega em sua mão. Após o filme, pede para que ele a abrace e a beije, repetindo a frase que tinha ouvido a mocinha dizer no filme que assistiram. Dessa forma, há a caracterização de um comportamento feminino ousado e influenciado por Hollywood. Encantada com o novo amor, Mônica declara que Harry é como o personagem de um filme e os dois passam a viver esse romance.

Porém, quando voltam à realidade, Mônica se queixa da falta de dinheiro, da obrigação em cuidar da filha e da ausência de Harry, sempre ocupado entre o trabalho e os estudos. Procurando resgatar alguma distração da juventude, ela sai de casa e, em um café, um rapaz acende seu cigarro, repetindo o gesto do esposo, quando se conheceram. Mas se Harry teve dificuldade naquele momento, precisando riscar o fósforo várias vezes, o novo moço usa um isqueiro cuja chama se mostra mais eficiente. A cena sugere uma potência sexual, entretanto a câmera não se interessa pelo rapaz, prefere focalizar Mônica tragando o cigarro e ela também observa o espectador, ao se dirigir fixamente à câmera por quase 30 segundos.

Segundo Antoine de Baecque (2010), trata-se de um plano bastante ousado e que marcou a história do cinema com Harriet Andersson, provocante, olhar brilhante, cigarro na mão, encarando a câmera, o espectador, os homens, como se lançasse a pergunta “com que direito me julgais?”. Esse ponto de forte impacto visual no filme de Bergman possibilita diversas leituras, não apenas sobre a personagem, mas também sobre o processo histórico narrativo em que vinha sendo tratada a mulher até então. O autor considera que o olhar de Mônica é enigmático e carrega talvez uma elipse de tempo iniciada desde as primeiras representações fetichizadas da mulher, representações essas criadas pela sociedade bem antes do próprio advento do cinema, podendo se relacionar com o patriarcalismo e o convencionalismo presentes na família nuclear.

O filme de Bergman destaca-se inclusive por ser considerado o primeiro a mostrar tão abertamente uma mulher assumindo seu corpo, sua nudez, seus desejos, seu poder sobre os homens e, por isso, a personagem de Harriet Andersson é considerada a primeira mulher moderna no cinema. Uma mulher que por sua nudez e por seu desejo assumido ignora uma censura ultrapassada e, nesse sentido, ocupa o lugar que era de Marilyn Monroe, grande estrela no cinema hollywoodiano, durante a vigência do

Código Hays.⁸¹ Enquanto Marilyn representava uma sensualidade inocente – que se distanciava das heroínas sedutoras dos filmes *noirs*, consideradas pecadoras e perigosas – Harriet representava uma sexualidade livre e independente (MORIN, 1980; BAZIN, 1990; BRUSCHI, 1999; GUBERNIKOFF, 2009).

A representação da mulher moderna se consolida na *Nouvelle Vague*. O dispositivo do olhar feminino para a câmera foi utilizado diversas vezes, principalmente pelas protagonistas dos filmes de Jean-Luc Godard: Angela (Anna Karina) em *Uma Mulher É uma Mulher* (1961), Nana (Anna Karina) em *Viver a vida* (1962), Camille (Brigitte Bardot) em *O Desprezo* (Jean-Luc Godard, 1963) e Madeleine (Chantal Goya) em *Masculino Feminino* (1966). Recurso proibido no cinema clássico americano, esse olhar da personagem denunciava a ilusão de transparência e da construção da diegese como um mundo autônomo, proposta que vem de encontro aos questionamentos de várias obras do cinema moderno (TURNER, 2000; AUMONT, 2011).

No Cinema Novo, algumas personagens exerceram esse olhar tomando consciência de sua existência e declarando seu lugar entre o espaço real e o diegético. Em *Porto das Caixas*, ele aparece em dois momentos: quando a protagonista encara o marido e lhe pede vingança e quando ela olha para Antônio, um de seus amantes, na intenção de seduzi-lo. Nos dois casos, os planos manifestam seus desejos. Através desse olhar da personagem é como se fosse possível ler seus pensamentos e deduzir suas intenções.

Em *O Desafio*, Ada olha para câmera para responder Marcelo que afirma querer saber mais sobre ela após a relação sexual no apartamento dele. Emparedada ao lado de Corisco, no cartaz de *Deus e o Diabo* que se encontra na parede, ela revela sua infelicidade no casamento, o amor ao filho e ao amante. É seu momento confessional. O olhar feminino para a câmera, no geral, não foi destacado pela crítica da época, com exceção de um artigo de Gustavo Dahl (1966) em *A Tribuna* sobre o filme de Saraceni:

Aqueles que têm mania de descobrir influências falam, como de hábito, em Godard e Antonioni, esquecendo-se de que as portas do cinema moderno, uma vez abertas são para todo mundo. E se toda

⁸¹ Conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos. Determinava que os filmes não trouxessem nudez de fato, nem insinuada. Na prática, os filmes procuravam burlar o código e, segundo Baecque (2010), os cinéfilos passaram a atribuir o erótico justamente às pequenas transgressões. Por isso, inclusive, *Mônica e o desejo*, ao trazer a nudez explícita, não seria visto como erótico e sensual pelos primeiros críticos franceses. Somente após a projeção de Brigitte Bardot em *E Deus criou a mulher*, esses críticos compreenderiam a sensualidade nessa nova chave, que seria a da mulher moderna no cinema.

mulher que fala, dirigindo-se para a câmera, parece-se com Anna Karina, Macha Méril, Jeanne Moreau ou Mônica Vitti (se está perto de uma parede) que se pode fazer? (A TRIBUNA, 1966).

O crítico comenta sobre a influência de outros cineastas, inserindo o filme no conjunto mais amplo do cinema moderno, contudo não reflete sobre o significado desse olhar que se repete nas obras. Mais uma vez existe uma dificuldade em trazer à tona o debate sobre gênero, mesmo em se reconhecer que era algo que fazia parte da modernidade dos novos cinemas.

Em *Terra em Transe*, Sara explana sobre suas dificuldades de mulher militante em um plano-sequência de quase um minuto, no qual a atriz é focalizada em primeiro plano e dirige seu olhar para a câmera. Na retomada do gesto de Mônica, Sara também questiona Paulo e o próprio espectador quanto ao direito de julgá-la. Seu discurso é uma autodefesa, apresentando seus argumentos para compor uma figura de mulher militante totalmente íntegra, que renunciou a um desejo pessoal em nome de um papel social maior.

Em *A Falecida*, o olhar da protagonista para a câmera é marcado desde a apresentação dos créditos, durante a qual a personagem anda pela rua, tomada de frente, encara e se aproxima do espectador, parece até que irá esbarrar na câmera quando o letreiro indica o nome da atriz Fernanda Montenegro. Há um esboço de um leve sorriso, como se a protagonista que se mostrava insegura na cena anterior na casa da cartomante ganhasse uma confiança no contato com a tela, pois seu olhar agora é direto, incisivo; ela continua sua caminhada com passos firmes. É como se Zulmira percebesse a presença do espectador e pedisse sua atenção para revelar sua história.

A música extradiegética que aparece neste início se repete na cena da primeira traição, quando Zulmira novamente olha para a câmera ao abrir a porta do banheiro e se deparar com Pimentel. Concretizada a traição, o foco em seu olhar permite visualizar uma lágrima de alegria. O olhar de Zulmira para a câmera se repete ainda durante sua morte; antes que o companheiro feche suas pálpebras, há um *close* no rosto da falecida de olhos abertos.⁸²

⁸² Segundo Ismail Xavier (2003), Zulmira preza seu próprio corpo, faz dele foco de intensidade desde o início do filme, quando em sua caminhada termina com seu rosto ocupando a tela toda, definindo sua presença forte e sua determinação. O autor fala ainda de um diálogo direto entre a câmera e o rosto da atriz, que permanece no centro do filme até Zulmira morrer. Como exemplo, cita a transição da cena de jantar entre a protagonista e o marido e a cena em que estão no quarto, ela tirando cravos das costas dele. Entre os planos dos locais diferentes há um primeiríssimo plano de Zulmira que faz o espectador perceber que está em outra cena, porém marcando de modo especial o olhar e expressão da personagem, antes mesmo de se ter as coordenadas da nova sequência.

Em todos esses casos o procedimento permite a revelação de uma subjetividade da personagem feminina. Ela se afirma enquanto sujeito do olhar, mesmo quando não é a protagonista, a ela é designada essa função especial de revelar uma consciência sobre a diegese e de estabelecer um diálogo direto com o espectador, que pode então refletir sobre a imagem feminina enquanto representação, considerando não só a ficção, mas também a realidade em que vive.

A combinação desses dois procedimentos – a câmera enquanto *voyeur* que observa a personagem e o olhar dela para a câmera – indica que o Cinema Novo não dispensou um tratamento homogêneo às personagens femininas. Por vezes usou recursos semelhantes ao do cinema clássico, por outras se inseriu em meio às inovações do cinema moderno. Essas opções formais indicam uma complexidade na representação das personagens e uma heterogeneidade presente na própria sociedade, onde posições divergentes sobre os padrões morais relativos à questão gênero estavam em disputa.

3.3.3 A censura moral e política

Em 1969, a atriz Leila Diniz se declarou a favor do amor livre e do prazer sexual para as mulheres em uma entrevista ao jornal *O Pasquim*, periódico de oposição ao regime militar, com declarações do tipo: “Você pode amar uma pessoa e ir para a cama com outra. Isso já aconteceu comigo.” Dois meses depois o presidente Emílio Garrastazu Médici instituiu o Decreto-Lei nº 1.077, regulamentando a censura prévia a livros e periódicos. A partir daí, os censores se instalaram nas redações de jornais e revistas para decidir o que poderia ou não ser publicado. A imprensa de menor circulação ou alternativa passou a ser obrigada a enviar os textos que pretendia publicar para a Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, em Brasília, o que prejudicou os prazos de edição de periódicos como *O Pasquim*. A entrevista da atriz foi considerada uma causa importante e imediata para a publicação da lei, que ficou conhecida como “Decreto Leila Diniz”.⁸³

A censura foi um dos meios usados pela ditadura militar para silenciar seus opositores e impedir que mensagens contrárias a seus interesses fossem divulgadas. Esse episódio demonstra que assuntos considerados do âmbito da moral também poderiam representar uma voz dissidente a ser combatida; para o regime, em 1969, a liberdade sexual da mulher não era algo a ser debatido abertamente. Nesse sentido, há

⁸³ *O Pasquim*, n. 22. Rio de Janeiro, novembro de 1969. Comentado em: SCOTT, 2018. Sobre a censura no Brasil ver: SILVA, 1989; D'ARAUJO, 1994; AQUINO, 2002; NAPOLITANO, 2017.

uma continuidade em relação ao período democrático, já que a censura aos filmes analisados indica que alguns temas já não eram bem vistos mesmo antes do golpe de 1964. Essa censura revela importantes pistas sobre a recepção das obras, principalmente porque, em alguns casos, além da censura imposta pela autoridade policial os jornais registraram movimentos da sociedade civil que apoiavam ou criticavam a proibição dos filmes ou os cortes de determinadas cenas.

Os Cafajestes foi liberado pela censura federal para maiores de 18 anos, porém poucos dias após a estreia, já sendo um sucesso de bilheteria, o filme foi proibido pelo chefe de polícia da Guanabara (como na época se chamava o Estado do Rio de Janeiro), sob a acusação de que faria “apologia de fatos criminosos, incentivando a juventude desprevenida ao uso entorpecentes”. Reagindo a isso, um ato público a favor da liberdade de expressão e em defesa do cinema brasileiro foi organizado na sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), reunindo nomes que já começavam a ser ligados ao Cinema Novo, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Cesar Saraceni, Roberto Farias, Miguel Borges, Walter Lima Jr., Alex Viany e David Neves (ÚLTIMA HORA, 1962).

Aliás, os próprios críticos da época notaram que poderia se repetir o que tinha ocorrido no caso de *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), quando a proibição mobilizou cineastas e imprensa, incitando a curiosidade do público e trazendo maior bilheteria para o filme (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1962). Figuerôa afirma que, devido à sua carreira comercial bem sucedida, foi através do filme *Os Cafajestes* que a expressão Cinema Novo atingiu o grande público brasileiro. De fato, percebe-se nos jornais da época como o vocábulo se consolidou aos poucos para se referir ao grupo unido em torno da defesa do filme, e como crescia a expectativa pelas obras desses jovens cineastas.⁸⁴

A julgar pelos motivos apresentados pelo chefe de polícia que proibiu o filme de estreia de Ruy Guerra, e pelos críticos que apoiaram esse ato nos jornais, as cenas de

⁸⁴ FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 21. Na crítica da época: NETO, Villela. “Cinema Nacional: a hora de reagir”. *Diário da Noite*, 30/05/1962; MELLO E SOUZA, Claudio. “Ainda ‘Os Cafajestes’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/04/1962; “Os Cafajestes”. *Jornal do Comércio*, 24/04/1962; “Cinema novo hostil à censura arbitrária”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20/04/1962; AZEREDO, Ely. “Cinema novo no Brasil: pequeno balanço com grandes esperanças”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29/06/1963. Após a liberação, o filme ainda seria envolto em polêmica pelo corte feito pelo ator e produtor Jece Valadão, sem autorização do diretor, que retirou um close final de seu personagem. Jece Valadão teria considerado que as vaias a que o filme tinha sido submetido aconteciam “na sua cara” (VIANY, 1999. p. 380).

nudez e de uso de drogas seriam mais chocantes por ferir “a moral e os bons costumes” do que os atos de violência sexual e de assédio que os protagonistas praticam ao longo da narrativa. A própria diegese fornece pistas sobre como as agressões seriam interpretadas na época, já que tanto na violência contra Leda quanto no ataque à Vilma a intenção é o registro de fotografias que serviriam para a extorsão por comprometerem a imagem das moças. Ou seja, no caso da divulgação dessas fotos, as vítimas seriam julgadas moralmente, por isso o homem rico entraria na chantagem – para defender a honra daquelas personagens (sua amante e sua filha). Em outras palavras, os cafajestes estão cientes de que não seriam questionadas as circunstâncias nas quais elas foram fotografadas, então eles estariam impunes por seus atos de violência.

Percebe-se que era grande a influência da Igreja Católica na vigília da moral da época. Além de seus protestos contra o filme, Dom Jaime de Barros Câmara chegou a elogiar a proibição em programa de rádio. Segundo o cardeal, que foi presidente da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) no período de 1958 a 1963, mesmo não tendo visto a obra, a informação obtida através de um deputado que a assistiu é de que “não chegam os nossos transviados, os nossos cafajestes a serem tão degenerados quanto o filme apresenta”. O cardeal classifica o filme como pornográfico e afirma que recorreu ainda à opinião de um jurista, segundo o qual a obra estimula o uso de entorpecentes, faz apologia de extorsão contra mulheres e de “curras” e os personagens não recebem punição (JORNAL DO COMÉRCIO, 1962).

Na imprensa, os críticos que consideraram as cenas de violência como um problema estavam mais preocupados com a falta de punição aos personagens do que com o uso que o filme faz da imagem feminina. Em outras palavras, a polêmica se constrói em torno da legitimidade ou não no uso de imagens consideradas imorais pelas obras de arte. Mesmo quando a crítica comenta o uso comercial dessas imagens, não está em debate o direito a uma representação digna, que não objetifique a mulher, ou o questionamento sobre a exploração estética em cenas de violência contra ela.

Jean-Claude Bernardet (1967, p. 108), comentando sobre a polêmica em *Brasil em Tempo de Cinema*, afirma que a nudez “não passaria de um elemento natural da produção comercial numa sociedade em que a pornografia é organizada e comercializada”, contudo coloca *Os Cafajestes* e *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) num plano acima de outros filmes que exploram cenas de sexo, pois “são obras de intelectuais inquietos” diferente de filmes de péssima qualidade com “finalidades estritamente comerciais”. Dessa forma, a elaboração estética serve como justificativa

para o uso do nu feminino. O autor destaca também o tratamento dado ao sexo, como abjeção, apresentando uma imagem degradada da burguesia.

Porém, Bernardet não manifesta nenhum questionamento em relação à imagem das mulheres. Não estaria o filme, ao oferecer Norma Benguell nua ao público, reproduzindo o comportamento de seus protagonistas? Quando Vavá dentro do portamalas parte para a execução do plano com Jandir, que lhe aconselha “se diverte”, aquele também não seria um recado para os espectadores que, em sua maioria, foram assistir ao filme já com a promessa das cenas de nudez? O quanto a expectativa de diversão é frustrada pela cena agressiva é difícil mensurar. De qualquer forma, o reforço à nudez feminina sem uma discussão sobre a violência sofrida pela personagem é indício de uma representação que subjuga a mulher a uma condição corporal, além da qual ela não tem muita expressão. Questionamentos que não foram feitos à época.

O Padre e a Moça, mesmo liberado pela censura federal, após uma solicitação oficial do governo de Minas foi reexaminado e algumas cenas foram cortadas: a cena de amor durante a fuga e a cena da gruta. Em São Paulo, o cardeal dom Agnelo Rossi também chegou a fazer um pedido de proibição. Há notícias de que alguns padres foram ao Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e dom Agnelo tentaria até uma ligação para o Presidente da República pedindo sua intervenção. Contudo, após os cortes o filme foi liberado para todo o país, com exceção de Minas Gerais.⁸⁵

A censura causou uma mobilização em torno do filme. Por um lado, o *Jornal do Brasil* noticiou que “algumas organizações femininas” exerciam pressão sobre as autoridades para que o filme fosse proibido. Pelo outro, na Câmara Federal o deputado Afonso Arinos de Melo Filho chegou a fazer uma defesa de *O Padre e a Moça* contra “mais uma arbitrariedade cometida pela censura”. Após a proibição em Minas foi organizada também uma passeata contra, com apoio dos estudantes.⁸⁶

Alguns críticos acusam que tais imagens foram inseridas apenas com propósitos comerciais, dizendo que “cenas indecorosas” foram usadas como “chamariz indecente” para evitar fracasso do filme e que a “imoralidade nunca foi arte”. Há até um pedido por maior fiscalização à programação das emissoras de rádio e televisão com providência urgente em relação a personagens como “Zé Bonitinhos” (JORNAL DO

⁸⁵ FASSONI, Orlando Lopes. “Censura do DFSP libera o filme ‘O Padre e a Moça’”. *Folha de São Paulo (Ilustrada)*. São Paulo, 16/06/1966. “O Padre e a Moça”. *Folha de São Paulo (Ilustrada)*. São Paulo, 05/06/1966. “Quase um problema”. *Última Hora*. São Paulo, 14/06/1966.

⁸⁶ “Proibido em Minas ‘O Padre e a Moça’”. *Diário da Noite*. São Paulo, 03/06/1966. “Mineiros vêem ‘Padre’ amanhã”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/05/1967.

COMÉRCIO, 1962).⁸⁷ Esses críticos mais conservadores solicitam a proibição de outros materiais artísticos, como “obras de literatura lésbica” que teriam sido permitidas por uma autoridade paulistana (O DIA, 1962).

A falta de critério da censura foi apontada com insistência pelos jornais, em argumentos que consideraram, por exemplo, que enquanto *O Padre e a Moça*, *Os Cafajestes* e *O Silêncio* (Ingmar Bergman, 1963) foram considerados “fortes” e receberam cortes ou foram totalmente proibidos, outros filmes como *Superbeldades* (Konstantin Tkaczenko, 1964), “composto por muitos *strip-teases*”, foram liberados (JORNAL DO BRASIL, 1966). Existia então uma pressão social conservadora que atuava no sentido de provocar ou apoiar uma censura moral, principalmente em narrativas não quais não se produzia um julgamento dos comportamentos considerados desviantes. Entre esses comportamentos inclui-se o da mulher que transgredia as normas sociais mais conservadoras por não aceitar viver passivamente um confinamento ditado pela sociedade patriarcal.

O cinema moderno seria mais atacado por não apresentar juízo de valor sobre essas condutas, deixando algumas questões em aberto e propondo uma reflexão por parte do espectador. Em uma perspectiva mais conservadora, isso seria o mesmo que defender atitudes de suas personagens consideradas moralmente desviantes e a serem combatidas na visão do público mais tradicionalista. Em outras palavras, mesmo que estivessem ausentes pautas do feminismo que já eram discutidas à época, muitas das representações de gênero do Cinema Novo eram consideradas subversivas não apenas pelas autoridades, mas também por uma parcela do público dos anos 1960.

A ausência de um julgamento moral é um fator que incomodou alguns setores mais conservadores à época, que exerceram pressão para que *O Padre e a Moça* fosse censurado, o que de fato aconteceu em Minas Gerais. A mobilização em torno da censura ao filme de Joaquim Pedro de Andrade não se restringiu a pessoas ligadas à Igreja Católica, muito influente na sociedade da época, provocando o debate também na crítica especializada.

José Lino Grunewald (1966, s.p.) demonstrou existir uma divisão de opiniões na sociedade da época quanto a esses assuntos morais e expressou que a censura deveria representar “o nível mental das regiões mais civilizadas do País e, não, o que há de mais

⁸⁷ Zé Bonitinho é um personagem criado pelo ator brasileiro Jorge Loredó, que se apresenta como “galã”, “garanhão”. O personagem estreou na televisão em 1960, no programa *Noites Cariocas*, exibido pela extinta TV Rio.

retrógrado e atrasado”. O autor afirmou que o conceito de imoralidade “varia de pessoa para pessoa” e os critérios apresentados na apreciação de um filme implicam em “aguda subjetividade”. Referindo-se diretamente sobre a censura contra *O Padre e a Moça*, afirma:

Desconhece-se quais os membros da “tradicional família mineira” que organizaram essa *Ku-Klux-Klan* de bolso. O mais engraçado, no entanto, é que, quando o cinema nacional permanecia sobre a égide da chanchada, amiúde pornográfica, os hipócritas não ficavam assim tão chocados. Hoje, que o mesmo cinema é novo e sério, feito por jovens para mentalidades jovens, e já consagrado internacionalmente, emerge o acinte provinciano (GRUNEWALD, 1966).

A sugestão é de que os setores conservadores, como a “tradicional família mineira”, não se mobilizavam simplesmente contra qualquer imagem de nudez ou de sugestão sexual, mas especificamente contra o cinema feito por jovens, ou seja, o cinema moderno, que relativizava o discurso moralizador existente no cinema clássico. Rogério Sganzerla (1966) também emitiu uma opinião nesse sentido, ao dizer que o filme de Joaquim Pedro, assim como *O Desafio* e *A Falecida*, teriam sido considerados “malditos” porque não desenvolveram dramas “como se esperava”.

Miriam Alencar (1966) também revela uma pista sobre o que seria ou não aceito pela censura, ao apontar que o Chefe do Departamento de Censura, Romero Lago, após assistir *O Padre e a Moça* disse que era um filme sadio porque “seus dois personagens recebem o castigo da cidade por seu pecado”. Por isso o filme de Joaquim Pedro foi liberado. A autora registra ainda que um dos últimos filmes a ter problema com a censura foi *À meia noite encarnarei teu cadáver* (José Mojica Marins, 1967). O inconveniente, do ponto de vista dos censores, seria que uma personagem do filme negava Deus até o final. Após uma mudança no desfecho, fazendo a personagem aceitar Deus, o filme foi liberado. O importante seria uma “mensagem positiva”. Em outras palavras: mostrar didaticamente ao público o que era certo e o que era errado.

Outros críticos aproveitaram a oportunidade para criticar o moralismo conservador de alguns grupos sociais. Luiz Izrael Febrot (1971), ao mencionar a ação das personagens que aceitam a relação entre Mariana e Honorato, mas perseguem o padre e a moça, estende seu comentário às pessoas que condenaram o filme:

A ideia que ressalta o filme é que, aquela gente, por conveniência social, aceitava uma ligação não natural entre o tutor velho e a afilhada moça mas, rejeitou, por preconceito social, a ligação natural entre uma moça e um moço padre, porque ele estava preso ao voto. (...) Isto é, preferiu aceitar a convenção social sobre a verdade humana, determinadas pessoas, numa situação socialmente

anacrônica, estão mais dispostas a transgredir uma lei da natureza do que uma convenção social. Afinal, são as convenções irracionais que contêm e prolongam as situações sociais anacrônicas... (FEBROT, 1971, s.p.)⁸⁸

Dessa forma, o autor aponta que os verdadeiros culpados são as pessoas que defendem convenções sociais que já não faziam mais sentido naquele momento. O próprio Drummond (1966) afirmou, em uma crônica publicada no *Correio da Manhã*, que o padre e a moça, depois de queimados vivos no interior da gruta, estavam ameaçados por uma nova fogueira feita “por pessoas zelosas da moral pública”. José Carlos Avelar (1966, p. 8) também ressaltou essa ligação entre filme e realidade: “Somos agora uma pequena cidade perdida na montanha, afastada de toda a civilização, que atira pedras no padre, na moça; que trata de cercá-los numa gruta e bloquear a entrada com uma enorme fogueira”.

Uma reportagem do ano de lançamento de *O Padre e a Moça* publicada no *Correio da Manhã* (1966) descreve esse cenário. A matéria não assinada afirma que o filme foi proibido “a pedido de autoridades eclesiásticas e de membros da tradicional família mineira”, provocando uma onda de protestos entre a população da cidade. Vários manifestos teriam sido lançados contra o “falso moralismo” do Juizado de Menores. Além disso, relata que em um programa de televisão os críticos de cinema Ronaldo Brandão e Marcos Rocha protestavam contra a proibição e foram censurados com a entrada no estúdio do arcebispo dom João de Resende Costa, tido como maior responsável pela proibição.

Estava-se diante, portanto, de uma sociedade em transformação de valores morais, onde alguns consideravam determinadas representações aceitáveis e outros não. Se essas representações geraram mobilização, ao ponto de as pessoas fazerem manifestações públicas a favor e contra a liberação de um filme, é porque as questões que levantavam remetiam a um debate aquecido naquele momento. E também porque o cinema era visto como um importante veículo de ideias, formador de opiniões e padrões. Nesse sentido, *O Padre e a Moça* causou polêmica não apenas por trazer um tema árduo para a Igreja Católica (o celibato dos padres), mas também por envolver nesse tema uma personagem feminina que se rebela diante do destino que lhe é outorgado.

⁸⁸ Carla Bassanezi Pinsky (2014) afirma que na década de 1960 não eram mal vistos os casamentos em que o homem era bem mais velho que a noiva.

Antônio Romero Lago, presidente do Serviço de Censura de Diversões Públicas, proibiu *Terra em Transe* em abril de 1967 alegando que o filme tratava a Igreja e sua ligação com o Estado de maneira irreverente, passava uma mensagem ideológica errônea e contrária aos valores coletivamente aceitos, apresentava a prática da violência como solução de problemas sociais e ainda trazia a libertinagem e práticas lésbicas em suas imagens. Após a interdição, o filme foi discretamente colocado para participar do Festival de Cannes. No início de maio do mesmo ano, sob a condição de atribuir um nome anônimo ao sacerdote, para que o personagem deixasse de “ser uma referência” à Igreja como Instituição, a exibição de *Terra em Transe* nas salas brasileiras foi autorizada.

Apesar da forte mensagem política, a liberação final do filme indica que eram os motivos morais que preocupavam mais os censores. A exigência da nomeação do personagem do padre sinaliza uma decisiva influência da Igreja Católica na sociedade da época e a preocupação em manter a sua imagem blindada por parte do regime militar. A apreensão das “práticas lésbicas” evidencia que era mais aceitável a relação sexual de um homem com várias mulheres (o que acontece nas cenas de orgias) do que qualquer contato entre elas que pudesse denotar algum desejo não heterossexual.

A recepção crítica de *Deus e o Diabo* também se incomodou com a possibilidade de o filme trazer relações homossexuais. Causou mais polêmica a relação entre duas mulheres e a cena de beijo entre Rosa e Corisco do que as cenas de agressão de Manuel contra Rosa ou a violência sexual ocorrida na cena de invasão à fazenda. Tanto que a obra teve classificação para maiores de 18 anos por conter, de acordo com um dos pareceristas, “cenas de adultério e lesbianismo” (GOMES, 1997) – o que revela o quanto algumas opressões de gênero (como a própria violência contra a mulher) eram invisibilizadas, enquanto temas referentes à sexualidade feminina ganhavam a atenção dos críticos, geralmente vistos com muito cuidado no que se refere aos desvios dos padrões. Trata-se de um período, portanto, onde temas ainda considerados tabu, como sexo e sexualidade, ganham maior espaço, entretanto o debate é indesejado por pessoas mais conservadoras, que reagem contra um “clima de licenciosidade”, de mudança de padrões morais e comportamentos.

Considerando a censura oficial e a posição de alguns grupos conservadores, às vezes favoráveis a ela, percebe-se que alguns comportamentos das personagens femininas eram interpretados de forma substancialmente diferente do que seriam hoje. Diante da exigência em se demarcar posições morais bem definidas e punir os

comportamentos considerados negativos, algumas narrativas podem ter ousado simplesmente por deixarem questões em aberto e não castigarem suas personagens. Nesse sentido, as ambiguidades presentes na representação do feminino figuram tensões existentes no debate sobre as relações entre homens e mulheres, e sobre o papel destas na sociedade da época.

Os filmes Cinema Novo, ao centrarem suas narrativas na luta de classes, interpretaram a insatisfação com o modelo patriarcal como “futilidade burguesa”. Enquanto as personagens pobres estavam lutando por um amor impossível de se realizar, pela possibilidade de se realizarem enquanto mães, dadas as dificuldades econômicas, políticas e sociais, as personagens das classe média e alta estavam pensando em se desquitar para viver uma nova aventura que as tirasse da vida ociosa. Em comum, nenhuma consegue se realizar em conformidade ao “destino tradicional”, porém esse diagnóstico não é objeto de debate que configure uma opressão específica. Independentemente da classe social das personagens e da formalização de uma discussão particular sobre gênero, as ambiguidades nas representações marcam um processo de transformação social, onde aspectos de modernidade e de conservadorismo estavam presentes em uma mesma realidade provocando, por vezes, tensões entre ideias e atitudes díspares.

CONCLUSÃO

O cinema hollywoodiano utilizou o chamado *star system* para conquistar ainda mais espectadores ao redor do mundo. Nesse sistema, os agentes dos grandes estúdios divulgavam um vasto material sobre as suas estrelas: entrevistas, fotos posadas e simulações de flagrantes envolvendo atividades corriqueiras. Além disso, os atores e, principalmente, as atrizes de sucesso, apareciam com frequência na publicidade de diferentes produtos, de cosméticos a roupas e acessórios, passando por cigarros e bebidas. Tanto nos anúncios quanto nos filmes, além dos produtos, eram “vendidos” comportamentos e estilos de vida associados aos personagens e aos atores e atrizes. Na definição de Edgar Morin:

O *star system* é uma instituição característica da civilização capitalista: as normas industriais de racionalização e de estandarização impregnam a estrela com as virtudes do produto em série destinado ao consumo das massas, com a vantagem de que “a estrela mercadoria” não se gasta nem se estraga no acto de consumo. A multiplicação das suas imagens, longe de a alterar, aumenta o seu valor, torna-a mais desejável (MORIN, 1980, p. 81).

Ainda que os atores também fizessem parte do sistema, eram as atrizes, que transformadas em “estrelas”, mais atraíam o público masculino e feminino para os cinemas e para a leitura das revistas de fãs. Para a construção do estrelato, a mídia as associava a determinados traços de personalidades recorrentes nos papéis que elas interpretavam. Greta Garbo, por exemplo, foi vinculada à imagem de mulher extremamente bela e sensual, como as personagens que ela interpretava com frequência (SPINI; BARROS, 2015).

Na experiência do cinema nacional, as revistas *A Cena Muda* (1921-1955) e *Cinelândia* (1952-1967) reproduziram em parte o *star system* hollywoodiano no tratamento que davam às atrizes dos grandes estúdios da época, Vera Cruz e Atlântida (ADAMATTI, 2008). Essas revistas eram abastecidas com imagens das belas atrizes e reportagens e curiosidades sobre suas vidas, para que elas se tornassem cultuadas como as estrelas de Hollywood. Sendo assim, a atriz e cantora Eliana Macedo era uma das principais celebridades das chanchadas da Atlântida, e surgia frequentemente na imprensa. Ao seu lado Eliane Lage, grande estrela do elenco feminino da Vera Cruz, era constantemente comparada aos ícones da cinematografia internacional, como Greta

Garbo e Ingrid Bergman. A comparação ocorria mais pelo poder que elas exerciam no imaginário da sua época do que por uma semelhança física, de fato.

Embora o Cinema Novo buscasse deliberadamente um afastamento dos modelos de produção e distribuição das grandes companhias cinematográficas brasileiras, e da própria matriz hollywoodiana, é possível encontrar pontos de contato no tratamento dado às consideradas “musas” do movimento. Helena Ignez, Norma Bengell, Isabella e Luiza Maranhão, mesmo que não associadas a uma ideia de glamour, tiveram suas imagens intensamente utilizadas para atrair sucesso aos filmes dos quais participavam. Algumas vezes, elas nem eram protagonistas dessas narrativas, contudo a imprensa as tratava como tal – o que aconteceu, principalmente, no caso de Isabella no filme *O Desafio*.

Essas atrizes tiveram sua personalidade relacionada às personagens que interpretavam. Assim, Helena Ignez era a “garota sapeca”, Norma Bengell a “mulher liberada”, Isabella a “mulher elegante” e Luiza Maranhão a “mulata sensual”. A imprensa veiculava não apenas fotogramas com cenas dos filmes nos quais elas estavam presentes, mas também imagens posadas onde o apelo sensual era frequente. As críticas aos filmes traziam correntemente mais comentários sobre a sua beleza física do que sobre a sua atuação e, algumas vezes, entrevistas. Mesmo que elas não falassem tanto sobre sua vida pessoal, algumas matérias traziam informações sobre seus romances e eram comuns comentários sobre seu estado emocional, o que as aproximava do público. Quando Isabella foi representar *O Desafio* no Festival de Cannes, além de seus trajes, o que foi comentado pelos críticos de cinema foi o fato de ela ter subido ao palco chorando. A emoção de Norma Bengell quando *Os Cafajestes* foi proibido também ganhou destaque.⁸⁹

Ainda que a própria atriz tivesse algum controle na construção de sua imagem, esse sistema de representação que a veiculava a um comportamento específico funcionava como uma forma de opressão, pois a reduzia a um objeto sobre o qual se falava sempre coisas parecidas (GUBERNIKOFF, 2009). Ou seja, assim como as

⁸⁹ “Vamos ver este filme que foi muito falado”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17/05/1966. “Em Cannes, Isabella chorou ouvindo os aplausos dos críticos europeus”. “Isabela chora com o êxito de *O Desafio*”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10/05/1966. “‘O Desafio’, de Paulo Cesar Saraceni”. *Tribuna Santos*, 12/05/1966. “Censura apreende ‘Os Cafajestes’: Norma Bengell em pranto protesta!”. *Última Hora*, 14/04/1962. “‘Os Cafajestes’ deixa La Bengell de cama”. *Diário Carioca*, 17/04/1962. “Movimento a favor de ‘Os cafajestes’”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19/04/1962. “A Mulher e a Notícia. Norminha, cinema francês e pressão baixa”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24/04/1962. TEIXEIRA, Novais. “Mal recebida a fita brasileira ‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/07/1962.

personagens que interpretaram, essas atrizes foram marcadas por uma imagem, sem muita complexidade, que as definia e as delimitava. Uma imagem tanto estética quanto comportamental. O primeiro critério ao qual essas “musas” precisariam atender era ser bela – o que significava se enquadrar em um padrão de beleza caracterizado pela magreza e os cabelos lisos. A partir dos adjetivos usados nos jornais infere-se que ser branca também era desejável; ter os cabelos loiros e os olhos claros seria ainda mais apreciado.

Luiza Maranhão, a única mulher negra a ser “musa” do grupo, ficaria marcada por seu pertencimento racial associado à sensualidade. Essa característica era ressaltada tanto nas personagens interpretadas por ela quanto nas imagens e comentários da imprensa, sendo frequente o enfoque sobre seu corpo. Por um lado, considerando que também nas produções da Vera Cruz e da Atlântida a mulher negra geralmente interpretava a personagem escravizada, ou a “mulata” associada ao samba e à sensualidade, nesse quesito o Cinema Novo não se distancia tanto das produções dessas companhias. Por outro lado, tendo em vista que a personagem de Maria em *A Grande Feira* tem caráter de heroína, Cota em *Barravento* é fundamental para a grande virada da narrativa e Dandara em *Ganga Zumba* ganha certa complexidade ao se transformar ao longo da história, há importantes ganhos na representação da mulher negra, que em produções anteriores comumente era apenas uma coadjuvante sem grande destaque. Mesmo *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), que traz boa parte do elenco negro e o tema da escravidão, tem uma protagonista branca.

Dentre as ressalvas em torno das teóricas feministas sobre o cinema está o ponto de vista “a-histórico”. Alguns modelos de representação “transcendem as categorias históricas tradicionais” e relegam as mulheres à marginalidade através da ausência, do silêncio, ou da sombra de um discurso que não as considera enquanto sujeitos (KAPLAN, 1995, p. 17). Ainda hoje as mulheres são sub representadas no cinema brasileiro, muitas vezes as personagens femininas reproduzem características que tradicionalmente são apontadas como da “natureza feminina” e no caso da mulher negra a falta de protagonismo e de personagens complexas é ainda mais acentuada. Diante de tal ponderação, é possível fazer um balanço das representações cinemanovistas.

Em primeiro lugar, a análise dos filmes levanta algumas transformações pelas quais passava a sociedade brasileira na década de 1960, principalmente em relação à liberdade sexual, ainda que retratada como uma questão da classe média, por vezes

associada a uma degradação de costumes. As obras cinematográficas revelam uma ambiguidade reafirmando o próprio desejo feminino em manter o modelo tradicional da mulher como esposa e mãe, ao mesmo tempo em que constata uma dissolução da família patriarcal. No ambiente de classe média, a manutenção dessa família se dá sob a marca da hipocrisia. Entre as classes trabalhadoras, as condições econômicas dificultam a criação dos filhos e nem sempre a disposição da mulher ao sacrifício é suficiente para se constituir ou manter uma família. Ainda que com expressividade menor diante dos dados sobre o período (citados no capítulo anterior), os filmes trazem também o desejo da mulher de classe média em participar do espaço público – seja através dos estudos, do mercado de trabalho ou da política. Algumas obras, porém, não todas, já trazem uma subversão da representação tradicional, na qual de um lado há o feminino ligado à emoção e do outro o masculino ligado à razão. Mesmo quando essa polaridade não é deixada de lado há um imbricamento, uma complexidade maior nas representações.

Até o que ficou no plano de fundo, sem a atenção principal das narrativas, permite uma reflexão sobre uma dificuldade que as mulheres encontravam para se situar como sujeitos, como donas de seus corpos e de suas vidas. O espaço doméstico também é o espaço de violência e vulnerabilidade, e seus lares não representam aconchego; mesmo com conforto material, não há felicidade em suas casas. Para acessar o espaço público, elas ainda dependem dos desígnios masculinos. Na maioria das vezes, os discursos masculinos que anunciam o que é preciso fazer e as mulheres obedecem. Os homens exercem um poder ao dominar seus corpos e seus desejos. Nem sempre elas se subordinam, há espaço para a subversão, porém há também sanções para esses comportamentos transgressores.

É comum nos filmes o anseio das mulheres por exercer o comando sobre suas próprias vidas, mas elas se deparam com instituições e normas morais que restringem seu poder de ação. Elas manifestam um desejo em exprimir sua subjetividade, em realizar sua sexualidade com liberdade, entretanto essas proposições têm sua elaboração complicada em um cenário que as objetifica constantemente. Permanecem os silenciamentos; elas não conseguem falar, ou não conseguem ser ouvidas.

Em segundo lugar, ao apresentar um tratamento substancialmente diferente às personagens femininas de classes sociais distintas, há um reconhecimento de que as mulheres trabalhadoras estão submetidas a um outro tipo de opressão, que não atinge as mulheres das classes média e alta. Mesmo que não exista um aprofundamento no debate racial, há também uma constatação de que as mulheres negras se encontram em maiores

difficultades do que as brancas. Uma vez que a luta de classes permanece como o movimento social sobre o qual se olha com mais atenção, as demandas e angústias das mulheres trabalhadoras parecem mais legítimas do que as das outras mulheres. Nesse sentido, pautas específicas de gênero (a insatisfação no casamento, a tentativa de separação, as atitudes de liberdade sexual) são tomadas como problemas das mulheres de classe média. A divisão de classes presente na perspectiva dos filmes, portanto, vislumbra a particularidade da condição das mulheres trabalhadoras, mas dificulta o levantamento de objetivos comuns; as mulheres não conseguem se constituir enquanto grupo e não vão para a esfera pública lutar por suas ideias específicas.

Ainda que de fato as militantes feministas da década de 1960 fossem em sua maioria mulheres de classe média e brancas, as trabalhadoras começavam a se organizar em movimentos coletivos próprios que não são concebíveis nos filmes. Mesmo que esses movimentos estivessem pautados na busca de melhores condições para a classe – ao se colocarem contra o aumento do custo de vida, por exemplo –, ao trazerem lideranças e participação majoritária de mulheres, eles são relevantes na consideração sobre as transformações nas relações de gênero. Porém, ficaram ausentes nos filmes e até hoje pouco aparecem na bibliografia sobre o período (BOCK, 1994; CASTRO, 2001; SARTI, 2001; PINTO, 2010).

Uma terceira constatação a respeito das representações do feminino no Cinema Novo refere-se à reprodução do olhar masculino que tem a mulher como seu objeto de desejo, ainda que exista também um espaço para expressão de uma subjetividade feminina, às vezes em uma mesma obra. A representação da mulher como instância praticamente exclusiva da sensualidade foi recorrente. Ainda que trouxesse inovações na representação do feminino, sua presença visual foi o mais marcante ao ponto de congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica em vários dos filmes analisados. Tanto o rosto quanto o corpo feminino foram objetos de desejo, porém no caso da mulher negra o foco foi mais acentuado em seu corpo.

Sem negar sua importância política e estética, acreditamos que não foi possível para o movimento romper com as expectativas de prazer calcadas no *voyeurismo* masculino e nem conceber uma nova linguagem do desejo que não fosse necessariamente pautada pelo olhar do homem heterossexual. Daí infere-se que mesmo obras esteticamente revolucionárias podem reforçar noções de gênero conservadoras. Padrões que estavam em debate e que aparecem no filme de Helena Solberg não se tornaram objeto de discussão nos outros filmes do movimento. Mesmo que as maneiras

de filmar fossem outras e que houvesse abertura para que novas temáticas e formas de comportamentos aparecessem nas narrativas, nem sempre foram deixados de lado os dogmas do que é considerado virtude e pureza em oposição ao que é pecado e transgressão; o que é digno de admiração e o que é condenável, principalmente no que se refere às expectativas tradicionais sobre o feminino.

É necessário ponderar que, ainda que as imagens do corpo sexuado da mulher sejam interpretadas como objeto do desejo masculino, quando elas são vistas por outras mulheres e outros homens podem engendrar outros sentidos, outros desejos, inclusive o de autonomia. Ou seja, os produtores das representações não possuem totalmente o controle sobre elas. Desprezar outros olhares possíveis com significados distintos implicaria em reconhecer a impossibilidade da subjetivação tanto das mulheres que são olhadas quanto daquelas que olham (DOANE, 1991; HOOKS, 2019).

Por vezes essa personagem feminina se mostra ativa e devolve o olhar, colocando-se como consciência diante do jogo da representação. Laura Mulvey (1983, p. 452-453) elenca a presença de três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera, o da plateia e o dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme clássico rejeitam os dois primeiros com o objetivo de eliminar a presença da câmera e impedir uma consciência distanciada do espectador. Ao libertar o olhar da câmera e o do espectador, o prazer e o privilégio do “convidado invisível” é destruído e a dependência dos mecanismos *voyeuristas* ativo/passivo é iluminada. Esse procedimento é ainda mais destacado quando a personagem feminina, ao romper com a quarta parede, além de marcar a sua posição, usa o olhar para afirmar sua subjetividade. Se o ator negro Antônio Pitanga representa, por mais de uma vez, o revolucionário e é colocado nessa posição de olhar para a câmera (em *Barravento* e *Ganga Zumba*), a mulher negra, mesmo que tenha ações importantes nas narrativas, ainda não aparece nesse registro característico do cinema moderno que quebra a ilusão de autonomia do mundo ficcional e é usado para se estabelecer um diálogo direto com o público.

Outro ponto a ser destacado é que através das personagens de moral marcadamente conservadoras, entre elas as beatas, os filmes construíram a representação de um grupo social reacionário diante das mudanças. É notável que essa posição seja marcada como feminina, o que acreditamos apresentar uma reflexão sobre o papel destacado das mulheres nas marchas e manifestações que apoiaram o golpe de 1964 e o regime que se seguiu. Se na década de 1960 algumas mulheres saíram às ruas para defender um modelo familiar calcado na tradição patriarcal e na religiosidade, ao

seu ver, ameaçado pelo comunismo, outras se lançavam na esfera pública para reivindicar condições dignas para a classe trabalhadora ou lutar pela equidade de gênero. O Cinema Novo revela as tensões presentes naquela sociedade ao representar como femininas, ao mesmo tempo, as demandas específicas de gênero e a defesa da família tradicional. Todavia, a política, no sentido da luta de classes, permanece masculina nos filmes, espaço onde a mulher só é coadjuvante. Mesmo que na época muitas mulheres já se engajassem politicamente em nome de um coletivo, a única personagem que representou isso foi Sara, de *Terra em Transe*.

A perspectiva feminista desloca as análises recorrentes sobre o Cinema Novo e permite evidenciar a heterogeneidade do movimento. Diante desse outro olhar é possível indagar que obras foram ou não consideradas políticas e ponderar a importância dos dramas íntimos que abriram um espaço maior para discussões sobre gênero. Os postulados do próprio grupo são passíveis de questionamento diante de seus filmes. A noção de autoria, conforme elaborada por Glauber Rocha, tinha em vista que a liberdade de criação do autor tivesse um papel de enfrentamento da ordem estabelecida, ou seja, o cinema independente deveria se posicionar ao lado da revolução. Segundo Ismail Xavier (2003, p. 18): “Neste sentido, há cineastas que seriam autores, pois em tudo imprimiriam a sua marca, o seu estilo e seus temas, mas o seriam em chave menor, pois trairiam a dimensão revolucionária de seu compromisso com a arte”.

Algumas obras do movimento foram vistas pela crítica da época, ou mesmo pela historiografia, como menos importantes, chegando a ter o vínculo com o Cinema Novo questionado por serem “menos políticas”. É o caso de *Os Cafajestes*, por exemplo, apontado muitas vezes como “mais *Nouvelle Vague* do que Cinema Novo”, mas reafirmado como pertencente ao movimento brasileiro pelo próprio Glauber, que, na sua *Revisão Crítica*, elogiou a obra como “filme de autor” de bom rendimento e afirmou que apesar de Ruy Guerra ter trazido uma “enfocação distorcida de certos problemas sociais” isso se corrigiria em *Os Fuzis*.⁹⁰ Ou seja, Glauber prefere integrar o

⁹⁰ “Os cafajestes”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 11/04/1962. “Os cafajestes”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 07/04/1962. “Toda atenção dos fãs para dois filmes brasileiros”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 01/04/1962. PEREIRA, G & R Santos. “Onde se conclui a análise de um filme polêmico, mas inaceitável. ‘Os Cafajestes’”. *Diário Carioca*, 07/04/1962. “‘Os Cafajestes’ no art palácio”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 11/05/1962. “Impróprio para menores de 18 anos ‘Os Cafajestes’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13/05/1962. AZEREDO, Ely. “Berlim confirma ‘Cafajestes’”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 17/05/1962. “Os Cafajestes”. *A Hora*, 21/05/1962. “Estilo e coragem num filme singular”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26/05/1962. “Os Cafajestes”. *Jornal do Dia*, Porto Alegre. 02/12/1962. VIANNA, A. Muniz. “Os Cafajestes”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14/04/1962. “O lançamento de ‘Os Cafajestes’ é a grande atração dos cartazes”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20/05/1962. BLANCO,

filme ao movimento, contudo ao sugerir que sua perspectiva não seria a mais adequada, infere-se que, ao seu ver, a discussão de questões ligadas a gênero – como a violência sexual contra a mulher apresentada em *Os Cafajestes* – realmente não deveria ocupar o centro de atenção dos cineastas do movimento.

Uma carta enviada por Glauber também é elucidativa sobre o que seriam os filmes corretos a serem feitos, em sua perspectiva. Saraceni (1993) descreve em sua autobiografia que recebeu tal correspondência quando começava a planejar a realização de *Porto das Caixas*, e Glauber encontrava-se no processo de finalização de *Barravento*. Nela, o cineasta baiano sugeriu que ele fizesse um filme sobre os camponeses no sertão nordestino. Glauber relata que o projeto (que depois resultou em seu filme *Deus e o Diabo*) vinha de encontro à revolução, que já era fato nos campos do Nordeste, e o filme seria uma das bandeiras desse movimento revolucionário, manifestando ainda seu interesse em entrar para o Partido Comunista e se distanciar de qualquer “problemática individual burguesa”. Em suas palavras:

[...] precisamos fazer filmes CERTOS – entendeu? não se pode arriscar, porque se falharmos um segundo, caímos no fracasso, filmes “LIVRES” só quando a base estiver formada. sei que você (como eu) pode reagir a isto, MAS É A SAÍDA. do contrário ficaremos apenas sonhando, entende? eu sou REALISTA, não tenho ilusões (BENTES, 1997, p. 165, letras grafadas conforme original).

Para Glauber, portanto, os “filmes certos” seriam os que abordassem os problemas dos trabalhadores nordestinos, a luta de classes, a miséria e a revolução. Diante dessa concepção, é sintomático que a obra de Saraceni, no geral, revele mais disposição para discutir a opressão de gênero do que a de Glauber. Sem deixar a temática social de lado, Saraceni recusou a proposta do colega e realizou *Porto das Caixas*. O episódio evidencia a existência de diferentes perspectivas no interior do Cinema Novo. Glauber procurava articular o grupo, tanto em sua atuação na produção dos colegas como enquanto crítico, reunindo as obras que acreditava que deveriam fazer parte do movimento. Sobre *Porto das Caixas*, ele afirma que “concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais” (ROCHA, 2003, p. 141). O debate recente que questiona o uso da palavra “homem” para se referir ao ser humano ainda não estava colocado à época. De qualquer forma, sob o olhar atual, é sintomático que Glauber utiliza a palavra para se referir a um dos poucos filmes do Cinema Novo que tem uma

Armando. “Uh vê o filme ‘Os Cafajestes’”. *Última Hora*, 24/05/1962. “O que se diz sobre o cinema brasileiro”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25/03/1964.

mulher protagonista e com o propósito de evidenciar a postura social do filme que o convém para agrupá-lo no movimento. Dessa forma, o conteúdo que a narrativa traz ao questionar a opressão feminina permanece ocultado.

Em outra passagem sobre o mesmo filme, Glauber (2003, p. 141) cita o crítico Yves Robert: “Não tendo consciência a não ser de sua individualidade oprimida, a mulher concentra no marido velho e sujo a imagem absoluta da miséria que precisa ser exterminada”. Aqui o gênero da protagonista é expresso, porém enquanto a narrativa indica que a mulher age de forma individual e imediata contra o marido que a oprime, nessa interpretação o que ganha evidência é a questão econômica, ao afirmar que a mulher luta contra a miséria. Essa perspectiva, portanto, torna mais fácil a demarcação do filme como pertencente ao Cinema Novo.

Sendo assim, é necessário partir para a análise das obras para verificar a heterogeneidade do movimento, inclusive na forma como a temática de gênero foi abordada por diferentes cineastas. É interessante constatar que o nome de Simone de Beauvoir surge como o de uma autora que teria sido lida tanto por Glauber quanto por Saraceni. Na biografia que escreveu sobre Glauber, João Carlos Teixeira Gomes (1997) cita a filósofa entre os nomes que foram lidos pela geração da Revista Mapa, da qual Glauber fazia parte. Em sua autobiografia, Saraceni (1993) afirma que o grupo do Cinema Novo foi influenciado por Sartre e Beauvoir. Contudo, isso não é suficiente para inferir que os cineastas estavam atentos à questão da opressão feminina levantadas pela autora. Apenas a apreciação de seus filmes permite constatar o espaço que cada um deu para o tema.

A perspectiva feminista trazida para a análise de filmes do Cinema Novo permite a abertura de novas possibilidades de pesquisa. Questiona-se o que o movimento entendia como “produção independente” e qual seria a atuação dos produtores na sugestão ou até mesmo na imposição de determinadas atrizes e cenas de nudez. Glauber afirmou, por exemplo, que a beleza da atriz Luiza Maranhão foi importante para conseguir espaço na imprensa para *Barravento* (GOMES, 1997). Cabe a indagação, portanto, de quanto o diretor tinha sua liberdade de atuação garantida para tomar decisões diante dessa pressão comercial pela “venda” da imagem feminina.

O próprio Glauber reconheceu também o uso da imagem da atriz para obter sucesso comercial em *Os Cafajestes* e nem por isso questionou a obra como “filme de autor” pertencente ao Cinema Novo. O líder do movimento identificou como “inédita onda publicitária: Norma Bengell, em quatro minutos de *travelling* frenético, girava

completamente nua na praia”, mas não expos o quanto esse apelo reproduziu o esquema hollywoodiano de produção em relação ao uso da imagem feminina (ROCHA, 2003, p. 134).

Saraceni (1993, p. 129) também relatou sobre o quanto a beleza da atriz implicava na atração para a realização e venda do filme. O autor afirmou que se empolgou com o projeto que deu origem a *Porto das Caixas* a partir de algumas fotos da atriz Irma Álvarez que lhe foram mostradas por Fernando Campos, cineasta que era próximo ao grupo que formava o Cinema Novo, mas cujos filmes não se identificavam com o movimento. Em suas palavras: “por causa de Irma Álvarez”, Fernando “certamente teria uma ideia genial de como conseguir o dinheiro” para o filme. Aqui fica evidente o papel da mulher reduzido à sua plástica, como musa inspiradora e fator de atração para o patrocínio do filme. Ainda que o resultado seja uma das poucas narrativas com uma protagonista mulher com papel ativo e certa autonomia, os detalhes sobre a produção revelam um modelo que se inspirava no clássico no que se refere à utilização da imagem feminina.

Ao longo da década, não há nos filmes mudanças consideráveis em relação a um posicionamento sobre a questão de gênero, e permanecem as ambiguidades. A ausência do movimento feminista nas narrativas denota a dificuldade em se entender o lema da Segunda Onda do movimento: “o pessoal é político”. Ou seja, algumas mulheres brasileiras da década já concebiam que as demandas por equidade de gênero, mesmo no interior da própria família – como o questionamento da dupla moral sexual, o direito ao divórcio, a conscientização sobre a violência contra a mulher – faziam parte de uma luta política de dimensão internacional na transformação das relações sociais. Porém, o Cinema Novo não representou essas reivindicações como políticas.

Apenas na década de 1970, a equidade de gênero seria pautada no cinema nacional, principalmente por meio dos filmes dirigidos por mulheres. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (1970, p. 23) já questionava: “Como mulheres podem ter sua liberdade em um mundo que homens lhe impõem a condição de Outro?”. Nesse sentido, acreditamos que a presença de mulheres – e, mais especificamente, de mulheres negras – na equipe de produção de um filme é importante para que as demandas de representatividade sejam consideradas. No entanto, o fato do filme ser dirigido por uma mulher não o torna obrigatoriamente feminista e nem significa que as formas de representação feminina do cinema dominante estarão obrigatoriamente ausentes. A

autorrepresentação não necessariamente leva à produção de “imagens positivas” (KAPLAN, 1995; CAVALCANTE; HOLANDA, 2013).

Ainda assim, é notável que um filme como o de Tereza Trautman avance substancialmente em relação às pautas feministas em 1973. Trautman, aliás, escreveu o roteiro de seu filme para a atriz Leila Diniz, que na época já era o símbolo da mulher emancipada e livre sexualmente. Porém, como a atriz faleceu em um acidente de avião antes do início das filmagens, Darlene Glória interpretou o papel principal. Em *Os Homens Que Eu Tive* (Tereza Trautman, 1973), Pity (Darlene Glória) é uma mulher que mantém um relacionamento aberto com seu marido Dode (Gracindo Júnior), que aceita seu namoro com Sílvio (Gabriel Archanjo). Porém, ela é convidada para montar um filme com Peter (Arduíno Colassanti), por quem se apaixona, gerando ciúmes nos outros dois. Dessa forma, é exposto o machismo na dificuldade dos homens encenados em lidarem com a autonomia feminina, inclusive no âmbito das relações consideradas não convencionais.

Em uma sequência na praia, Pity tem que lidar com as cobranças dos dois homens que lhe pedem explicações por ter voltado tão tarde para casa após ter ido trabalhar com Peter. O diálogo sugere certa inversão de papéis de gênero, a fim de problematizá-los, trazendo certa ironia ao colocar os homens representando falas atribuídas socialmente às mulheres. Embora indique a relação entre os três personagens é importante destacar também que não há cenas de relacionamento homossexual entre Dode e Sílvio. Pelo contrário, os dois personagens masculinos fazem diferentes piadas contra homossexuais, desvelando um dos limites do amor livre e suscitando outro preconceito existente naquela sociedade. É válido marcar também que Pity é uma mulher branca de classe média. A representação de uma sexualidade livre para mulheres negras ainda demoraria a chegar no cinema nacional.

Ao longo do filme, Pity se envolve com diferentes homens e, no final, quando decide ter um filho, não há o desejo de formar uma família convencional. Mesmo em relação à maternidade a representação foge do estereótipo para afirmar a autonomia da mulher. Dessa forma, o percurso da protagonista rompe com os padrões de gênero e, diferentemente do que acontece com outras personagens transgressoras do Cinema Novo, ela não é castigada; sua trajetória tem final feliz.

O filme ficou seis semanas em cartaz, com boa bilheteria, porém depois foi censurado e liberado apenas em 1980, com o título *Os Homens e Eu*. A alteração sugere a razão da interdição: era necessário rechaçar e destituir a ideia de equidade entre os

comportamentos sexuais masculino e feminino. A ditadura militar se estruturava em um projeto que se contrapunha à ideia de uma “crise moral” fomentada pelo “movimento comunista internacional” que justificaria os atos repressivos. As entidades que apoiavam a ditadura defendiam um modelo de feminilidade, segundo o qual a mulher deveria ser mãe, esposa e dona de casa – o que reforçava a subalternidade em relação aos maridos. E o feminismo era associado ao comunismo, alegando-se que teria o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos e subversão (VEIGA, 2013). Dessa forma, é possível entender a dura censura ao filme de Trautman. Ao trazer para a tela a valorização da autonomia da mulher, a afirmação de sua sexualidade junto às críticas ao casamento convencional, o filme confrontou o modelo difundido pelo regime. O diálogo com o ideário feminista configurava, de acordo com aquela perspectiva, uma ameaça moral “à família e aos bons costumes” – diálogo que o Cinema Novo não ousou estabelecer.

Ainda assim, dadas as transgressões de suas personagens, as representações do feminino em seus filmes também foram consideradas uma ameaça aos modelos de feminilidade e de família tradicional. Insatisfeitas com os modelos tradicionais, essas personagens do Cinema Novo foram caracterizadas por uma certa modernidade. Porém, a elas também só era possível a realização na chave de um romance heterossexual e, nesse sentido, elas são marcadas por um conservadorismo. A mulher de *Porto das Caixas*, ao buscar sua realização pessoal de forma autônoma, é uma exceção. Ainda assim, não é uma personagem que vislumbra uma formação ou uma carreira profissional, nem sua busca encontra qualquer empatia em outra mulher. Se o descontentamento das personagens das classes média e alta foi mostrada nos filmes como “futilidades burguesas”, a insatisfação das personagens pobres foi apontada como resultado das desigualdades sociais. A divisão de classes impediu, de tal forma, a formação de um coletivo que tivesse demandas específicas femininas.

Ainda assim, é significativa a potência dos comportamentos considerados transgressores aos padrões tradicionais. Até mesmo porque esses modelos são reafirmados ainda na atualidade, quando o então candidato à vice-presidência, Hamilton Mourão, declarou que as famílias formadas sem uma autoridade masculina, apenas com as figuras da mãe e da avó, são uma “fábrica de elementos desajustados” – mesmo diante de uma realidade onde o número de mães solo é crescente, seja como expressão da maior independência quanto de maior vulnerabilidade da mulher (VELASCO, 2017; UOL, 2018).

FONTES

FONTES FÍLMICAS

A Grande Feira. Roberto Pires, 1961.
Barravento. Glauber Rocha, 1961.
Porto das Caixas. Paulo Cesar Saraceni, 1962.
Os Cafajestes. Ruy Guerra, 1962.
Ganga Zumba. Carlos Diegues, 1964.
Deus e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha, 1964.
A Falecida. Leon Hirszman, 1965.
O Desafio. Paulo Cesar Saraceni, 1965.
O Padre e a Moça. Joaquim Pedro de Andrade, 1966.
Terra em Transe. Glauber Rocha, 1967.
Capitu. Paulo Cesar Saraceni, 1968.
O Bravo Guerreiro. Gustavo Dahl, 1969.
O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Glauber Rocha, 1969.

FONTES ESCRITAS

A Grande Feira

“Povo Não Quer Propaganda e Sim Diversão”. *Última Hora*, São Paulo, 08/08/1964.
 “Veremos um filme brasileiro: 'A Grande Feira' (baiano)”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 01/04/1962.
 “'A Grande Feira' vai mostrar em novembro vida na Bahia”. *Diário da Noite*. São Paulo, 11/10/1962.
 “Câmara em toda parte”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29/09/1962.
 “A Grande Feira”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21/10/1962.
 “O filme do dia. A grande feira”. *O Dia*. São Paulo, 21/10/1962.
 “Schindler na Grande Feira”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23/10/1962.
 “A Grande Feira”. *O Dia*. São Paulo, 24/10/1962.
 LIMA, Pedro. “A Grande Feira”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26/10/1962.
 “Alta sociedade em busca de emoção na 'grande feira'”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 20/11/1962.
 “A Grande Feira. Drama regional brasileiro”. *O Dia*. São Paulo, 15/11/1962.
 “Bahia Exporta Diamante Negro”. *Última Hora*. São Paulo, 22/11/1962.
 “A Grande Feira: Dia 3 de Dezembro”. *O Dia*. São Paulo, 23/11/1962.
 “A Grande Feira”. *A Hora*. 03/12/1962.
 “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27/11/1962.
 “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11/12/1962.
 “Sofia Loren de Ebano corre perigo em 'A Grande Feira'”. *Diário da Noite*. São Paulo, 07/12/1962.
 “A Grande Feira”. *A Hora*. 11/12/1962.
 “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/12/1962.
 “Baiana 'Sexy' de 'O Trem' Vem aí em 'A Grande Feira'. Helena Ignês já Foi Mulher Fatal: Virou Garota Sapeca”. *Última Hora*. São Paulo, 07/01/1963.
 “A Grande Feira”. *A Hora*. São Paulo, 30/01/1963.

- “Ambiente 'society' de Salvador devassado em 'A Grande Feira'”. *Diário da Noite*. São Paulo, 30/01/1963.
- “A Grande Feira' é também mais um grande do cinema nacional”. *Diário da Noite*. 31/01/1963.
- “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01/02/1963.
- A Grande Feira. *O Esporte*. São Paulo, 02/02/1963.
- “Luiza Maranhão repete em 'A Grande Feira' sucesso de 'Assalto ao Trem Pagador'”. *Diário da Noite*. São Paulo, 04/02/1963.
- “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09/02/1963.
- “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18/01/1963.
- “A Grande Feira”. *Jornal do Dia*. São Paulo, 20/01/1963.
- “Novo Caligari e filmes da França, Brasil e Alemanha”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/02/1963.
- “A Grande Feira”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05/02/1963.
- SILVEIRA, Walter. “Significado e origem de 'A Grande Feira' - II”. *O Povo*. Fortaleza, 14 e 15/09/1963.
- DIDONET, H. “Cinema Novo: 'A grande feira'”. *O Estado de São Paulo (Suplemento Cultural)*. São Paulo, 1963 (sd).
- “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1963 (sd).
- “A grande feira”. *Cinema Domani*. v.1, n.3, maio/junho 1962, p. 53.
- SILVEIRA, Walter da. “De Jorge Amado a Roberto Pires”. *Diário de Notícias*. Salvador, 26/11/1961.
- “A Grande Feira”. *Revista Crítica*. Salvador, 26/11/1961.
- DIDONET, H. “A Grande Feira e Cinema Novo I”. *Jornal do Dia*. Porto Alegre, 28/05/1963.
- J. “A Grande Feira”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 08/02/1963.
- SILVEIRA, Walter da. “A Grande Feira: origem e significado”. *Diário de Notícias*. Salvador, 04/12/1961.
- SILVEIRA, Walter da. “A Grande Feira: origem e significado II”. *Diário de Notícias*. Salvador, 10/12/1961.
- SILVEIRA, Walter da. “A Grande Feira: origem e significado III”. *Diário de Notícias*. Salvador, 17/12/1961.
- SILVEIRA, Walter da. “A Grande Feira: origem e significado fim”. *Diário de Notícias*. Salvador, 24/12/1961.
- ROCHA, Glauber. “Depoimento (com biografia)”. *Diário de Notícias*. Salvador, 26/11/1961.
- SENNA, Orlando. “A grande (crônica) feira”. *Diário de Notícias*. Salvador, 26/11/1961.
- JUAN, Vilar San. “A Grande Feira”. *Diário Comércio e Indústria*. São Paulo, 02/02/1963.
- DUARTE, B. J. “A Grande Feira”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08/02/1963.
- DUARTE, B. J. “A Grande Feira' e sua direção”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07/02/1963.
- TEIXEIRA, Novais. “O Brasil”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15/06/1962.
- PERDIGÃO, Paulo. “Schindler na Grande Feira”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23/10/1962.
- AUGUSTO, Sérgio. “Honesto, medíocre e importante. A Grande Feira”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25/10/1962.
- AUGUSTO, Sérgio. “Tocaia no asfalto”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11/12/1962.
- “A Grande Feira”. *Jornal do Dia*. São Paulo, 20/01/1963.
- REIS, Moura. “A grande feira”. *Revista de Cinema Antropologia*, edição 3, jul/ago 1964.
- VITA, Mário Reges. “Cinema”. *Diário da Noite*. São Paulo, 16/05/1961.
- “A Grande Feira”. *O Estado de São Paulo (Suplemento Literário)*. São Paulo, 22/09/1962.

Barravento

"40 anos de Barravento. A consagração de Glauber Rocha no continente europeu". *Jornal da Jornada*. Salvador, setembro de 2002, p. 9.

"Produção de filmes na Bahia". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/05/1961.

WILSON, David. "Barravento". *Monthly Film Bulletin*. Vol. 39, n. 463, agosto/1972, p. 155-156.

SHATOWSKY, Alberto. "A Bahia tem cinema também". Rio de Janeiro, *Manchete*. 1961, p. 99-100.

ESTÈVE, Michel. "Note sur Barravento". *Études Cinématographiques*. N. 97/99, 1973, p. 37-40.

AMENGUAL, Barthélemy. "Glauber Rocha ou les chemins de la liberté", p. 41-91

FALCONE, Fernando Trevas. "Sinfonia de Imagens". *Revista TVA*. Março/1998.

L.A.B.L. "Cinema Nosso". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 28/06/1962.

"'Barravento' exibido na Checoslováquia". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24/06/1962.

JÚNIOR, Walter Lima. "Barravento no cinema brasileiro". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17/04/1962.

"Anteestreia hoje de 'Barravento'". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/10/1962.

"O cinema surge na Bahia". *Diário da Noite*. São Paulo, 16/05/1961.

"Mulher é sempre notícia". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/17/1961.

"Barravento traz Luiza". *Revista O Cruzeiro*, n. 17, 1961.

"Barravento". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19/08/1961.

ROCHA, Glauber. "Experiência 'Barravento': confissão sem moldura". *Diário de Notícias*. Salvador, 26/12/1960.

"Na Bahia a coisa é séria". *Visão*. Rio de Janeiro, 16/03/1962, p. 58.

"Filme de Glauber é atração da semana". *Notícias Populares*. São Paulo, 28/09/1967.

"Barravento". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29/09/1967.

"'Barravento', de Glauber Rocha, o filme que Moravia elogiou". *Diário da Noite*. São Paulo, 29/09/1967.

"'Barravento' estreia no Belas Artes". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29/09/1967.

"Entra hoje Barravento". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29/09/1967.

"'Barravento': Glauber Rocha valoriza cinema brasileiro". *Diário da Noite*. São Paulo, 30/09/1967.

"Barravento". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01/10/1967.

"Eu sou Luiza Maranhão, a bárbara". *Uh*. São Paulo, 21/10/1967.

LIMA, Antônio. "Cláudia e Luiza Maranhão são as belas mulheres dos bons filmes da semana". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/10/1967.

"Barravento". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21/07/1968.

"A Grande Feira". *O Estado de São Paulo. Suplemento literário*. São Paulo, 29/09/1962.

"Barravento". *Visão*. Rio de Janeiro, 07/10/1960.

VIANY, Alex. "'Barravento': o problema é comunicação". *Senhor*. São Paulo, julho/1962.

"Caminhos VI". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 24/03/1963.

"Notícias de casa". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 28/04/1963.

GASTAL, P. F. "Prognósticos da semana". Porto Alegre, 08/10/1963.

MORAVIA, Alberto. "ritos voluptuosos dos magicos brasileiros". *Última Hora*. São Paulo, 26/10/1963.

ALBERTO, Luiz. "Enfim, Barravento". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 01/11/1963.

"Alberto Moravia gostou muito de 'Barravento'". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1963 (s.d.)

"Palhaço assassino faz ponta em fita". *Última Hora*. 13/03/1964.

XAVIER, Ismail. "Barravento". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 26/07/1968.

Porto das Caixas

"Cinema já é ótimo negócio no Brasil". *Uh*. São Paulo, 24/05/1966.

VIANY, Alex. "Mulheres, homens e problemas". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18/08/1968.

WOLF, José. "'O Desafio' em tempo sem sol". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17/04/1966.

SIQUEIRA, Cyro. "Porto das Caixas". *Revista de Cinema*. Rio de Janeiro, Jul/ago 1964.

"Porto das Caixas na Cinemateca". *O Globo*. Rio de Janeiro, 20/07/1966.

"É nacional a melhor fita em cartaz". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/03/1964.

"Porto das Caixas". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28/02/1964.

SPIEWAK, José Julio. "Cineasta nacional que se revela". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22/11/1964.

SPIEWAK, José Julio. "Porto das Caixas I". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22/11/1964.

SPIEWAK, José Julio. "Porto das Caixas II". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22/11/1964.

"Porto das Caixas". *O Esporte*. São Paulo, 20/02/1964.

"Porto das Caixas". *Diário da Noite*. São Paulo, 19/02/1964.

"Atrizes de mérito e insólito filme nacional". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16/02/1964.

BRESSANE, Júlio. "Porto das Caixas: cinema do cinema". Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005, p. 51-57.

Os Cafajestes

ALBERTO, Luiz. Cinema - Caminhos V. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17/03/1963.

"Êxito de Os Cafajestes no Japão". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19/05/1963.

"'Os Cafajestes' não será exibido no Rio". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/12/1963.

"Os Cafajestes Podiam Sofrer Censura no Rio". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12/12/1963.

"Guerra não quer Cafajestes colorizado". *Folha da Tarde*, 07/02/1990. Show, p. 19

ARAÚJO, Inácio. "Bandeirantes exhibe erotismo de 'Os Cafajestes'". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28/05/1980.

"Rio não pode ver 'Os Cafajestes'". *Folha de São Paulo - Ilustrada*. São Paulo, 19/08/1966.

"Rio e Cabo Frio serão cenários para o primeiro trabalho do ator Jece Valadão como produtor. 'Os Cafajestes'". *O Dia*. Rio de Janeiro, 13/08/1961.

"'Os Cafajestes': Uma grande promessa". *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 07/11/1961.

"Os Cafajestes". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24/01/1962

"Os Cafajestes". *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 16/01/1962

"Inicia-se 'Os Cafajestes' em Cabo Frio". *O Dia*. Rio de Janeiro, 12/11/1961.

SHATOVSKY, Alberto. "Cinema Nacional em busca da arte". *Manchete*.

"Os Cafajestes". *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 01/04/1962.

RAMÓN, Clóvis. "Noite de gala do cinema brasileiro". *O Dia*. Rio de Janeiro, 27/03/1962.

"Os Cafajestes". *O Dia*, Rio de Janeiro, 06/04/1962

"Os Cafajestes". *O Dia*, Rio de Janeiro, 11/04/1962.

"Os Cafajestes". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07/04/1962

RAMON, Clóvis. "O grande momento do cinema brasileiro: 'Os cafajestes'". *A Notícia*, 30/03/1962.

"Os Cafajestes". *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 07/04/1962

AZEREDO, Ely. "Cinema novo no Brasil: pequeno balanço com grandes esperanças". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29/06/1963.

- “A mulher e a notícia. Germana (com ‘Os cafajestes’) estreia nas telas”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29/03/1962.
- “O filme do dia Os Cafajestes”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 01/04/1962.
- “Toda atenção dos fãs para dois filmes brasileiros”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 01/04/1962.
- “Os Cafajestes”. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 02/04/1962.
- PEREIRA, G & R Santos. “Onde se conclui a análise de um filme polêmico, mas inaceitável. ‘Os Cafajestes’”. *Diário Carioca*, 07/04/1962.
- AZEREDO, Ely. “Contra o espectador mercadoria”. *Tribuna de Imprensa*, 08/04/1962
- PEREIRA, G & R Santos. ““Os Cafajestes: retificações, ênfase”. *Diário Carioca*, 08/04/1962.
- “Entrevista com Ruy Guerra”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 11/04/1962.
- ““Os Cafajestes’ é intocável”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 09/04/1962.
- ““Cafajestes: cortes provocam repulsa”. *Tribuna de Imprensa*, 11/04/1962.
- J.S. “Começou mal”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 11/04/1962.
- “Dia sim, dia não. Os Cafajestes”. *Diário da Noite*, 13/04/1962.
- “Os Cafajestes”. *Diário do Comércio e Indústria*. São Paulo, 25/04/1962.
- “Os Cafajestes”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13/04/1962.
- “Caiu a proibição de Os Cafajestes”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 15/04/1962.
- “Censura apreende ‘Os Cafajestes’: Norma Benguell em pranto protesta!”. *Última Hora*, 14/04/1962.
- ““Os Cafajestes’ outra vez em exibição”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15/04/1962.
- “Mandado do filme foi distribuído”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17/04/1962.
- “Justiça liberou ‘Os Cafajestes’”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 14/04/1962.
- “Polícia do Rio apreendeu ‘Os Cafajestes’”. *Diário da Noite*, 14/04/1962.
- “Defesa da juventude”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13/04/1962.
- G. EFE. “Parabéns à polícia”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15/04/1962
- ““Os Cafajestes é o filme brasileiro mais polêmico”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 20/04/1962.
- ““Cafajestes’ sai de vez de cines: Tenório tira”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 16/04/1962.
- NETO, Villela. ““Os Cafajestes’ primeiro filme maldito do cinema nacional”. *Diário da Noite*, 16/04/1962.
- AZEREDO, Ely. ““Os Cafajestes’ na justiça”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 16/04/1962.
- “Os Cafajestes”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 17/04/1962.
- “Novo mandado de segurança para o filme ‘Os Cafajestes’”. *Diário da Noite*, 17/04/1962.
- AZEREDO, Ely. “Cinema exige liberdade”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 17/04/1962.
- “Com novo ‘round’ hoje na Justiça ‘Os Cafajestes’ força o retorno”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17/04/1962.
- “Consolando ‘La Benguel’”. *Diário Carioca*, 17/04/1962.
- ““Os Cafajestes’ deixa La Benguell de cama”. *Diário Carioca*, 17/04/1962.
- “URSS e EUA querem ver ‘Cafajestes’”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18/04/1962.
- “Ato público em defesa do cinema livre”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18/04/1962.
- L. Marcos. “Os Cafajestes”. *A Hora*, 18/04/1962.
- “Norma Benguell ainda está com os nervos abalados por causa da proibição de ‘Os Cafajestes’”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 18/04/1962.
- “Movimento a favor de ‘Os cafajestes’”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19/04/1962.
- “Cinema novo hostil à censura arbitrária”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20/04/1962.
- ““Os Cafajestes é o filme brasileiro mais polêmico”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 20/04/1962.

- “Interdição de ‘Os Cafajestes’ já provocou prejuízos de seis milhões de cruzeiros”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 20/04/1962.
- “‘Os cafajestes’ volta hoje aos cinemas”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/04/1962
- “‘Os Cafajestes’ cria movimento pró-cinema”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 21/04/1962.
- “A Mulher e a Notícia. Norminha, cinema francês e pressão baixa”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24/04/1962.
- “Os Cafajestes”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 24/04/1962.
- MONTEIRO, Osael. “Os Cafajestes”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24/04/1962.
- “Liberado o filme ‘O cafajeste’ pelo secretário de segurança”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10/05/1962.
- “Vai ser exibido em São Paulo ‘Os Cafajestes’”. *Diário da Noite*, 10/05/1962.
- “‘Os Cafajestes’ no art palácio”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 11/05/1962.
- “‘Os Cafajestes’ (21 anos) inicia nova vaga no cinema brasileiro”. *Diário da Noite*, 12/05/1962.
- Pe Guido Logger. “O mito da juventude moderna e Os Cafajestes”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 13/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 13/05/1962
- “Impróprio para menores de 18 anos ‘Os Cafajestes’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13/05/1962.
- “Cinco milhões de indenização”. *Diário da Noite*, 15/05/1962.
- TEIXEIRA, Novais. “A fita ‘Os Cafajestes’ representará o Brasil no festival alemão”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16/05/1962.
- AZEREDO, Ely. “Berlim confirma ‘Cafajestes’”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 17/05/1962.
- “Obra insólita”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17/05/1962.
- “‘Os Cafajestes’ com sucesso de bilheteria já assegurado”. *Diário da Noite*, 17/05/1962.
- “Fosse paga a publicidade (notável) de ‘Os Cafajestes’ custaria de 3 a 4 milhões”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 17/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *A Hora*, 18/05/1962.
- “Jece agradece apoio a ‘Os Cafajestes’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19/05/1962.
- “Cafajestes: maldito”. *Diário da Noite*. 19/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *A Hora*, 21/05/1962.
- “‘Os cafajestes’: cinema brasileiro torna-se diferente e audacioso”. *Diário da Noite*, 21/05/1962.
- ROCHA, Walter. “Previsões da semana”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 22/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *A Hora*, 23/05/1962.
- “Ainda ‘Os Cafajestes’ na censura”. *Novos Rumos*, 31/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *Folha de São Paulo*, 25/05/1962.
- Publicidade em *O Estado de São Paulo*, 24/05/1962.
- “Estilo e coragem num filme singular”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26/05/1962.
- NETO, Villela. “Cinema Nacional: a hora de reagir”. *Diário da Noite*, 30/05/1962.
- “Os juízes não comentaram ‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25/04/1962.
- “Proibida exibição de ‘Os Cafajestes’”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14/04/1962.
- “Censura faz propaganda de ‘Os Cafajestes’”. *A Tribuna*, 20/04/1962.
- AZEREDO, Ely. “‘Os Cafajestes’ em Berlim”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 25/04/1962.
- “‘Cafajestes’: equipe está contra curador”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 24/04/1962.
- “Comissão vai decidir sobre a exibição de ‘Os Cafajestes’ em São Paulo”. *Diário da Noite*. São Paulo, 26/04/1962.

- “Polícia vai examinar ‘Os Cafajestes’”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 27/04/1962.
- “‘Os Cafajestes’: o filme proibido”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 27/04/1962.
- “Polêmica dos ‘Cafajestes’ abre luta contra censura”. *Diário da Noite*, 27/04/1962.
- “Polêmica dos ‘Cafajestes’”. *Diário da Noite*, 27/04/1962.
- “Igreja repudia o filme ‘Cafajestes’”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 16/06/1962.
- NETO, Villela. “Polícia e censura”. *Diário da Noite*, 27/04/1962.
- LIMA, Pedro. “Norma Benguell sem censura”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27/04/1962.
- “Padre vê ‘Os Cafajestes’ e fica perplexo: faz comentário aberto da libertinagem e não é obra de arte”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27/04/1962.
- JUAN, Vilar San. “Os Cafajestes”. *Diário do Comércio e Indústria*, 28/04/1962.
- “Bureau de imprensa vai defender Cafajestes”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28/04/1962.
- “A polícia carioca apreendeu ‘Os Cafajestes’”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 28/04/1962.
- “‘Os Cafajestes’ vai causar barulho”. *Diário da Noite*, 28/04/1962.
- “Eles dizem que ‘isto é a vida’”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 29/04/1962.
- “‘Os Cafajestes’ - luta pela libertação desse filme”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 01/05/1962.
- “Jornalistas e teatrólogos contra a censura”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 03/05/1962.
- “Cafajas de volta”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 03/05/1962.
- “Os Cafajestes”. *Diário da Noite*, 04/05/1962.
- “Os ‘Cafajestes’ no Festival de Berlim”. *Diário da Noite*, 04/05/1962.
- “Secretário da segurança decidirá hoje liberação de ‘Os Cafajestes’”. *Última Hora*, 07/05/1962.
- “Liberado ‘Os Cafajestes’ para maiores de 21 anos”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/05/1962.
- “‘Os Cafajestes’: ‘Filme maldito’ do cinema nacional”. *A Hora*, 02/06/1962.
- “Liberado ‘Os Cafajestes’: juiz concedeu segurança”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05/06/1962.
- AZEREDO, Ely. “Novo filme de Ruy Guerra”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 06/06/1962.
- “‘Os Cafajestes’ novamente interditado”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12/06/1962.
- “‘Os Cafajestes’ no judiciário”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 07/06/1962.
- “‘Cafajestes’ voltará ao cartaz dia 18”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 06/06/1962.
- AZEREDO, Ely. “‘Os Cafajestes’: repressão e verdade”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 13/06/1962.
- “Os Cafajestes”. *Jornal do Dia*. Rio de Janeiro, 14/06/1962.
- “Solidariedade”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15/06/1962.
- “Um tutor”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 27/06/1962.
- “Berlim simpatiza com ‘Os Cafajestes’”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 26/06/1962.
- “‘Os Cafajestes’ está em 1º em publicidade”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 03/07/1962.
- “Cidade aplaude MP pela proibição de ‘Os Cafajestes’: até o título repugna”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 23/08/1962.
- “Cinema e moral”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 23/08/1962.
- “‘Os Cafajestes’ será exibido em B. Horizonte”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23/08/1962.
- “Honra discutível”. *O Dia*. Porto Alegre, 13/07/1962.
- “‘Os Cafajestes’: vaiado em Berlim era esperada”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17/07/1962.
- “‘Os Cafajestes’ proibido para menores de 18 anos”. *Diário da Noite*, 31/08/1962.
- “Cafajestes”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 30/08/1962.

- “Justiça vai dizer quarta-feira se mineiro pode ver ‘Os Cafajestes’”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 25/08/1962.
- NETO, Villela. “Precedente de ‘Os Cafajestes’ contra o cinema nacional”. *Diário da Noite*, 04/09/1962.
- “‘Cafajestes’ não entra nos E.U.A.”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 05/10/1962.
- DIDONET, H. “Quem avisa, amigo é”. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 07/12/1962.
- “chanchada no pior estilo”
- “Os Cafajestes”. *Jornal do Dia*, Porto Alegre. 02/12/1962.
- “Censura dos EUA vetou ‘Os Cafajestes’”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27/11/1962.
- “Sociedades cristãs solicitam a JG(João Goulart) proibir ‘Os Cafajestes’”. *Última Hora*, 31/08/1962.
- SGANZERLA, Rogério. “Revisão de ‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo - Suplemento literário*. São Paulo, 04/01/1964.
- SGANZERLA, Rogério. “Revisão de ‘Os Cafajestes II’”. *O Estado de São Paulo - Suplemento Literário*. São Paulo, 11/01/1964.
- “‘La Benguell’ retorna ao papel que lhe abriu portas do sucesso”. *Diário da Noite*, 19/03/1964.
- “Retorna o mais corajoso e adulto filme feito no cinema nacional”. *Diário da Noite*, 17/03/1964.
- “‘Os cafajestes’: Norma Benguel é atração na praia”. *Diário da Noite*, 21/03/1964.
- “Publicidade”. *O Cruzeiro*, 12/05/1962.
- “Volta ‘Os Cafajestes’”. *Diário da Noite*, 23/06/1965.
- “O estranho caso de dois crimes”. *A Nação*, 14/12/1965.
- “Volta ‘Os Cafajestes’”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 25/03/1964.
- “‘Os Cafajestes’ é filme ainda proibido em MG”. *O Jornal*, 27/10/1964.
- “Supremo condenou o filme ‘Os Cafajestes’”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 27/10/1964.
- “Supremo nega segurança para ‘Os Cafajestes’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27/10/1964.
- “Novamente proibido o filme ‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17/04/1962.
- “Censura aconselha que mostrem roteiro antes”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 08/15/1962.
- “‘Os cafajestes’ liberada até 21 anos”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10/05/1962.
- “Cassação do Filme ‘Os Cafajestes’ Poderá Ser Determinada Pelo TRF”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 12/05/1962.
- “Não tem apoio legal a proibição de 21 anos imposta pela polícia”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 11/05/1962.
- M.S. “Onde está o juizado de menores?”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 17/05/1962.
- “Liberado ‘Os Cafajestes’: juiz concedeu segurança”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05/06/1962.
- “Não entende nada”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05/06/1962.
- “‘Os Cafajestes’ liberado na GB”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05/06/1962.
- “Liberação do filme depende de O Tenório”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 07/06/1962.
- “Cafajestes e enterro”. *O Jornal*, 08/16/1962.
- “Proibido de novo ‘Os Cafajestes’”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12/06/1962.
- “Cafajestes continuam fora da lei”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12/06/1962.
- “Contra a liberação de ‘Os Cafajestes’”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 19/06/1962.
- “Para a 6ª Câmara Cível o agravo do Estado contra exibição de ‘Cafajestes’”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01/08/1962.
- “‘Os Cafajestes’ proibido em Minas”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 23/08/1962.
- LEITE, Maurício Gomes. “Censura e segredos”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 24/08/1962.

- “Censura Foi Liberal Com o Filme ‘Os Cafajestes’”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 31/08/1962.
- “Jango pede à Censura explicações sobre o filme ‘Os Cafajestes’”. *O Dia*. Rio de Janeiro, 31/08/1962.
- NETO, Villela. “Imoralidade no cinema: o exemplo de *Égua Verde*”. *Diário da Noite*, 04/12/1962.
- “Minas: negada segurança pró-‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/12/1962.
- “A boa turma de ‘Os Cafajestes’”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24/12/1961.
- ELLIOT, T. S. “Os Cafajestes”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10/04/1962.
- MELLO E SOUZA, Claudio. “Ainda ‘Os Cafajestes’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/04/1962.
- VIANNA, A. Muniz. “Os Cafajestes”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14/04/1962.
- “Nova era do cinema nacional”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 26/06/1962.
- “O lançamento de ‘Os Cafajestes’ é a grande atração dos cartazes”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20/05/1962.
- BLANCO, Armindo. “Uh vê o filme ‘Os Cafajestes’”. *Última Hora*, 24/05/1962.
- TEIXEIRA, Novais. “Mal recebida a fita brasileira ‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/07/1962.
- “Requintada bobagem”. *Jornal do Dia*, 28/09/1962.
- DIDONET, H. “Uma opinião sobre Os Cafajestes”. *Jornal do Dia*, 14/12/1962.
- “Faleceu o roteirista de ‘Os Cafajestes’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/01/1963.
- “Os Cafajestes”. Revista Isto é Cinema Brasileiro
- PRETA, Stanislaw Ponte. “Os cafajestes outra vez”.
- VIANY, Alex. “OS Cafajestes”.
- “Os Cafajestes”. Filmes da semana, Folha, 1965
- “Os Cafajestes”. Revista de Cinema. Ruy Guerra
- QUEIROZ, Gabriela Souza. “Um Livro Norma Benguell”. *Filmecultura* 63, 1º semestre 2018, p. 102-105
- CANECA, Cristina. *Norma Benguell*. São Paulo: Editora Nversos, 2014.
- “Os Cafajestes”. FRAGOSO, Mário. *Revista Iris* n. 125, outubro/1962, p. 55-56
- THIRARD, P.L. “La plage du désir”. *Cinéma* n. 90, nov 64, p. 123-124
- “O que se diz sobre o cinema brasileiro”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25/03/1964.
- GRUNUWALD, José Lins. “Brasil brilha em Cannes”. *Jornal de Betras*. 06/1962.
- “Traída pelo desejo”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/04/1998.

Ganga Zumba

- MORELLET, Jean-Claude. “De bruits et fureurs”. *Positif*. N. 93, março/1968.
- Ganga-Zumba estreia importante da semana”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 01/03/1964.
- “Branços e negros vão juntos para Palmares”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 10/03/1964.
- ALBERTO, Luiz. “Ganga Zumba, um filme de paixão”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 08/03/1964.
- “Querem Ganga-Zumba na Invernada da GB”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 07/03/1964.
- W. M. “Ganga Zumba. Cinema Novo Brasileiro”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 01/03/1964.
- LOYOLA, Ignácio de. “Cine-ronda”. *Última Hora*. São Paulo, 06/08/1964.
- LUZ, Celina. “Ganga Zumba conquista Paris”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/01/1968.
- DIDONET, H. “Ganga Zumba”. *Jornal do Dia*. Porto Alegre, 09/07/1964.
- DIDONET, H. “Estréias da semana”. *Jornal do Dia*. Porto Alegre, 25/07/1964.

- SANTOS, Tércio. "Filmando a História". *Movimento*, n. 57. São Paulo. 02/08/1976.
- LAWDOVSKY, Rufus. "Música e cinema novo". *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 02/03/1964.
- "Amor de escravos ajuda a suportar jugo dos brancos". *Diário da Noite*. São Paulo, 27/03/1964.
- "Ganga Zumba, Rei dos Palmares". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31/03/1964.
- "Ganga Zumba, Rei dos Palmares". *O Dia*. São Paulo, 16/04/1964.
- "Luta pela liberdade é o tema de Ganga Zumba, Rei dos Palmares". *Diário da Noite*. São Paulo, 17/04/1964.
- "Ganga Zumba, rei dos Palmares': negros em luta por sua liberdade". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 18/04/1964.
- SPIEWAK, José Julio. "Ganga Zumba, o rei dos Palmares". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19/04/1964.
- "Ganga Zumba". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19/04/1964.
- "Ganga Zumba, o rei dos Palmares". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19/04/1964.
- "Astro de 'Assalto ao trem pagador' é 'Ganga Zumba, o rei dos Palmares'". *Diário da Noite*. São Paulo, 20/04/1964.
- "22h30 na Cultura - Ganga Zumba". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04/09/1998.
- MERTEN, Luiz Carlos. "Diegues expõe dificuldade de filmar". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04/09/1998.
- COMBS, Richard. "Ganga Zumba". *Monthly Film Bulletin* v. 39, n. 466, novembro 1972.
- DIEGUES, Cacá. "Um novo filme". *Beta. O cinema em impresso*. N. 9, São Paulo, primavera de 2010, p. 126-129

Deus e o Diabo na Terra do Sol

- BORGES, Luís C. R. "Vidas secas na terra do sol". *Cine Clube*. Junho/1966, p. 6.
- "Le dieu noir et le diable blond". *Positif*, n. 91, p. 37-40, jan. 1968.
- "Le dieu noir et le diable blond". *Esprit*, v. 35, n. 2, p. 380-5, fev1968.
- DEBS, Sylvie. "Le souffle novo". *Cahiers du Cinéma* n. 605, out 2005, p. 24-26.
- OROZ, Silvia. "Deus e o Diabo: anotações desordenadas". *Caderno de crítica*. n. 5, maio/1988, p. 40-45.
- DIEGUES, Carlos. "Le Dieu noir et le Diable blond et le Cinéma Novo". *Positif*, n.400, jun/1994, p. 30-33.
- NEITZEL, Adair Aguiar. "Entre Deus e o Diabo". *Cinemais* n. 22, mar.abril/2000, p. 195-204.
- "Viña del mar et le nouveau cinema latinoamericain". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p. 43-55.
- "Entretien avec les cineastes bresiliens". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p.56-64.
- ROCHA, Glauber. "Memoirer de Dieu et le diable dans les terres de monte santo et coco robo". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p.93-96.
- ROCHA, Glauber. "Antonio das mortes a Canudos". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p. 97-98.
- LIMA JR., Walter. "Les neuf mois de Dieu et le Diable". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p. 99-101.
- PONTES, Norma B. "Approximations literaires et creation critique". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p. 103-105.
- MACIEL, L.C., "Dialectique de la violence". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p. 107-120.
- LIMA, Valdemar. "A la recherche d'une photographie participante". *Cine Cubano*. n. 42-44, jul/1967, p. 121-128.
- ATHAYDE, Felix de. "Y el diablo a la tierra del sol". *Cine Cubano*, ano 5, número 27, p. 11-13.
- "Le dieu noir et le diable blond". *Cinéma* n. 125, abril/1968, p. 98-99.
- CIMENT, Michel. "Le Dieu, le Diable et les Fusils" *Positif*. n.84, março/1967, p. 25-32.

"Quando a forma assimila os dramas da história".

PIERRE, Sylvie. "O Cinema Novo e o modernismo". *Cinemais*. n.6, jul.ago./1997, p. 87-109.

A Falecida

"A Falecida". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1964

MERTEN, Luiz Carlos. "Hirszman dissecar inferno de Nelson". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16/09/1995.

FASSONI. "Elogio francês para 'A Falecida'". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28/04/1965.

AZEREDO, Ely. "A Falecida". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18/07/1965.

MORAES, Tati. "A Falecida". *Uh*, Rio de Janeiro, 18/09/1965.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. "A Falecida". *Correio da Manhã*, 18/09/1965.

AZEREDO, Ely. "A Falecida". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/09/1965.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. "A Falecida". *Correio da Manhã*, 06/10/1965.

"A Falecida". *Diário de Notícias*. 09/10/1965.

PERDIGÃO, Paulo. "Cinema". *Diário de Notícias*. 09/10/1965.

SPIEVAK, J. J. "A Falecida". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 02/12/1965.

"A Falecida". Filme Cultura Especial Cannes. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p.28.

CORTAZAR, Octavio. "La Difunta". *Cine Cubano* n. 52-53, fevereiro/1969, p. 90-93.

PEREIRA, Miguel. "Leon Hirszman. Foco narrativo e estilo em A falecida". *Cinemais* n. 1, setembro-outubro/1996, p. 167-175.

TAILLEUR, Roger. "A falecida". *Positif* n. 72, dezembro-1965/janeiro-1966, p. 5-36.

"A falecida (La morte) de Leon Hirszman (Brasil)". *Cahiers du Cinéma*, n. 171, outubro 1965, p. 48.

H.P.S. "A melhor adaptação de Nelson Rodrigues". *Revista de Cinema*, v. 10, n. 97, dezembro 2009/janeiro 2010.

"'Falecida' exibida em Paris". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23/04/1966.

"Paris vê e elogia 'A falecida'". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23/04/1966.

"'A Falecida' foi exibido em Paris; critica elogia o cinema brasileiro". *A Tribuna*. Santos, 04/05/1966.

"Urgente". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 19/03/1965.

"Semana ainda fraca em estreias terá boa atração: 'A Falecida'". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26/09/1965.

"Pedida apreensão do filme 'A Falecida'". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 01/10/1965.

"Fernanda Montenegro: classe e talento". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 28/11/1965.

"Comédia de Wilder e elogiadas fitas nacionais". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28/11/1965.

"A Falecida". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28/11/1965.

"A Falecida". *Diário da Noite*. 29/11/1965.

"Drama de Nelson Rodrigues concorrente sério da F.I.F." *Diário da Noite*. 02/12/1965.

C.M.M. "'A Falecida' e 'Dilema de um Bravo'". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04/12/1965.

"A Falecida". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14/09/1965.

REIS, Moura. "Shenandoah e A Falecida". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16/09/1965.

"A Falecida representa o Brasil". *O Dia*. São Paulo, 18/09/1965.

"Brasil mostra 'A Falecida' para concorrer à 'Gaivota'". *Folha de São Paulo - Ilustrada*. São Paulo, 18/09/1965.

"Delegação de 127 encerra o festival da areia". *O Globo*. Rio de Janeiro, 18/05/1965.

- “‘A Falecida’ recebida com frieza; Fritz Lang ameaça deixar o júri”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18/09/1965.
- “Delegações estrangeiras prestigiam o filme brasileiro”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18/09/1965.
- “Vagas estrelas - buscam - ‘Gaivota de Ouro’”. *City News de São Paulo*. São Paulo, 19/09/1965.
- “A fita do Brasil”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19/09/1965.
- “Continua no Rio a disputa do grande prêmio ‘Gaivota de Ouro’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19/09/1965.
- “A Falecida subiu e as novas estrelas desceram no Rio”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22/09/1965.
- “Gaivota de outro pode pousar hoje em ‘A Falecida’”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 28/09/1965.
- “Brasil ganhou com ‘A Falecida’ por usar inteligência no filme”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 29/09/1965.
- “‘A Falecida’ poderia obter prêmio melhor”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09/10/1965.
- “Anestesista inglês vem para Congresso”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 09/10/1965.

O Desafio

- BERNARDET, Jean-Claude. “O Desafio - a partir do dia 18 no Picolino e Scala”. *Artes*. São Paulo: janeiro/1966
- “O Desafio” (Le défi)
- “O Desafio”. “Produções Cinematográficas Imago Ltda
- “O Desafio mudo”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23/01/1966.
- REGIS, Flávio Eduardo M. Soares. “César Saraceni e ‘O Desafio’”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23/01/1966.
- “O Misterioso caso do Filme ‘O Desafio’”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15/03/1966.
- “Entrevista com Saraceni sobre ‘O Desafio’”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 07/04/1966.
- “O Misterioso caso do Filme ‘O Desafio’”. *O Dia*. São Paulo, 18/04/1966.
- WOLF, José. “Geração Crucificada”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 24/04/1966.
- WOLF, José. “‘O Desafio’ em tempo sem sol”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17/04/1966
- “O Desafio: um dos próximos no Picolino”. *Última Hora*. São Paulo, 30/04/1965.
- “Alik informa”. *Última Hora*. São Paulo, 03/05/1966.
- PERDIGÃO, Paulo. “Ainda ‘O Desafio’”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 05/05/1966
- AZEREDO, Ely. “Desafio entre amigos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/05/1966.
- “O Desafio: um filme de debate”. *Última Hora*. São Paulo, 05/05/1966.
- “O Desafio”. *Notícias Populares*. 07/05/1966.
- “Vamos ver Isabela”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 08/05/1966.
- “A 18 a estreia de ‘O Desafio’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/05/1966.
- “Os olhos de Isabella”. *Diário Popular*. São Paulo, 12/05/1966.
- FRANCIS, Paulo. “Desafio”. *Folha da Semana*. 12 a 18/05/1966, p. 4.
- “Desafio nas ruas”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13/05/1966.
- “‘O Desafio’: filme nacional fez sucesso em Cannes - 66”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14/05/1966.
- “O Desafio”. Anúncio com foto de Ada. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/05/1966.
- “Grande filme nacional: ‘O Desafio’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/05/1966.
- “Isabella em fita do cinema novo”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15/05/1966.
- “O Misterioso caso do Filme ‘O Desafio’”. *Diário da Noite*. São Paulo, 17/05/1966.

- “O Desafio”. *A Gazeta*. São Paulo, 18/05/1966.
- “Este filme falado é o grande culpado da discussão”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18/05/1966.
- “O Desafio”. *Última Hora*. São Paulo, 18/05/1966.
- CAPOVILLA, Maurice. “Continuará dando briga, o desafio”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19/05/1966.
- SPIEWAK, J. J. “O Desafio”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22/05/1966.
- STERNHEIM, Alfredo. “Obra-prima: O Desafio”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22/05/1966.
- “Filmes da Semana”. *Folha Ilustrada*. São Paulo, 22/05/1966.
- “‘O Desafio’ no Picolino”. *Diário Popular*. São Paulo, 23/05/1966.
- “O Desafio de Saraceni”. *A Tribuna*. Santos, 29/05/1966.
- “Debate sobre ‘O desafio’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04/06/1966.
- SALLES, Francisco Luís de Almeida. “‘O Desafio’ de Saraceni”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11, 06/1966, p. 5.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Diálogo e imagem n’O Desafio”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/06/1966.
- FILHO, O. C. Louzada Filho. “O desafio sem resposta”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/06/1966.
- MOTTA, Carlos M. “Duplo desafio”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25/06/1966.
- FREITAS, Olavo. “‘O Desafio’: Fita Polêmica”. *Jornal do Dia*. 25/06/1966.
- “‘O Desafio’ no clube de cinema”. *O Diário*. Santos, 27/07/1966.
- “‘O Desafio’, de Saraceni, em apresentação especial, sábado, à meia-noite”. *A Tribuna*. Santos, 28/07/1966.
- “O esperado ‘O Desafio’, amanhã, à meia-noite, no Roxy, promoção do Clube de Cinema”. *A Tribuna*. Santos, 29/07/1966.
- VIANNA, Antonio Moniz. “Desafio”. *Correio da Manhã*. 1966.
- “Vamos ver este filme que foi muito falado”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17/05/1966.
- “‘O Desafio’ de Isabella”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 05/07/1964.
- “O Desafio”. Editorial. *A Gazeta*. Vitória, 26/01/1966.
- NEVES, Antonio Carlos. “O caminho do cinema novo”. *A Gazeta*. Vitória, 26/01/1966.
- VIANY, Alex. “Cinema Novo para francês”. *Folha da Semana*. 21/04/1966.
- “Reposições e projetos”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24/07/1964.
- “Une semaine de critique en 1966, à Cannes”. *Positif*, n. 79, outubro/1966, p. 89-97
- TEIXEIRA, Jaime Rodrigues; IANNI, Octavio e LIMA, Antônio. “O desafio do cinema novo”. *Revista Civilização Brasileira*, v. 1, n. 8, julho/1966, p. 227-242
- TEIXEIRA, Jaime Rodrigues. “1. Um desafio à crítica marginal”, p. 228-236
- IANNI, Octavio. “2. Um desafio ao esquerdismo urbano” p.236-239.
- LIMA, Antônio. “3. Um desafio às gerações velhas”. p. 239-242.
- “O Desafio”. *Diário Popular*. São Paulo, 03/05/1966.
- “O Desafio: um filme de debate”. *Uh*. São Paulo, 05/05/1966.
- “Ainda O Desafio: estudantes promoverão”. *Uh*. São Paulo, 06/05/1966.
- “A 18 a estreia de ‘O Desafio’”. *O Estado de São Paulo*; São Paulo, 08/05/1966.
- “O Desafio”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 09/05/1966.
- “Isabella”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09/05/1966.
- “Isabela chora com o êxito de O Desafio”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10/05/1966.
- “O Desafio”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10/05/1966.
- “Crítica aplaude o filme brasileiro ‘O Desafio’”.
- “Isabella. Um Desafio em Cannes”. *Uh*. São Paulo, 11/05/1966.

- “O Desafio”. *Última Hora*. São Paulo, 11/05/1966.
- “Isabella barrada”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11/05/1966.
- GONÇALVES, Delmiro. “Isabella: O Desafio”. *O Estado de São Paulo (Suplemento feminino)*. São Paulo, 13/05/1966.
- “Isabella”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13/05/1966.
- FASSONI. “Saraceni em entrevista fala do ‘cinema novo’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/05/1966.
- “Paulo Cesar trabalhando O Desafio”. *Uh*. São Paulo, 14/05/1966.
- “O Desafio em Cannes”. *Diário Popular*. São Paulo, 15/05/1966.
- “Grande filme nacional: O Desafio”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/05/1966.
- “Cine comentários”. *Notícias Populares*. 18/05/1966.
- “Desafio ao Festival de Cannes deu a Isabella manchete mundial”. *City News de São Paulo*. São Paulo, 22/05/1966.
- “Nas telas”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23/05/1966.
- “Cinema já é ótimo negócio no Brasil”. *Uh*. São Paulo, 24/05/1966.
- “O Desafio competirá no Festival de Písaro”. *Diário Popular*. São Paulo, 30/05/1966.
- COSTA, Flávio Moreira. “Um cinema como desafio”. *Tempo Brasileiro*, ano 4, n. 9-10, abril-junho 1966, p. 73-75.
- VIANY, Alex. “Mulheres, homens e problemas”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18/08/1968.
- G.D. “Le défi de Saraceni”. *Cahiers du Cinéma*, n. 172, novembro/1975, p. 9.
- MARCORELLES, Louis. “Nouveau cinéma et économie”. *Cinéma*, n. 114, março/1967, p. 32-39.
- MARTIN, Marcel. “Os Fuzis - O Desafio”. *Cinéma*, n. 116, maio/1967, p. 120-122.
- LIMA, Antonio. “Un défi aux vieilles generations”. *Cine Cubano*, n. 42/44, julho/1967, p. 80-82.
- “Liberado pela censura ‘O Desafio’”. *A Tribuna*. Santos, 01/01/1966.
- “Censura libera ‘O Desafio’”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/01/1966.
- “Liberado ‘O Desafio’”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/01/1966.
- “O Desafio”. *Última Hora*. São Paulo, 28/02/1968.
- “‘O Desafio’ dirigido por Paulo Cesar Saraceni, em fase de montagem, no Rio”. *A Tribuna*. Santos, 20/08/1965.
- “‘O Desafio’ 1º filme urbano do Cinema Novo”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/08/1965.
- “Isabela, estrela de ‘O Desafio’”. *Diário Popular*. São Paulo, 02/09/1965.
- PERDIGÃO, Paulo. “O Desafio”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 04/05/1966.
- “‘O Desafio’, de Paulo Cesar Saraceni”. *Tribuna*. Santos, 12/05/1966.

O Padre e a Moça

- “Debate ‘O padre e a moça’”. *Última Hora*. São Paulo, 14/06/1966.
- “Quase um problema”. *Última Hora*. São Paulo, 14/06/1966.
- SOARES, Afrânio Brasil. “A hora e a vez dos mineiros”. *O Cruzeiro*. 26/06/1965.
- “História de amor”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21/07/1965.
- “‘A moça e o padre’: filme poema de Joaquim Pedro”. *Última Hora*. São Paulo, 29/07/1965.
- “O padre e a moça”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14/12/1965.
- “Glauber e a fala do Cinema Novo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14/04/1966.
- “O Padre e a Moça”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05/06/1966.
- S.C.P. “Cinema”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27/03/1966.
- “O Padre e a Moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27/03/1966.

- “Filme nacional domina boa e variada programação”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27/03/1966.
- “A Gruta e o Poema”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27/03/1966.
- “Arte em Toda Parte”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29/03/1966.
- VIANNA, Antonio Moniz. “O Padre e a Moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03/04/1966.
- “Ator acha injusto movimento contra O padre e a moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03/04/1966.
- “Ator condena campanha contra filme”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04/04/1966.
- ““O Padre e a Moça”: um tema arrojado para cinema nacional”. *Diário da Noite*. São Paulo, 05/04/1966.
- PESSOA, Alfredo de Belmont. “Negro amor de rendas brancas: O Padre e a Moça”. *O Cruzeiro*. 09/04/1966, p. 104-105
- WOLF, José. “O Padre e a Moça: visão cosmológica de um cineasta”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 10/04/1966.
- “Noite de gala para ‘O padre e a moça’”. *Diário da Noite*. São Paulo, 02/05/1966.
- ““O padre e a moça” será lançado em noite de gala”. *Diário da Noite*. São Paulo, 05/05/1966.
- ““O Padre e a Moça” terá antestreia em benefício do Tuca”. *Diário da Noite*. São Paulo, 16/05/1966.
- “O Padre e a Moça”. *Folha de São Paulo (Ilustrada)*. São Paulo, 05/06/1966.
- FASSONI, Orlando Lopes. ““O Padre e a Moça” uma semana em prol do TUCA”. *Folha de São Paulo (Ilustrada)*, 05/06/1966.
- “O Padre e a Moça que Minas nem quer olhar amanhã está no Oido”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07/06/1966.
- Anúncio de O padre e a moça. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/06/1966, p. 141.
- “O Padre e a Moça”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/06/1966.
- STERNHEIM, Alfredo. “O filme de Joaquim Pedro”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/06/1966.
- NEVES, E. David. “A campanula mineira”. *O Estado de São Paulo (Suplemento Literário)*. São Paulo, 18/06/1966, p. 5.
- “O Padre e a Moça”. *Jornal do Dia*. São Paulo, 03/07/1966.
- AIRES, Leopoldo. “Nova temática do cinema”. *A Gazeta*. São Paulo, 09/07/1966.
- “O Padre e a Moça” em semana para o Tuca. 1966
- FASSONI, Orlando Lopes. “Censura do DFSP libera o filme ‘O Padre e a Moça’”. *Folha de São Paulo (Ilustrada)*. São Paulo, 16/06/1966.
- “Minas proíbe O Padre e a Moça e o povo protesta”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03/06/1966.
- “Proibido em Minas ‘O Padre e a Moça’”. *Diário da Noite*. São Paulo, 03/06/1966.
- “Perseguição a padre e moça”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 03/06/1966.
- ““O Padre e a Moça” é proibido a pedido do Cardeal D. Agnelo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03/06/1966.
- “Diretor diz que O Padre e a Moça não é anticlerical”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04/06/1966.
- GRUNEWALD, José Lino. “Cultura e Censura”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04/06/1966.
- “Carta aberta a Censura”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04/06/1966.
- “Censura federal tende agora a liberar ‘O Padre e a Moça’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/06/1966.
- “D. Agnelo nega sua interferência”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/06/1966.

“Proibido em Minas filme baseado em poema de Carlos Drummond de Andrade”. *A Tribuna*. Santos, 04/06/1966.

C.D.A. “Imagens Perseguidas. O Padre e a Moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05/06/1966.

“Em questão: *O Padre e a Moça* e a censura”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/06/1966, p. 8.

“Censura só interditou para Minas Gerais. São Paulo pode ver o amor proibido do padre e a moça”. *Última Hora*. São Paulo, 08/06/1966.

“Censura libera O Padre e a Moça mas faz cortes”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16/06/1966.

“Minas: sacerdote fala em defesa de O Padre e a Moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18/06/1966.

“Churrasco de Filmes”. *Uh*. Rio de Janeiro, 18/06/1966.

“Cineasta reage a dois cortes em O Padre e a Moça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21/06/1966.

“Norma Benguell lamenta as restrições à sua nudez e critica senhoras mineiras”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/06/1966.

“Censura não reduz cortes de ‘O Padre’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/06/1966.

“Crime contra O Padre e a Moça”. *Última Hora*. São Paulo, 25/06/1966.

ALENCAR, Míriam. “Censura contraria mineiras e considera ‘O Padre e a Moça’ impróprio só até 18 anos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15/12/1966.

BACK, Sylvio. “Estilo brasileiro”. *O Estado de São Paulo (Suplemento Literário)*. São Paulo, 06/05/1967.

“Mineiros vêem ‘Padre’ amanhã”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/05/1967.

“Crítica e autocrítica: ‘O Padre e a Moça’. Alex Viany conversa com Joaquim Pedro de Andrade”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio/1966, p.251-265

PEREIRA, Miguel. “Joaquim Pedro de Andrade. Logos e mito em O padre e a moça”. *Cinemais* n. 20, nov-dez de 1999, p. 103-110.

SGANZERLA, Rogério. “O Padre e a Moça”. *Artes* ano 1, n. 5. São Paulo, março-abril, 1966.

“Crime contra O Padre e a Moça”. *Última Hora*. São Paulo, 25/06/1966.

“Proibido O Padre e a Moça”. *Última Hora*. São Paulo, 03/06/1966.

“O Padre e a Moça”. *Última Hora*. São Paulo, 01/06/1966.

“O Padre e a Moça”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/06/1966.

AZEREDO, Ely. “Poema de aprendiz”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/03/1966.

FASSONI, Orlando Lopes. “O padre e a moça falam do filme”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08/06/1966.

“Censura só Interditou Para Minas Gerais”. *Última Hora*. São Paulo, 08/06/1966.

“O Padre e o público”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 09/06/1966.

“‘O Padre e a Moça’: filme proibido tem história de amor”. *Diário da Noite*. São Paulo, 11/06/1966.

AZEREDO, Ely. “Poema de aprendiz”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/03/1966.

“Cinema novo e antropofagia”. *Visão*. São Paulo, 12/09/1969

FEBROT, Luiz Izrael. “O padre, a moça: filme e poema”. *O Estado de São Paulo (Suplemento)*. São Paulo, 29/08/1971.

Terra em Transe

CHAMIE, Mário. “Terra em Transe” In *A linguagem virtual*. SP Edições Quíron, 1976.

“Terra em Transe”. *Cine Cubano*, n.100, nov.? 1981.

- AVELLAR, José Carlos. "Um filme ópera como um documentário em transe". *Cinemais*, n. 38, p. 161-194, jan.-mar. 2005.
- GERBER, Raquel. "Filme e historicidade : a história do filme, a história no filme e o intemporal no filme : o exemplo de Terra em transe". *Cinemais*, n. 38, p. 99-148, jan.-mar. 2005.
- "Entre o som e a fúria : Glauber, a tela, a crítica e a terra em transe". *Cinemais*, n. 38, p. 65-98, jan.-mar. 2005.
- DAHL, Gustavo. Cinemateca de textos : Deus e o diabo na idade da terra em transe. Publicado originalmente no Jornal do Brasil em 25 de Novembro de 1980. *Filme Cultura*, n. 55, p. 53-56, dez. 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Política, ouro, jacarandá, guerrilha, palavras, suicídio". Traduzido do texto original publicado em *Cinéma* 70, n. 150, nov. 1970. Publicado no Brasil em Trajetória Crítica, Ed. Pólis, SP, 1978. *Filme Cultura*, n. 51, p. 72-75, jul. 2010.
- STAM, Robert. Del hibridismo a la estética de la basura. *Objeto Visual*, n. 5, p. 159-179, 1998.
- CAETANO, Maria do Rosário. "Terra em transe". *Almanaque. Revista de Cinema*, v. 6, n. 56, p. 10-11, jul. 2005.
- BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. "O anjo torto da Tropicália". *Nossa História*, v. 2, n. 14, p. 76-79, dez. 2004.
- "Luz, câmera, corte : projeto reúne extensa documentação sobre duas décadas de censura ao cinema brasileiro". *Revista de História da Biblioteca Nacional*, v. 1, n. 8, p. 12, fev.-mar. 2006.
- "A subversão do cinema em transe". *História Viva*, v. 3, n. 33, p. 12, jul. 2006.
- "Glauber Rocha : Terra em transe". *Arsenal*, p. 4, set.-out. 2008.
- OLIVEIRA, Fernando. "Terra em transe". *Artes*, v. 2, n. 10, p. 1-2, ago.-set. 1967.
- "Glauber na Idade da Terra em Transe." *Reserva Cultural*, v. 2, n. 3, p. 16, 2008.
- GUERRINI JUNIOR, Irineu. "Invocação em defesa da pátria : Villa-Lobos no cinema brasileiro." *Arte e cultura da América Latina*, v. 13, n. 2, p. 57-82, 2o. semestre 2008.
- VENTURI, Toni. "A realidade brasileira na tela". *Teoria e debate*, v. 21, n. ed. esp., p. 57-60, maio 2008.
- CAETANO, Maria do Rosário. "Os filmes atuais, da favela global ao cinema genérico : Ivana Bentes". *Revista de Cinema*, v. 8, n. 85, p. 18-22, abr.2008.
- SOUZA, José Inacio de Melo. "Do golpe militar à anistia : utopias políticas no cinema brasileiro". *São Paulo*, 2008. p. 112.
- DEACTO, Marisa Midori. "A semana do golpe de 64 : uma janela cinematográfica". *Tempo*, v. 2, n. 3, p. 8, abr.-maio 1993.
- FONSECA, Jair Tadeu da. "Imagens do escritor e do poeta em Memórias do subdesenvolvimento e Terra em transe. *Aletria*, n. 8, p. 25-33, dez. 2001.
- MACHADO, Rubens. "Sobre o espaço barroco de Terra em Transe". *Cinemais*, n. 13, p. 123-136, set.-out. 1998.
- JENNY, Urs. "Land in trance". *Filmkritik*, n. 12, p. 851-3, 859, dez. 1968.
- MARTINS, Luciano. "Terra em transe". *Revista Civilização Brasileira*, v. 3, n. 14, p. 227-231, jul. 1967.
- PATALAS, Eno. "Terra em transe". *Filmkritik*, n. 6, p. 315, 319, juni 1967.
- ROCHA, Glauber. "Terre en transe". *Avant-Scène Cinéma*, n. 77, p. 3-40, jan. 1968.
- CHAMIE, Mário. "Glauber ou a necessidade da frustração". In: CHAMIE, Mário. *A linguagem virtual*. São Paulo: Quíron, 1976. p. 83-6.
- LEON HERAS, Eduardo. "Tierra en trance: crónica de una derrota". *Cine Cubano*, n. 100, p. 142-5, nov.1981.
- RODRIGUES, Jaime. "Um filme sobre a periferia do poder". *Cinema*, v. 1, n. 1, p. 23-33, 1o.sem. 1994.

- STAM, Robert. "Terra em transe". *Discurso*, v. 7, n. 7, p. 169-81, 1976.
- SOUZA, Gilda de Mello e. "Terra em transe". *Teoria e Prática*, n. 2, p. 140-5, jun. 1968.
- BILLARD, Pierre. "Eldorado mon enfer". *Cinema*, n. 117, p. 56-57, jun. 1967.
- MARTIN, Marcel. "Le bruit et la fureur". *Cinema*, n. 125, p. 98-99, abr. 1968.
- BENAYOUN, Robert. Le cinema resiste aux bacilles de Cannes. *Positif*, n. 86, p. 16-27, jul. 1967.
- DANEY, Serge. "Terre en transe". *Cahiers du cinema*, n. 191, p. 48, jun. 1967.
- ARLORIO, Piero. "Un delire organise : sur Terra em Trance". *Positif*, n. 91, p. 37-40, jan. 1968.
- LEROY, Pierre. "Terre en transe". *Telecine*, v. 23, n. 141, p. 13-22, abr. 1968.
- LOBO, Julio Cesar. "Poesia e política: a liberdade do poeta e a ordem da militante". *Cinemais*, n. 3, p. 133-148, jan-fev. 1997.
- GATTI, José. "Re-descobrimientos do Brasil". *Cinemais*, n. 16, p. 59-74, mar.-abr. 1999.
- MIRANDA, Cristina. "Cinema de poesia, cinema novo". *Cinemais*, n. 20, p. 41-52, nov.-dez. 1999.
- PITA, Luiz Fernando Dias. "Releituras cinematográficas de Martín Fierro". *Cinemais*, n. 29, p. 41-78, maio-jun. 2001.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. "Cinéma et politique". *Esprit*, v. 35, n. 2, p. 380-5, fev. 1968.
- BENVENUTO, Sergio. "Una rivoluzione allo imperfetto". *Cinema 60*, v. 10, n. 77, p. 23-31, jul.-ago. 1970.
- ALONGE, Roberto. "Terra em transe". *Cinema Nuovo*, v. 22, n. 221, p. 42-5, jan.-fev. 1973.
- MELLO, Marcus. "Morcego em transe". *Teorema*, n. 7, p. 47-50, ago. 2005.
- SCHWARZ, Roberto. "Fina prosa crítica". *Piauí*, v. 1, n. 3, p. 51-53, dez. 2006.

Capitu

- VIANY, Alex. "Mulheres, homens e problemas". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18/08/1968.
- WOLF, José. "'O Desafio' em tempo sem sol". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17/04/1966.
- VIANY, Alex. "Mulheres, homens e problemas". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18/08/1968.
- "Machado de Assis no cinema". *O Estado de São Paulo (Suplemento Literário)*. São Paulo, 27/04/1968.
- ROCHA, Glauber. "'O Guarani' e 'Dom Casmurro' ou a competição entre Iracema e Capitu pelo título de Misse Brazyl!". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/09/1976.

O Bravo Guerreiro

- CAETANO, Daniel. "O bravo guerreiro de Gustavo Dahl". *FilmeCultura* n.55. Rio de Janeiro, dezembro/2011, p. 63-65.
- LAURA, Ida. "Um avanço do cinema novo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/05/1969.
- TEIXEIRA, Novais. "'Guerreiro' não é cinema novo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 02/03/1969.
- "Um filme para ser ouvido". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/05/1969.
- "'O bravo guerreiro' no Belas Artes". *Diário Popular*. São Paulo, 08/05/1969.
- "História de uma queda". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09/05/1969.
- "Um homem frágil, é o bravo guerreiro". *Folha da Tarde*. São Paulo, 10/05/1969.
- "O bravo guerreiro". *Shopping News de São Paulo*. São Paulo, 11/05/1969.
- "O Bravo Guerreiro". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11/05/1969.

“‘O Bravo Guerreiro’ é o destaque numa semana de muitos policiais”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12/05/1969.

“O guerreiro de Dahl só tem uma saída”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12/05/1969.

LIMA, Antonio. “Cinema novo, não: cinema brasileiro”. *Uh*. São Paulo, 18/05/1969.

ALENCAR, Miriam. “‘O bravo guerreiro: o fim de uma adolescência’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16/03/1969, p. 3-4.

“Erotismo contra a invasão estrangeira”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26/10/1974.

XEXEO, Artur. “Patrulhando as patrulhas”. *Veja*. São Paulo, 13/12/1978.

“O bravo guerreiro”. “Cineasta faz seu 1º longo”. 09/04/1969.

MOTTA, Carlos M. “O Bravo Guerreiro e Adorado John”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11/05/1969, p. 26.

MOTTA, Carlos M. “O Bravo Guerreiro e Adorado John”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11/05/1969, p. 26.

“Um bravo segredo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16/04/1968.

“O bravo guerreiro”. ROCHA, Glauber. Depoimento

AVELLAR, José Carlos. “Gustavo, ação, reflexão, a busca da linguagem”. *FilmeCultura* n.55. Rio de Janeiro, dezembro/2011, p. 19-24

GATTI, André. “Gustavo Dahl um avatar do cinema brasileiro”. *FilmeCultura* n.55. Rio de Janeiro, dezembro/2011, p. 30-31

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro

AUGUSTO, Sérgio. “Ópera-macumba de Glauber Rocha chega à tv”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/04/1990.

LOBO, Júlio César. “A cultura popular como espetáculo”. *A Tarde*. 02/04/1990.

WALLINGTON, Mike. “Antonio das Mortes”. *Sight and Sound*. V. 36, n. 4. Londres, British Film Institute. Outono de 1970, p. 22.

“Glauber Rocha opus tres”. *Cine & medios*. Ano 1, n. 1, junho/julho 1969, p.2.

TORRES, Miguel. “Entrevista con Glauber Rocha sobre su película Antonio das Mortes”. *Cine Cubano*. N. 60/62, 1971, p. 68-77.

Pastor Vega. “Antonio das mortes. Una experiencia peligrosa”. *Cine Cubano*. N. 60/62, 1971, p. 78-79

BORY, Jean-Louis. “San Jorge cangaceiro”. *Cine Cubano*. N. 60/62, 1971, p. 80-83.

TORRES, Miguel. “Entrevista con el director brasileño Carlos Diegues, realizador del filme los herederos”. *Cine Cubano*. N. 60/62, 1971, p. 84-88

CALLENBACH, Ernest. “Comparative Anatomy of Folk-Myth Films: Robin Hood and Antonio das Mortes”. *Film Quarterly*. V. 23, M. 2, inverno 1969-1970.

XAVIER, Ismail. “Crônica em torno do dragão”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 17/06/1969.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Os confins da ignorância”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, s.d.

SIQUEIRA, Sérulo Peres. “Deglutição e diluição”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 17/06/1969.

“O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”. “Anúncio. O Estado de São Paulo. São Paulo, 13/06/1969.

GREFE, Frieda. *Filmkritik*. V. 53, N. 7, julho/1969, p. 435-437.

NAGIB, Lúcia. “Tendências do cinema contemporâneo brasileiro – o caso de Crede-mi”. *Estudos de Cinema*, ano 1, n. 1. 1998, p. 41-57.

GATTI, José. “(In)visibilidade racial em O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. *Cinemais*, n. 13, set.-out./1998, p. 101-121

“O dragão, o santo e muitos outros”. *Revista TVA*. São Paulo, abril/1998, p. 42.

“‘Antônio das Morte’. Se estrenará el Laureado Film de Glauber Rocha que Interpretan Mauricio do Valle y Odete Lara”. *Clarín*. Buenos Aires, 03/05/1971.

DÓRIA, Carlos. “Antônio das Morte que começou suas trilhas nas picadas do nordeste e terminou num filme de Glauber Rocha”. *Versus*, 1976.

MOTTA, Carlos M. “Cinema brasileiro é a atração”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/06/1969.

LAURA, Ida. “A obra e os limites do mito”. 21/06/1969. (pasta do filme sem anotação da publicação, na Cinemateca Brasileira)

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Maira Luisa Gonçalves de. O PCB e a Questão Feminina (1970- 1979). In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder, 8., 2008. **Anais eletrônicos Fazendo Gênero Corpo, Violência e Poder**, Florianópolis, 25 a 28 de agosto de 2008.
- ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação (Mestrado em estudos dos meios e da produção midiática) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: MELLO E SOUZA, Laura de (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v. 1. cap. 3, p. 62-120. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, Identidade, Diferença. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte – UFMG, v. 9, n. 1, p. 90-97, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- ALVAREZ, Sonia E. **Engendering democracy in Brazil: women's movements in transition politics**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- AMADO, Jorge. **Os Subterrâneos da Liberdade**. v. 1 - Os ásperos tempos. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- AMENGUAL, Bathélémy. **Glauber Rocha ou os caminhos da liberdade**. Tradução Júlio Cesar Montenegro. Coleção cinema. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- ANCINE. ANCINE apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual. **Agência Nacional do Cinema**, 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Lição de Coisas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999.
- ARAÚJO, Régis Frota. **Terra em Transe**. Fortaleza: ABC Editora, 2006.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector: com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AREND, Silvia Fávero. “Trabalho, escola e lazer”. IN: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. p. 77. São Paulo: editora Contexto, 2018.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- AZEVEDO, Ivanize; COSTA, Sylvia Ignacio. **Secretária: um guia prático**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- AZEVEDO, Thales de. **As regras do namoro à antiga: (aproximações socioculturais)**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968**.

São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector**: des/fiando as teias da paixão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BAZANINI, Julio Cesar. **Gênese do processo criativo de O Bravo Guerreiro**, 1969, de Gustavo Dahl: o herói atônito. 2014. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

BAZIN, André. A margem de O erotismo no cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graú; Embrafilme, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha**. Cartas ao Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles (dir.s). **Glauber Rocha**. Coleção cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**: contraste da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BITTENCOURT, Marilza Kreche. **Resistência da mulher escrava**. Porto Alegre: EST, 2004.

BORELLI, Andrea e MATOS, Maria Izilda. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana (Orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

BOCK, Gisela. **Pobreza feminina, maternidade e direito das mães na ascensão dos Estados: providência**. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. A história das mulheres no Ocidente: o século XX. São Paulo: EBRADIL, 1994.

BRANDÃO, Angela. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n. 1, p. 40-55, jan. 2017.

BRASILIANSE, Maria Bernadete. **A representação do corpo feminino na Nouvelle Vague e no Cinema Novo**, 1962-1972. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais - Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BRUSCHI, Michel Euclides. O pecado sem culpa de Marilyn Monroe. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 4, ago. 1999.

BRUSCHINI, Maria Cristina Aranha; AMADO, Tina. Estudos sobre mulher e educação: algumas questões sobre o magistério. **Cadernos de Pesquisa Fundação Carlos Chagas**, São Paulo, n. 64, p. 4-13, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDWELL, Helen. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CALIXTO, Carolina Fernandes. **História e Memória da trajetória político e intelectual de Jorge Amado**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. Esquema Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 2, 2019.

CAPELATO, Maria Helena. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Irene. 68: a comemoração impossível. In: _____. **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. 2007. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de história, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARELLI, Fabiana Buitor. **Porões da memória: ficção e história em Jorge Amado e Graciliano Ramos**. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A força das mães negras. **Le Monde Diplomatique**, 8 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=79>>. Acesso em: 20 set. 2018.

CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. **Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis feminino e masculino no Cinema Novo**. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: HAMBURGUER, et al.(orgs.). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Anablume, 2008. 9 v. p. 53-60.

CASTRO, Mary Garcia. “Gênero e poder: leituras transculturais”. **Cadernos Pagú**, n.16, p.49-78, 2001.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.

CAVALCANTE, Alcilene e HOLANDA, Karla. Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. In: BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina (Org.). **Corpos em Projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p.134-152.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. Construção do sujeito político mulher “subversiva”. **Contexto e Educação**, Ijuí, ano 9, n. 35, p. 16-23, jul./set. 1994.

_____. **A resistência da mulher a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONNELL, Noreen e WILSON, Cassandra. **Rape: the first sourcebook for women**. Nova York: New American Library, 1974.

CONRADO, Aldomar. **Glauce Rocha: uma vida interrompida**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Direitas em movimento: a Campanha da mulher pela democracia e a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

- COSTA, Alessandro Lino da. **Não identidade em As meninas, de Lygia Fagundes Telles**. 2015. Dissertação (Mestrado em letras) – Faculdade de Letras, UFPR, Natal, 2015.
- COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Gênero**, Niterói, 2005.
- CRUZ, Cláudia Helena da. **Imagens da luta e da resistência na literatura de Antônio Callado: Quarup (1967), Bar Don Juan (1971), Reflexos do Baile (1976) e Sempre viva (1981)**. 2017. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- DAFLON, Verônica Toste. **Tão longe, tão perto: pretos e pardos e o enigma racial brasileiro**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- DANTAS, Daiany Ferreira. **Corpos visíveis: Matéria e performance no cinema de mulheres**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2015.
- D'ARAUJO, Maria Celina et al. (Org.) **Visões do golpe: a memória militar sobre 1964**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**. Pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- DE LIMA, Ruth Ribeiro. Mulher x luta armada: um tema à procura de pesquisadores. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTREIN, Celsi Bronstrup (orgs.). **Gênero Plural**. Curitiba: Editora UFPR, 2002. p. 201-220.
- DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. SP: Companhia das Letras, 2016. p. 116-196.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- DIAS, Tiago. 'Aquarius', idealizado há dois anos, captou no ar processo de impeachment. **UOL**, 1 set. 2016. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/09/01/atores-e-diretor-diz-que-aquarius-captou-no-ar-processo-de-impeachment.htm>>. Acesso em: 10 Dez. 2019.
- DIMENDBERG, Edward. **Film noir and the spaces of modernity**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- DOANE, Mary Ann. **Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis**. New York: Routledge, 1991.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles; SILVA, Carmen da. **O feminismo na imprensa brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. 1991. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- DUBY, George; PERROT, Michelle. **A história das mulheres no Ocidente: o século XX**. São Paulo: EBRADIL, 1994.
- ESCOURA, Michele. Moças de Família: gênero e relações de parentesco. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, Unesp-Marília, v. 8, n. 3, 2008.
- ESTEVES, Flávia C. Mulheres e cinema brasileiro: representações do feminino em Mar de Rosas. **Gênero**, Niterói, v.5, n.1, 2. sem., 2004.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Globo, 2008. 2v.

_____. **Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre os aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulista**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

FERREIRA, Andréa Tereza Brito. A mulher e o magistério: razões da supremacia feminina (a profissão docente em uma perspectiva histórica). **Tópicos Educacionais**, Recife, v. 16, n. 1–3, p. 46–61, 1998.

FERREIRA, Elizabeth Fernandez Xavier. **Mulheres, militância e memória**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.

FLORÊNCIO, Thiago. Corpo negro-africano no cinema de Glauber Rocha. In: XI Congresso Luso Afro brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, 2011. **Anais do XI Congresso Luso Afro brasileiro de Ciências Sociais**. Salvador, 2011. Disponível em: < <http://ficine.org/corpo-negro-africano-no-cinema-de-glauber-rocha-parte-1/> >. Acesso em: 30 Out. 2019.

FÓRUM. O futuro redescoberto: um olhar feminista sobre ‘Que horas ela volta?’. **Revista Fórum**. 6 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/noticias/o-futuro-redescoberto-um-olhar-feminista-sobre-que-horas-ela-volta/>>. Acesso em: 15 Nov. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GARCIA, Marco Aurélio & VIEIRA, Maria Alice (orgs.). **Rebeldes e contestadores: 1968 Brasil, França e Alemanha**. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

GATTI, José. (In)visibilidade racial em O dragão da maldade contra o santo guerreiro. **Cinemais**, n. 13, p. 105, set./out. 1998.

_____. **Barravento: a estréia de Glauber**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**. Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2009.

GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e queixas: Um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminista**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1992.

GUBERNIKOFF, Gisele. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão: Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

GUIZZO, José Octavio. **Glauce Rocha: atriz, mulher, guerreira**. São Paulo: Editora Hucitec, Campo Grande: Editora UFMS, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: FUSP/Editora 34, 2002.

- GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **O dragão e o leão - elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- GUIZZO, José Octavio. **Glauce Rocha**: atriz, mulher, guerreira. São Paulo: Editora Hucitec Campo Grande: Editora UFMS, 1996.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2016.
- HARAWAY, Donna. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, n. 22, p. 201-246, 2004.
- HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37 n. 132, p. 595-609, set./dez. 2007.
- HODGSON, James. Você quase ganhou um orquídea viva!: Dissimulação queer e desejo homosocial em *Os cafajestes* (1962) de Ruy Guerra. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 33, p. 217, jun. 2018.
- HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papirus Editora, 2017.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. (Org.). **Realizadoras de cinema no Brasil**: (1930/1988). Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- _____. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro**: Formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
- ISTOÉ. 'Aquarius' se torna símbolo de resistência do mundo artístico contra Michel Temer. **IstoÉ**, 5 set. 2016. Disponível em: <<https://istoe.com.br/aquarius-se-torna-simbolo-de-resistencia-do-mundo-artistico-contramichel-temer>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- JOAQUIM, Maria. Salete. **O Papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- KAPLAN, E. Ann (Org.). **Women in Film Noir**. London: BFI, 1998.
- _____. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, Regina & VANNUCHI, Paulo (Org.). **Juventude e sociedade**: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. **Alice Doesn't**: feminism, semiotics, cinema: an introduction. London: The Mainillan Press, 1978.
- _____. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. **New German Critique**, Nova York, n. 34, p. 154-175, 1985.
- LEAL, Fábio de Freitas. **O barroco no cinema latino-americano**: O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Brasil) e La última ceia (Cuba). 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Artes, Unesp, 2016.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: **A Família, origem e evolução**. Porto Alegre: Editorial Villa Marta, 1980.

- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOBO, Júlio. Uma pernambucana decidida: Nancy Wanderley na chanchada (1954-1960). **Significação**, São Paulo, ano 39, n. 28, p. 86-123, 2012.
- LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres Atrás das Câmeras: as Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. **Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas, 1830-1888**. São Paulo: EDUSP, 2014.
- MACHADO, Rubens. Sobre o espaço barroco de Terra em Transe. 1º Encontro da Socine, 1997: mesa, 1998, São Paulo. **Cinemais**, Rio de Janeiro, v. 1988. p. 123-136, 1997.
- MACIEL, L. C. Dialectique de la violence. **Cine Cubano**, n. 42-43-44, p. 110, jul. 1967.
- MAGALHÃES, Andrea. Seixas. **Individualismo e conjugalidade: um estudo sobre o casamento contemporâneo**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- MANGO, Agustín. 'Aquarius' Political Controversy Clouds Brazil's Oscar Submission. **IndieWire**, 27 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2016/08/brazil-aquarius-oscar-submission-politics-1201720897/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- MARSH, Leslie L. **Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy**. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2012.
- MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MAZIERO, Ellen Karin Dainese. As representações das mulheres no filme garotas e samba (1957). **Revista Patrimônio e Memória**, v. 7, n. 2. Unesp Assis, p. 292-311, dez. 2011.
- MELLO, João Manuel Cardoso de. NOVAIS, Fernando Antônio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contraste da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 559-658.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Os Cafajestes, de Ruy Guerra. **Contracampo revista de cinema**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/oscafajestes.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2019.
- MIRANDA, Luiz Felipe. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Art Editora /Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MONTORO, Tania; FERREIRA, Ceíça. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 145-159, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/12.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- MORENTE, Marcela Cristina de Oliveira. **Invadindo o mundo público: movimentos de mulheres (1945-1964)**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2017.
- MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MOTT, Maria Lucia Barros de. **Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão**. São Paulo: Contexto, 1988.
- MURARO, Rose Marie; PUPPIN, Andre Brandão. **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: Identidade nacional versus identidade negra. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2017.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O negro revoltado**. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1968.
- NOGUEIRA, Claudia Mazzei. **A feminização no mundo do trabalho**: entre a emancipação e a precarização. Campinas: Autores Associados, 2004.
- NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Barravento(s)**: uma análise comparativa de roteiros. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.
- NYE, Andréa. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos tempos, 1995.
- OLIANI, Nara Gonçalves. **As representações da mulher em As meninas, de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado em letras) – Unesp, São José do Rio Preto, 2013.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PACHECO, Ana Claudia Lemos. **Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- PARKER, Richard G. **Corpos, prazeres e paixões**. A cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.
- PASSERINI, Luisa. Mulheres, Consumo e Cultura de Massas. In: PERROT, Michele e DUBY, Georges. **História das mulheres no Ocidente**. Porto, Portugal: Afrontamento, 2000. 4 v.
- PEREIRA, Carlos, Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005. p. 11.
- PERROT, Michele; DUBY, Georges. **História das mulheres no Ocidente**. Porto, Portugal: Afrontamento, 2000. 4 v.
- PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Realizadoras de cinema no Brasil**: (1930/1988). Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas: Papirus Editora, 1996.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.
- PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: editora Contexto, 2018.
- PINTO, Carlos Eduardo de. Câmera-armas: a representação das funções sociais da fotografia em Os cafajestes (Ruy Guerra, 1962). **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 2, n. 2, p. 155, 2013.
- PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

_____. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, p. 16, 2010.

PRANDI, José Reginaldo. Catolicismo e família: transformações de uma ideologia. **Cadernos Cebrap**, São Paulo, n. 21, 1975.

PRESOT, Aline Alves. **As Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Barravento - o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha**: antropologia do cinema. São Paulo: Nacional, 1995.

RAGO, Margareth. **Do Cabaré ao Lar**. A Utopia da Cidade Disciplinar, Brasil 1890-1930. RJ: Paz e Terra, 1985.

_____. **Trabalho Feminino e Sexualidade**. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2001.

RAMOS, Carlos. A vida começa aos 50. 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.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **1968: a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

_____. **A revolução faltou ao encontro**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RAMOS, Daniele Gross. **Entre Gêneros: Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira**. 2016. Tese (Doutorado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RAMOS, Guerreiro. O negro no Brasil e um exame de consciência. **Relações de Raça no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Quilombo, p. 33-46, 1950.

_____. Teoria e prática do psicodrama. **Quilombo**, v. 2, n. 6, p. 6-7, fev. 1950.

REVISTA DE CINEMA. A melhor adaptação de Nelson Rodrigues. **Revista de Cinema**, v. 10, n. 97, dez. 2009, jan. 2010.

RIBEIRO, Ivete (org.). **Família e valores: sociedade brasileira contemporânea**. São Paulo: Edições Loyola, 1987.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-28, 1990.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. Porto das Caixas (Saraceni). In: ARAÚJO, Mateus. **Crítica Esparsa (1957-1965)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019. p. 51. Publicado originalmente em: Diário de Notícias, Salvador, 17/18 fev. 1963. Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 3.

_____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1965.

RODRIGUES, Aloisio. **A poética narrativa na adaptação do filme: O padre, a moça, de Carlos Drummond de Andrade**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de estudos pós graduados em literatura e crítica literária, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema: 1988, 100 anos de abolição - 90 anos de cinema no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ROSA, Susel Oliveria da. **Mulheres, ditaduras e memórias: "não imagine que precise ser triste para ser militante"**. São Paulo: Intermeios, 2013.

- ROSEN, Marjorie. **Popcorn Venus: Women, Movies and The American Dream**. New York: Avon Books, 1973.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.
- RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. **O Feminino no Cinema de Glauber Rocha**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- RUBIN, Gayle. **O tráfico de Mulheres**: notas sobre a "economia política" do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993.
- SABINO, Rosimeri Ferraz; ROCHA, Fabio Gomes. **Secretariado**: do escriba ao webwriter. Rio de Janeiro: Brasport, 2004.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SALERNO, Laura Peretto; CUNHA, Maria Teresa Santos. Discursos para o feminino em páginas da revista Querida (1958-1968): aproximações. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 40, p. 127-139, abr./jun. 2011.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Sempre bela. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: editora Contexto, 2018.
- SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do cinema novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARTI, Cyntia. "Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro". **Cadernos Pagu**, n.16, p. 31-48, 2001.
- SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 16, p. 137-150, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contraste da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2018.
- SESTINI, Dharana Pérola Ricardo. **A "mulher brasileira" em ação**: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SHOBAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- SILVA, Anderson Lopes da. Revisitando Ruy Guerra: Um percurso metodológico pela análise fílmica de Os cafajestes (1962)". **TOMA UNO**, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, p. 135-144, 2014.
- SILVA, Carmen da. **O homem e a mulher no mundo moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- SILVA, Carolinne Mendes da. **O negro no cinema brasileiro**. São Paulo: Liberars, 2017.
- SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Barravento, Orí e Santo Forte**: representação das religiões afro-brasileiras no cinema. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, 2010.
- SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

- SILVA, Evelyn Chaves. **Memória, esquecimento e imaginário social nas Marchas da Família com Deus pela Liberdade**. 2002. Dissertação (Mestrado em memória social e documento) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.
- SILVA, Maria Nilza da. O negro no Brasil: um problema de raça ou de classe? **Revista Mediações**, Londrina, v.5, n. 2, p. 99-124, jul./dez. 2000.
- SILVA, Paulo Henrique. Público de BH se manifesta em sessões de 'Aquarius'. **Hoje em Dia**. 6 set. 2016. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/p%C3%BAblico-de-bh-se-manifesta-em-sess%C3%B5es-de-aquarius-1.412198>>. Acesso em: 15 Nov. 2019.
- SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. **Quarup: as utopias revolucionárias dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- SILVER, Alain. **The noir style**. Woodstock: Overlook Press, 1999.
- SIMAS, Tatiany de Oliveira. **Histórias de Resistências de mulheres escravizadas em Pernambuco (1830-1856)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, Pátria e Família**. As Mulheres no Golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.
- SODRÉ, Raquel. Competição feminina é criação da sociedade. **O Tempo**. Tempo Livre, Belo Horizonte, 13 mar. 2016.
- SOIHET, Rachel. A conquista do espaço público. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria Joana (Orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: editora Contexto, 2018.
- SOUSA, Luciana Oliveira. **Ficção, História e Engajamento em Quarup, de Antônio Callado**. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2013.
- SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SOTERO, Edilza Correia. **Representação Política Negra no Brasil Pós-Estado Novo**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SPINI, Ana Paula e BARROS, Carla Miucci Ferraresi. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan./jun. 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. **O que é violência contra a mulher**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 2000.
- UOL. “Casa de mãe solteira é 'fábrica de desajustados', diz Mourão.” **UOL**, 18 de setembro de 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2018/09/18/casa-de-mae-solteira-e-fabrica-de-desajustados-diz-mourao.htm>. Acesso em 10 jan. 2020.
- VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber pátria Rocha livre**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese (Doutorado) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

VELASCO, Clara. **Em 10 anos, Brasil ganha mais de 1 milhão de famílias formadas por mães solteiras**. G1, 14 de maio de 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/em-10-anos-brasil-ganha-mais-de-1-milhao-de-familias-formadas-por-maes-solteiras.gtm>. Acesso em 10 Jan. 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WANDERLEY, Marcia Cavendish. Literatura: vertentes da voz feminina pós-64 no Brasil. In: MURARO, Rose Marie e PUPPIN, Andre Brandão. **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O olhar e a cena**. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. **Dom Casmurro sem Dom Casmurro**. Dissertação (Mestrado em letras) — FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.