

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

ANDREA ROSAS DE ALMEIDA

Mulher protótipo do *Cinema Novo* e a *Estética da Fome*

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Mulher protótipo do *Cinema Novo* e a *Estética da Fome*

ANDREA ROSAS DE ALMEIDA

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Gestão de Projetos Culturais

Orientadora: Prof. Dra. Cláudia Fazzolari

São Paulo

2019

MULHER PROTÓTIPO DO CINEMA NOVO E A ESTÉTICA DA FOME

Andrea Rosas de Almeida¹

Resumo: *Estética da Fome*, tese manifesto de Glauber Rocha, expõe problemáticas políticas, sociais e culturais de seu tempo. Produzida em 1965, na cena do *Cinema Novo*, exalta a figuração do ser e do agir de um povo a partir de seus traços socioculturais. Nessa conjuntura, Rocha desenvolve o texto e empreende a noção de mulher protótipo como integrante do povo por meio da alusão às personagens presentes em distintas produções. Diante do exposto, este artigo objetiva pensar aspectos desse protótipo, o lugar dessas mulheres no enunciado glauberiano e seu contexto histórico. O protótipo de Rosa, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e a representação das demais personagens referenciadas serão assim objeto de reflexão sobre a subordinação social das mulheres mencionadas na citada criação.

Palavras-chave: Mulher protótipo. Estética da Fome. Cinema Novo. Glauber Rocha.

Abstract: *An Aesthetics of Hunger*, by Glauber Rocha, exposes the political, social and cultural problems of his time. Launched in 1965, during the *Cinema Novo* era, the film puts an emphasis on how people are and act by their social cultural traits. In this context, Rocha develops the text and wages the idea of a prototype woman as part of the people, through taking into account other characters. Having said that, this article aims to reflect about this prototype, as well as think about the place of women on Glauber's statement and his historical context. The prototype of Rosa, *Black God*, *White Devil*, and the representation of other characters presented will be the subject of reflection about the social subordination of women quoted in the forementioned creation.

Keywords: Prototype woman. Aesthetic of Hunger. Cinema Novo. Glauber Rocha.

Resumen: *Estética del Hambre*, tesis manifiesto de Glauber Rocha, expone problemáticas políticas, sociales y culturales de su tiempo. Producida en 1965, en el escenario del *Cinema Novo*, exalta la figuración del ser y del actuar de un pueblo a partir de sus rasgos socioculturales. En esa coyuntura, Rocha desarrolla el texto y emprende la noción de mujer prototipo como integrante del pueblo por medio de la alusión a las personajes presentes en distintas producciones. Ante lo expuesto, este artículo objetiva pensar aspectos de ese prototipo, el lugar de esas mujeres en el enunciado glauberiano y su contexto histórico. El prototipo de Rosa, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, y la representación de las demás personajes referenciadas serán así objeto de reflexión sobre la subordinación social de las mujeres mencionadas en la citada creación.

Palabras clave: Mujer protótipo. Estética del Hambre. Cinema Novo; Glauber Rocha.

¹ Licenciada em Pedagogia pelo Centro de Ciências da Educação (CED) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), apresentando este artigo como trabalho de conclusão do curso de pós-graduação sob orientação da Prof. Dra. Cláudia Fazzolari.

1 INTRODUÇÃO

Na década de 1960, período que acolhe abordagens peculiares a este artigo, os movimentos feministas denunciam formas de dominação patriarcal, enquanto os fluxos criativos do *Cinema Novo*, incitados pelo pensamento moderno, buscam rupturas políticas e estéticas com questões da época. Apesar da projeção dos enunciados do feminismo, o viés questionador contemplado pelas vanguardas do cinema nacional dificilmente contempla a crítica das representações estereotipadas das mulheres.

Nessa conjuntura, em 1965, Glauber Rocha desenvolve sua tese-manifesto *Estética da Fome*² como crítica política e estética às formas de apropriação cultural neocoloniais e anuncia, nesse documento, uma ideia de mulher protótipo do *Cinema Novo*. Ao expor a ordem de lugares historicamente ocupados por mulheres, o cineasta reafirma e questiona a condição social da mulher na convivência com padrões pretéritos e opressivos.

Ao prototipar a mulher integrante desse povo idealizado, Glauber Rocha alude sete personagens mulheres de filmes distintos, sendo apenas um de sua autoria: Rosa, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em meio a isso, este trabalho revisita e problematiza ambiguidades discursivas próprias do cinema de autor e enfrenta relações de poder estabelecidas a partir da condição de gênero em processos socioculturais, uma vez que a efervescência desse debate se dá ainda atualidade.

Para tanto, Monzani (2005) traz expressivas contribuições com a construção da gênese de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, apresentando os cinco tratamentos de roteiro do filme e outros documentos do percurso da pesquisa. Além disso, a *Estética da Fome*, de Glauber Rocha (2004), aliada às reflexões de Xavier (2007), que melhor desfiam a conjuntura política, histórica e estética da obra sobre a qual nos debruçamos com maior vigor, possibilitam delinear tal protótipo de mulher. Conjuntamente, autoras como De Lauretis (1994) e Ferreira e Souza (2017) trazem elementos para pensar os ecos da subordinação social das personagens nas obras reportadas. Pelo exposto, articularemos a seguir elementos constitutivos das ideias a serem desenvolvidas, buscando tecer considerações sobre o tema proposto.

² Ou *Eztetyka da fome*, conforme grafia adotada por Glauber Rocha nos anos de 1970 e como consta no título da tese-manifesto utilizada como referência bibliográfica para este artigo. Optamos, porém, por manter a grafia original do documento elaborado em 1965. É lançada na *V Ressegna del Cinema Latino-Americano*, realizada em janeiro de 1965, quando o secretário Aldo Viganò propôs o tema *Cinema Novo* e cinema mundial, modificado, por contingências, para *O paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo* (ROCHA, 2004, p. 63). Conteúdo da tese-manifesto na íntegra no Anexo A.

2 ESTÉTICA DA FOME

Estética da Fome é a tese-manifesto desenvolvida por Glauber Rocha, em 1965, que enfrenta problemáticas nacionais e internacionais de seu tempo.

No Brasil que antecede as criações glauberianas, o forjamento da definição de cultura constitui estratégia própria das políticas desenvolvimentistas e delinea progressões históricas do conceito, seja pela imposição idealizada de alta cultura, seja pela contracultura questionadora de concepções normativas. Nesse sentido, o eurocentrismo como experiência histórica da América Latina

[...] opera como um espelho que distorce o que reflete [...], já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos.

[...] Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira, seguimos sendo o que não somos. (QUIJANO, 2005, p. 129-130).

Um exemplo dessa condição é “o problema do moderno Estado-nação” (QUIJANO, 2005, p. 130)

uma espécie de sociedade individualizada entre as demais [...] sentida como identidade. Porém, toda sociedade é uma estrutura de poder [...] que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade.

[...] O processo começa sempre com um poder político central sobre um território e sua população, porque qualquer processo de nacionalização possível só pode ocorrer num espaço dado [...] um espaço de dominação conquistado a outros rivais.

Na progressão das experiências históricas acerca da noção de cultura, na década de 1960, os fluxos políticos, sociais e culturais motivam Glauber Rocha e outros intelectuais à ruptura com a normatividade forjada como ideia de nacional. Em 1965, fora do Brasil - desde que levou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1964, ao *Festival de Cannes* - e orientado por amigos e familiares a permanecer no exterior, em razão do golpe militar³, escreve *Estética da Fome* no avião, entre Los Angeles e Milão, e lança a tese-manifesto na *Resenha do Cinema Latino-Americano*, em Gênova, no mês de janeiro de 1965, expressando proposições estéticas

³ Em março de 1964, João Goulart foi deposto da Presidência da República por meio de golpe militar. No mesmo ano, militares que tomaram o poder deslegitimam a *Constituição Federal* por um Ato Institucional que instaura no país um estado de exceção que persegue, tortura e mata opositores desse governo ditatorial. Nesse contexto, o exílio torna-se uma medida de autoproteção necessária aos cidadãos em risco.

e políticas alinhadas ao *Cinema Novo* e em resposta ao paternalismo europeu face ao Terceiro Mundo (BENTES, 1997, p. 709).

O manifesto glauberiano (2004, p. 66) situa a fome latina como nervo da sociedade e como nossa originalidade, mas não como nossa maior miséria que, segundo o autor, é a fome sentida e não compreendida, sendo um surrealismo tropical para o europeu e uma vergonha para o brasileiro que não come, mas não sabe de onde vem essa fome. Para o autor, a manifestação cultural da fome é a violência, sendo que uma estética da violência não é primitiva, mas revolucionária quando o colonizado é percebido pelo colonizador pelo horror e pela força da cultura explorada pelo europeu. Nessa perspectiva, Xavier (2007, p. 193) acrescenta:

A estética da fome – no eixo colonizador / colonizado traduzida como estética da violência – expressa, efetivamente, o questionamento à universalidade absoluta de um conceito de cinema engendrado nos centros de decisão internacional. Na verdade, manifesta, na sua particularidade, uma problemática bem mais ampla, não exclusivamente brasileira, marcando a participação ativa, a inspiração que se torna via inspiradora, do *cinema novo* no debate internacional no nível da produção e da própria linguagem.

Para Rocha (2004, p. 63), na época, o status das artes no Brasil frente ao mundo se arquiteta por “mentiras elaboradas de verdades (exotismos formais que julgariam problemas sociais) [...] provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político”. Por conseguinte, ele considera (2004, p. 64) que, frente a uma redução política da arte por excesso de sectarismo e do esforço de superar a impotência, nos frustramos nos limites inferiores ao do colonizador que nos olha “pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira”.

Estética da Fome traz a metáfora da violência como comportamento do faminto: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p. 66). À vista disso, o autor (2004, p. 66) distende o caráter revolucionário de uma estética da violência, do horror da violência como possibilidade única de compreensão da força da cultura explorada pelo colonizador para a percepção da existência do colonizado, uma vez que “enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”.

Xavier (2007, p. 184), movido pela ideia que sela a metáfora da violência supracitada, associa Glauber Rocha a Frantz Fanon na alegação da violência do colonizado face à dominação a ele imposta no sentido de que, para ambos, “a afirmação do eu se dá pela negação

do outro que me nega”. Todavia, dissocia os autores, pois Glauber se refere à produção cultural, enquanto Frantz Fanon à luta armada real em curso na África:

Lutar pela cultura significa, antes de tudo, lutar pela liberação nacional, por aquela base material, essencial, que torne possível a construção de uma cultura. Não existe outra forma de luta que não a da guerra popular. [...] A cultura nacional argelina está tomando forma e conteúdo na medida em que as batalhas estão sendo travadas, em prisões, sob a guilhotina, e em todo o posto militar francês capturado ou destruído. (FANON, p. 233⁴ apud XAVIER, 2007, p. 183).

Na analogia entre um e outro, Xavier (2007, p. 184) sublinha que, na concepção de Fanon, “a violência’, antes de ser primitiva, é revolucionária”, enquanto na visão de Glauber, “a estética da violência’, antes de ser primitiva, é revolucionária”. Na formulação de Fanon, a violência é factual e, na de Rocha é, conforme podemos acompanhar, lugar para acompanhar uma proposição estética.

⁴ FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. Nova York: Grove Press, 1968.

3 MULHER PROTÓTIPO DO CINEMA NOVO

[...] 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).

A citação acima inaugura as reflexões sobre a mulher protótipo com o único parágrafo de *Estética da Fome* dedicado a pensar essas representações. Refletir sobre tal enunciado requer identificar as personagens citadas e as respectivas obras que situam o protótipo em seus discursos cinematográficos. Assim, de modo introdutório, cabe anunciar as sete personagens dos sete filmes referenciados: a protagonista sem nome, de *Porto das Caixas*; Dandara, de *Ganga Zumba*; Sinhá Vitória, de *Vidas Secas*; Rosa, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; Mariana, de *O Padre e a Moça*; Ada, de *O Desafio*; e Luciana, de *São Paulo Sociedade Anônima*.

Ademais, no intento de principiar reflexões sobre as circunstâncias que influenciam o mencionado protótipo, vale pensar sobre o percurso imaginado por Glauber Rocha para as personagens mulheres: “seres em busca de uma saída para o amor na impossibilidade de amar com fome” (ROCHA, 2004, p. 66). A concepção de fome, como desfiámos anteriormente, manifesta a penúria de meios de acesso à mobilidade social diante da opressão, a estados de consciência mobilizadores de mudanças, à autoestima de um povo, a uma estética que rompa com a normatividade: o nervo e a originalidade da sociedade latino-americana; a fome sentida e de origem incompreendida. No entanto, qual a concepção de amor?

Para balizar a noção referida de amor, convém evocar a estética da violência diante da constatação da fome e, então, citar como o autor se pronuncia sobre o amor em conjunção anterior à ideação da mulher protótipo:

[...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 2004, p. 66).

Além das alusões de amor sobreditas, no decorrer dos tratamentos de roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de acordo com apontamentos de Monzani (2005), Rocha alegoriza o amor entre homem e mulher como meio de expressar a energia para a ação. Entre alterações e cortes indicados nos tratamentos de roteiro, o “amor cansado”, o “amor ardente” e o “amor compreensivo” são alternados na construção alegórica da narrativa (2005, p. 86). Na sequência, Glauber chama de “cansado” o amor do casal Coirana e Lalá em contraste ao amor “disposto” de Satanás e Coral, reforçando a noção de velhice do primeiro e de jovialidade do segundo (MONZANI, 2005, p. 100).

Ante ao conjeturado, se “uma saída para o amor na impossibilidade de amar com fome” (ROCHA, 2004, p. 66) figurou-se, preliminarmente, como a direção dada ao percurso da mulher protótipo, doravante, é possível amplificar a reflexão sobre o amor e remontar o sentido desse trajeto. Conferindo ao amor o sentido de ação e de transformação, e à fome o de opressão e de escassez de recursos dignos para a vida, remontar o enunciado por Glauber Rocha na tese-manifesto permite sublinhar a dimensão do percurso traçado pelo autor para a elaboração das mulheres tipificadas no *Cinema Novo*. Em tal caso, experimentamos formular as mulheres do *Cinema Novo* como seres em busca de uma saída possível para agir e transformar o entorno frente à opressão e à escassez de meios dignos para viver.

Também, a partir da leitura da gênese estruturada por Monzani (2005), é possível deduzir a razão pela qual Glauber Rocha traz o termo “protótipo” associado à representação da mulher do *Cinema Novo*, dado que, a partir da segunda versão do roteiro, o autor apresenta, de acordo com Monzani (2005, p. 101-102), a construção de personagens em figuras universais, incorrendo em amostragens universais, coeficiente que a autora identifica como a “repetição cíclica de fatos (cangaceiro sucedendo cangaceiro, um beato sucedendo outro etc)”, cujos personagens saltam da esfera particular para a universal abstrata: “vistos numa escala microscópica são indivíduos; simultaneamente, à distância, em cadeia, geram conceitos” (2005, p. 102).

Dessa forma, é possível compreender como o autor chega ao termo protótipo e somar ao debate acima a reflexão de que seu intento é representar amostragens universais de componentes presentes no sertão. No entanto, cabe distinguir a ideia de protótipo como forma de sugerir um lugar para as mulheres da ideia de figurar esse lugar no âmago de suas contradições.

3.1 Deus e o Diabo na Terra do Sol: obra e contexto histórico

Deus e o Diabo na Terra do Sol, produção anterior ao manifesto *Estética da Fome*, notoriamente, interage com a elaboração estética e ideológica da tese-manifesto de Glauber Rocha. No entanto, Xavier (2007, p. 9) destaca que manifestos, entrevistas e outras incursões do cineasta constituem documentos importantes, mas aponta para a distinção entre projeto, intenção e realização, sendo dissociáveis intenção de autor e sentido produzido pela obra fílmica, “pois é a obra que cria o autor, não o contrário”.

O filme estreia em 1964, quando a questão central do *Cinema Novo* é “a relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjuntura dos anos 1960” (XAVIER, 2007, p. 7). No contexto,

A demanda gerada pela inserção criativa na reflexão de longo prazo sobre a sociedade e a cultura brasileiras era posta em correlação com uma vontade de intervenção direta na política, antes e mesmo depois do golpe militar de 1964, quando foi vivida em termos distintos face ao período populista. (XAVIER, 2007, p. 7).

Frente a isso, situar *Deus e o Diabo* nos termos do período populista requer compreender que,

Na perspectiva conservadora, o intelectual se aliena no popular, pela assimilação fetichizada da tradição; numa certa perspectiva progressista, ele se aliena do popular pela leitura esquemática que dele faz como falsa consciência (por definição). Denuncia a alienação que vê como inerente à produção cultural do povo, sem questionar se esta não é senão a sua forma de entendê-la, de reduzi-la à pura estética. (XAVIER, 2007, p. 188).

Monzani (2005) sistematiza a gênese de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* por meio da metodologia da crítica genética⁵, buscando o “‘desenho’ do pensamento do autor” (2005, p. 17). No decorrer dessa construção, os elementos de composição do popular partem de contextos centrados em protagonistas homens para, então, conferirem às mulheres lugares de atuação afeiçoados ao que se designa como protagonismo.

Frente a isso, a primeira versão do roteiro, de 1959, intitulada *A Ira de Deus (Corisco)*, traz a figura típica do cangaço Corisco como protagonista e Dadá como sua mulher (MONZANI, 2005, p. 41-48). A ideia de popular é restrita a um símbolo de representação já assentado no imaginário coletivo e o lugar da mulher face à centralidade do homem começa

⁵ O estudo de “crítica genética” constitui método consolidado no campo da literatura e que encontra, nessa gênese, novos caminhos para análise dos processos criativos que resultam em um filme (XAVIER apud MONZANI, 2005, p. 15).

a se delinear. A atenção dada aos sujeitos comuns como representação de povo se apresenta a partir do terceiro roteiro, intitulado *Deus & Diabo na Terra do Sol* ou *O Filho da Terra*, quando o protagonista é o Beato Sebastião e o centro do enredo se desloca do grupo de cangaceiros para a vida da comunidade religiosa (MONZANI, 2005, p. 137 – 148). O povo, representado por Manuel e Rosa, passa a ser condutor da ação a partir do quarto roteiro, quando “o foco narrativo não acompanha figuras lendárias, ou de liderança e sim o homem / mulher comuns, um vaqueiro e uma camponesa, com suas dúvidas, impulsos e crendices” (MONZANI, 2005, p. 196).

Tendo em vista as contradições próprias da ilusão do gesto de autor diante das tradições fetichizadas e da particularização da concepção do povo e do popular pelo intelectual, adiante, levantamos aspectos dos lugares ocupados pelas mulheres e problematizações relativas ao caráter normativo outorgado a elas nesse processo de prototipação da personagem Rosa.

3.2 A Gênese de Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

O destaque dado ao filme e à personagem Rosa enalça estratégia metodológica semelhante a de Monzani (2005, p. 17): perceber o “‘desenho’ do pensamento do autor”. Para tanto, cabe desfiar como o protótipo de Rosa é construído ao longo de cinco roteiros, destacando que o filme não corresponde integralmente a nenhum deles. Como base bibliográfica para as questões a seguir, recorreremos à pesquisa de Monzani (2005), que reuniu todos os roteiros encontrados de *Deus e o Diabo*, assim como materiais complementares, para construir a gênese do filme. A partir da pesquisa citada, constata-se que, progressivamente, características de personagens mulheres, inseridas e extintas dos roteiros, se incorporam à construção de Rosa como síntese complexa de representação da mulher sertaneja. Consequentemente, as reflexões a seguir abordam outras personagens e, também, o lugar das mulheres no imaginário do sertão, visto que tais abordagens traçam a elaboração da mulher sertaneja figurada em Rosa e os lugares sociais das mulheres na configuração social vivida por ela.

No primeiro roteiro, intitulado *A Ira de Deus (Corisco)*, o protagonismo é dado ao cangaceiro, sendo abordados antagonistas e elementos contextuais do cangaço, dentre os quais a moralidade da mulher e a penalidade a ser aplicada de acordo com sua conduta como uma espécie de código ético do cangaço. Nessa composição, são perseguidos exploradores e opressores do povo: “padres ladrões, os traidores, as mulheres que dormem com os soldados,

os maridos que permitem que isso aconteça e os juízes de direito desonestos” (MONZANI, 2005, p. 48). Nesse roteiro, há menção a duas mulheres: Coral, companheira do vaqueiro, e Dadá, companheira de Corisco. Na descrição construída pela autora, Coral é guerreira, heroica e corajosa, ao mesmo tempo em que idealiza uma vida de paz criando os filhos com seu marido; e Dadá, marcada pela aspiração de viver em harmonia com seu marido, com a terra e seu ciclo natural, sendo sua coragem determinada por não abandonar Corisco na luta.

Monzani (2005, p. 84) discorre que, em *A Ira de Deus (Coirana)*, segundo roteiro, a presença feminina no cangaço é mais participativa, sendo iniciado o processo de síntese universal da “mulher-cangaceira” (2005, p. 101). Em relação ao tratamento reservado às mulheres pelos chefes cangaceiros, a autora (2005, p. 100) reflete:

Jesuíno não as maltratava [...], mas matava as que estivessem na descarção; Coirana fazia sofrer aquelas que mantinham contato com os soldados [...], não machucava as “donzelas” [...] e matava aquelas que julgava necessário; já Satanás deflorava as virgens [...] achando errado matar qualquer mulher. A personalização dos cangaceiros caracteriza a independência de um para com o outro e confere a todos igual importância.

A situação de submissão e de vulnerabilidade das mulheres frente à sociedade retratada torna-se contundente no terceiro roteiro, intitulado “*Deus & Diabo na Terra do Sol ou Filhos da Terra*” (MONZANI, 2005, p. 137). Se a essa altura sabe-se das regras impostas às mulheres, tanto as de subserviência quanto as que justificam nelas maltrato e morte, agora, o cenário de violência estrutural contra as mulheres torna-se evidente ao ser levado a destaque por meio do assassinato de Rosa por Manuel⁶. Face ao exposto, vale destacar a caracterização atribuída à personagem, ambiciosa e desonesta - que seduz o patrão para tentar amenizar o sofrimento com a pobreza - e oprimida pelo marido, descrito pela autora (2005, p. 139) como homem honesto que violenta a esposa quando ela se mostra inconformada com a pobreza e sugere que ele roube o patrão.

Dessa forma, revoltado com a exploração do patrão e com a traição de Rosa, Manuel mata os dois e se casa com Nice, amorosa, compreensiva e resignada a seguir o marido no pietismo por ele ser seu homem, embora não concorde com seus ideais (2005, p. 161). Nice é abandonada por Manuel e, movida pela desilusão do amor e conseqüente alheamento, entrega-se aos mesmos ideais, mas acaba morta por ex-discípulos em uma ação liderada por Maria, primeira mulher a aparecer nos roteiros em posição de liderança.

⁶ Rosa e Manuel representam Coral e Satanás das versões anteriores.

A aparição de Maria suscita questões inéditas sobre a construção das mulheres, sendo, de acordo com Monzani, diferenciada das demais por seu caráter arrojado,

Bonita, loura, elegante, estudada, filha de Coronel e irmã do Beato Sebastião. Nutre por ele uma paixão antiga que, ao que tudo indica, era também correspondida.

Enciumada pelo fato do Santo ter decidido deixar como sucessor Manuel, começa a lançar dúvidas nos devotos sobre a sanidade mental e / ou da fidelidade do Santo a todos.

Seus papéis no roteiro são afastar Manuel de Sebastião e introduzir a discórdia que resultará no esfacelamento interno do grupo. (MONZANI, 2005, p. 162).

Ela aparece como liderança, mas, diferentemente dos líderes homens, suas motivações para a luta são pessoais. Reproduz a imagem de mulher ferida que age por vingança, ideia que se expande para a relação com outros personagens.

A empatia entre Rosa e Dadá, ou Coral e Lalá, a depender dos nomes dados em distintas versões, está presente em todos os roteiros. Outra congruência entre as mulheres elaboradas nos cinco roteiros é a noção de paz idealizada na construção de uma família: trabalho, filhos, esposa, marido, cuidados com a casa e outros aspectos que a autora imputa ao “imaginário feminino”⁷. Na obra cinematográfica (DEUS, 1964), a empatia entre Rosa e Dadá é visível, mas não há dedicação ao sonho dessas mulheres, sendo o desejo de constituir uma família, especificamente de ter um filho, manifestada por Rosa a Manuel após a aniquilação dos cangaceiros. Pela característica discursiva de Glauber Rocha, marcada por metáforas e alegorias, o dito por Rosa, embora revele um sonho que pode ser atribuído a uma mulher, indica a ideia de continuidade do povo pela geração de um filho, pela esperança suscitada em Rosa, cujo figurino se transforma ao longo do enredo, iniciando com trajes escuros e finalizando com claros, destacando-se, inclusive, o uso de um véu de noiva. As alegorias sobreditas simultaneamente cerceiam e denunciam lugares para essa mulher universalizada representada por Rosa, além de contemplarem a expressão do amor entre homem e mulher como disposição para a ação, assim como o sentido de transformação dado ao amor.

⁷ Monzani (2005, p. 107) utiliza o termo “imaginário feminino” para aludir os aspectos sonhados pelas personagens mulheres em detrimento à luta no cangaço. Portanto, a autora (2005, p. 161) chama de alienação o ideal de vida em família como ponto comum das personagens.

Em “*Que Viva a Terra ou Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, quarto roteiro, Rosa é caracterizada de maneira distinta das anteriores e passa a mostrar contornos da versão expressa na obra cinematográfica,

Além de ter passado à condutora da trama, ao lado de Manuel, ela teve o seu ideal familiar, romântico, apagado. [...] É predominantemente guerreira, ativa, agressiva [...]. É ela a tomar as decisões pelo casal, desde a entrega de Manuel ao pietismo. [...] Contrária às crenças de seu marido, quer lutar pela vida, guerrear contra aquele mundo miserável, o que a aproxima dos ideais de Corisco e cria uma identificação entre eles. (MONZANI, 2005, p. 200).

Segundo Monzani (2005, p. 189), nesse estágio, o assassinato de Rosa é cortado em razão de economia de enredo e sua motivação desloca-se da esfera pessoal para a político-social. A atuação de Dadá é desbotada pelo caráter dominante e condutor da história assumido por Rosa. Dadá, que antes se apresentava dividida entre a luta e a família, agora é caracterizada pelo cansaço, embora ambas mantenham a função de questionar as crenças dos homens.

Viva a Terra ou Deus e Diabo Na Terra do Sol ou Rebelião Agrária ou Rebelião Camponesa, quinto roteiro, considerado por Monzani como o último texto redigido sobre a obra fílmica, similarmente aos anteriores, enlaça como alegoria o status do amor entre homem e mulher. A exemplo disso, a aspereza de Manuel e a inação de Rosa são imagetivamente narrados pela forma como o casal se relaciona sexualmente: ele “como um animal” e ela sem participar do amor (MONZANI, 2005, p. 218), remetendo à situação dos personagens no início do enredo frente à possibilidade de mobilidade social: ele alienado e entregue ao fanatismo religioso e ela descrente em relação à mudança. O lugar das mulheres, de acordo com a síntese operacional do roteiro feita por Monzani (2005, p. 218-225), pode ser delineado pelos gestos repetitivos de Rosa na lida cotidiana, pelo Santo que castiga prostitutas, por Manuel agredindo o padre que tenta defendê-las, por cangaceiros que estupram moças e castram os maridos em um assalto à fazenda, por Rosa que abraça Dadá. Na descrição das personagens, propiciando a dilatação das reflexões já oferecidas sobre o amor, a autora (2005, p. 236) refere que “a vida contemplativa e sem paixão sonhada por Manuel não se coaduna com os anseios de Rosa e isso a faz murchar”. Nessa perspectiva, ainda que os desenhos sobre as alegorias do amor sejam, em parte, respaldados na pesquisa da autora, mas trazidos a este artigo também por outras vias, por meio da sua descrição, é possível consolidar a alegoria do amor como um discurso fílmico de entrelinha apresentado em todas as versões textuais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e que evolui no decorrer do processo de criação até chegar ao filme. Nesse contexto, em relação à versão cinco, a autora (2005, p. 236-237) aponta que

pouco é dito sobre a caracterização física de Rosa, mas exacerba-se sua simpatia pelo cangaço e sua vivacidade e fogosidade em desequilíbrio com Manuel, que tem acentuado seu lado religioso fanático. Dessa forma, remetendo ao que consideramos como uma das formas de representação pela alegoria do amor, Monzani (2005, p. 236) caracteriza Manuel pela “rudimentaridade, expressa na sua relação amorosa com Rosa”.

Por fim, precedendo considerações finais sobre a gênese de Rosa, cabe retomar a observação de Monzani acerca da dissociação do caráter do assassinato da esposa e do Coronel por Manuel e situar que tal apontamento constitui a leitura da autora, não havendo indícios de que a violência contra a mulher, como crime circunscrito ao âmbito pessoal e não político-social, represente motivações glauberianas. Por conseguinte, diante da valia da questão levantada pela autora, é viável acrescentar à progressão da gênese um posicionamento crítico ao caráter pessoal dado ao assassinato da mulher pelo marido, uma vez que, como assentado por De Lauretis (1994, p. 2015), a compreensão de que o pessoal é político constitui conceito fundamental do feminismo. Para Kelly⁸ (apud De Lauretis, 1994, p. 2015) “não mais podemos afirmar que existem duas esferas da realidade social: a esfera privada ou doméstica, da família, sexualidade e afetividade, e a esfera pública do trabalho e da produtividade [...]”.

Contudo, retomando as progressões de roteiro, as economias de enredo são factuais, sendo possível questionar se tais economias requerem necessariamente cortes temáticos, na medida em que as sínteses de representação complexificam as características das personagens em extratos alegóricos e instituem particularidades presentes em toda a obra cinematográfica do autor. No entanto, diante da observação da construção gradual da mulher protótipo de *Deus e o Diabo* e da consideração da influência dessa obra em aspectos fundantes das particularidades criativas glauberianas, é exequível supor que o autor simbolizou em uma personagem traços exaltados em outras, cortadas do roteiro e incorporadas à Rosa. O perfil líder e guerreiro de Maria transferiu-se para ela destituído do impulso de vingança de mulher desiludida por homem; a submissão talhada anteriormente às companheiras do vaqueiro sobreposta à consciência de tal condição; sua rendição ao inimigo como meio de superar a pobreza alterada para a disposição pela luta; a constituição de uma família como noção de paz substituída pela disposição para a luta pela mobilidade social.

No filme, a ausência de sonhos se expressa no figurino conservador de Rosa, na repetição dos gestos cotidianos e no alerta ao marido de que não adianta nutrir a esperança pela mobilidade social, sendo transformada em pulsão de luta no decorrer do enredo pela

⁸ KELLY, Joan. The doubled vision of feminist theory. **Feminist Studies**, v. 5, n. 1, p. 216-227, 1979.

oposição e eliminação do pietismo pelas próprias mãos, pela afinidade com o movimento do cangaço e, também, pelo questionamento de suas contradições. A relação metafórica entre os lugares destinados às mulheres – filhos, amor conjugal, cuidados com a casa – e a pulsão de vida expressa por Rosa manifesta-se nas últimas sequências. Pela transformação do figurino da personagem, pelo uso do véu de noiva, percebe-se um rastro imagético de tal relação, consolidado na consagrada cena protagonizada por Corisco e Rosa, a qual, no contexto deste artigo, podemos nomear como a metáfora do “amor desejo”. É a partir da relação com o cangaceiro, com o qual ela se identifica desde o ingresso no cangaço, que Rosa se abre para o sonho da renovação, também alegorizado pela manifestação do seu desejo de ter um filho com Manuel, plano que antecede a corrida do casal rumo a um mar imaginário, anunciado como metáfora da revolução: “O sertão vai virar mar. O mar vai virar sertão” (DEUS, 1964).

4 ECOS DA SUBORDINAÇÃO SOCIAL DAS MULHERES NAS OBRAS CITADAS NA TESE-MANIFESTO

Uma vez apresentada a personagem Rosa, interpretada por Yoná Magalhães, cabe prosseguir com as reflexões sobre as demais mulheres protótipo referenciadas na tese. Todavia, vale antecipar o questionamento de De Lauretis (1994, p. 207 - 208) sobre a noção de gênero como diferença sexual, como no centro da crítica feminista dos anos 1960 e 1970, considerando-o limitação do pensamento crítico:

[...] uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível articular as diferenças [...] entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. [...] A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (DE LAURETIS, 1994, p. 208).

As reflexões levantadas pela autora respaldam o olhar crítico sobre a construção das relações da personagem Rosa, como das outras seis personagens, na medida em que os fluxos de todas as citadas se atrelam ao âmago de relações homem e mulher e, além disso, como ideia de protótipo, as universaliza como síntese de representação. Dessa forma, pelas particularidades dos microcosmos fílmicos a serem descritos adiante, é possível perceber as relações regidas pela interação entre homem e mulher (heteronormativas) no que se refere aos lugares ocupados por um e por outro e na diferença sexual, “a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; [...] uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença do homem” (DE LAURETIS, 1994, p. 207). Dessa forma, segundo De Lauretis, a crítica de gênero é contida na estrutura “dos discursos culturais dominantes”, tendendo a se reproduzir como narrativa cultural.

Em *Porto das Caixas*, de 1962, dirigido por Paulo César Saraceni,

Uma mulher, querendo matar o marido que a oprime, procura ajuda de seu amante, de um soldado e de um barbeiro, mas eles se negam ao crime. A cidade do interior onde mora revela a decadência: uma fábrica parada, um convento em ruínas, o barulho de trem, um vazio parque de diversões, uma feira sem entusiasmo, um comício sem força reivindicatória. Disposta a libertar-se do meio, a mulher mata sozinha o marido. (BRASIL, 2018).

A protagonista sem nome, interpretada por Irma Álvarez, vive com o marido nessa cidade diante da situação de opressão. Ela reage de variadas formas até chegar à ação extrema:

buscar a ajuda de outro homem para matar o marido, ação efetivada pela protagonista na presença de seu cúmplice, que não tem coragem de realizá-la. No enredo que antecede o assassinato, a mulher é vítima de violência doméstica e exploração financeira, sendo estimulada pelo marido a buscar meios de subsistência para ambos “do seu jeito” (PORTO, 1962). Nesse cenário, ela troca favores sexuais por itens básicos domésticos com o homem citado na sinopse como “o amante”, responsável pelas vendas de um mercadinho que, na sequência do crime, torna-se seu cúmplice, pois seria o executor, mas recua. No cenário estanque e vazio de perspectivas, a protagonista figura isoladamente como personagem que enfrenta adversidades e deixa a cidade como conclusão da ação planejada. Seu cúmplice permanece no local, rompendo com os planos construídos junto a ela.

Já em *Ganga Zumba*, dirigido por Carlos Diegues (1963/1964),

[...] o escravo Ganga Zumba representa para seus companheiros o substituto de Zumbi do Palmares. [...] Na fazenda, os escravos trabalham no canavial, entre as chibatadas do feitor, e engendram planos de fuga em direção ao Quilombo dos Palmares. [...] Durante o percurso encontram o casal Piancó e a mucama Dandara. Matam os senhores e levam a mucama. [...] No Quilombo, Zumba é coroado rei, ao lado de Dandara. (BRASIL, 2018).

Dandara, interpretada por Luiza Maranhão, desperta a paixão de Ganga Zumba. Ela reluta em seguir com o grupo por não acreditar na liberdade dos escravos como possibilidade, pois “os brancos não deixam” (GANGA, 1963/1964). É a partir da relação com Ganga Zumba que Dandara segue a Palmares, onde ele é coroado rei e ela rainha, não por referência a sua luta como indivíduo autônomo, mas como companheira do homem, centro da coroação, sendo Dandara uma espécie de apêndice desse homem. Nessa relação, quando o casal ainda está a caminho do Quilombo, é possível perceber como o discurso cultural dominante em relação ao que se considera de caráter feminino é romantizado na fala que Ganga Zumba dirige à Dandara, que ainda resiste aos objetivos do grupo: “mulher é igual jenipapo maduro, quanto mais machucado, mais doce fica” (GANGA, 1963/1964).

Em *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1963, o lugar do homem como centro da família é perceptível a partir da sinopse registrada no banco de dados da Cinemateca Brasileira: “A andança de Fabiano e sua família de propriedade em propriedade, a dificuldade em ser gente e os sonhos de conforto material. A oscilação entre o servilismo e a revolta do cangaço, o retorno à andança pelas caatingas” (BRASIL, 2018). No enredo, o vaqueiro Fabiano, Sinha Vitória, interpretada por Maria Ribeiro, e os dois filhos andam pelo sertão em busca da subsistência e se abrigam em uma casa vazia, mas logo são abordados pelo

coronel, que anuncia a posse do imóvel. A partir de então, são abordadas questões ligadas ao coronelismo, aos sonhos frustrados da família, à opressão de classe e à condição de gênero da personagem Sinha Vitória. Fabiano é mais resignado com a vida miserável e servil, enquanto a companheira exterioriza sua repulsa ao entorno. Como no texto glauberiano (2004, p. 66-67), ela sonha com novos tempos para os filhos, mas vai além das aspirações do marido de ter uma cama de couro e uma pequena roça da qual se colham alimentos o ano inteiro. Sinha Vitória, contrariando o conformismo de Fabiano sobre o futuro dos filhos, os quais, segundo ele, podem vaquejar, reage: “Nossa senhora que livre eles dessa desgraça. Os meninos vão para a escola aprender tudo, ter saber, ler no livro, fazer conta no lápis que nem o Seu Tomás” (VIDAS, 1963). Portanto, embora fixada no contexto das relações de gênero supramencionadas, a personagem se apresenta como condutora da possibilidade de superação da situação de opressão de classe pela racionalidade atribuída a ela.

Em *O Desafio*, dirigido por Paulo César Saraceni em 1964,

Logo após a revolução de 1964 que depôs o presidente João Goulart, a atmosfera é de depressão, angústia, medo e falta de perspectiva. Ada e Marcelo se conhecem numa exposição de pintura [...]. Tornam-se amantes. Ada é casada com um rico industrial. Sensível e inteligente não suporta a vida fútil e vazia do meio social do marido. Apenas o filho dificulta sua decisão de deixá-lo para ir viver com Marcelo, jornalista e escritor. Marcelo está em crise. Seus amigos presos, respondendo a inquéritos militares e sofrendo torturas. [...] Ada toma consciência do real problema da sua vida e da verdadeira razão da crise de Marcelo. Sente-se impotente para modificar a situação que não é só dela. Ada não vai. (BRASIL, 2018).

Ada, interpretada por Isabella, a mulher protótipo que se diferencia das anteriores por sua condição burguesa ligada ao contexto urbano, sente-se dividida entre a manutenção do casamento - influenciada, sobretudo, pela maternidade - e o relacionamento extraconjugal com Marcelo, um jovem intelectual militante de esquerda. Nessa composição, conforme revelado na sinopse citada, ela se sente deslocada do meio em que vive e, como exaltado no filme, é vista pelo marido como alguém que vive uma rotina fútil, consentida por ele desde que ela não se ausente do lugar socialmente definido para uma mulher no conjunto dessa estrutura familiar burguesa: “Acho natural que você tenha lá seus interesses. Você sempre gostou de ler, ir a conferências, às exposições. Acho tudo isso certo. Se eu tivesse tempo faria o mesmo. Mas nada disso deve fazer você esquecer suas obrigações!” (O DESAFIO, 1964). Oprimida pelos protocolos da vida burguesa, é ao lado de Marcelo que Ada percebe sua condição, aspecto expresso em referência à relação de Rosa com Corisco, chamada neste artigo de “amor desejo” como menção à consolidação da disposição pela luta em Rosa.

Inspirado em *Deus e o Diabo*, Saraceni insere na composição cênica o cartaz do filme de Glauber Rocha e utiliza a música que embala o enlace de Rosa com o desejo. Nesse clima, Ada senta na cama de Marcelo, com cartaz do filme na parede ao fundo e, ao som de Villa-Lobos, desabafa com Marcelo sobre o quanto se sente infeliz no casamento e como o filho ameniza seu sofrimento e a impulsiona a permanecer nessa relação. Porém, distintamente de Rosa, que percebe Corisco como uma figura ambígua, a levada narrativa de *O Desafio* não insinua a assimilação da opressão sofrida pela personagem também na relação com o jovem intelectual, que não se reconhece como privilegiado, sendo homem, estudado e de classe média, acusando-a de inanição frente à militância política e à insatisfação com sua rotina. O percurso da personagem anuncia a solidão de uma mulher circunscrita à condição de classe.

Em *O Padre e a Moça*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1966,

Um padre, recém-ordenado, envolve-se com uma moça bonita da cidadezinha onde cumprirá sua missão sacerdotal. O homem mais rico do lugar, enciumado como todos os habitantes, propõe casamento à moça. Enfrentando a raiva local, o padre foge com a moça mas, ao concretizar o desejo, retorna à cidade para receber o castigo. (BRASIL, 2018).

O enredo se desenrola em uma cidade conservadora tomada pela política coronelista de Honorato, uma espécie de pai adotivo de Mariana, interpretada por Helena Ignez. Ainda criança, ela é doada pelo pai biológico ao coronel e cresce sob a posse desse homem que controla sua vida, enclausurando-a na subserviência sexual e doméstica, além de afirmar ao padre: “ela é minha mulher” (O PADRE, 1966). Assim, distintamente da descrição dessa relação na sinopse apresentada, esse homem impõe e não propõe a ela um modo de vida. Apesar do controle de Honorato, Mariana mantém relações sexuais consentidas com outros homens, mas com certo distanciamento afetivo. Certo dia, um jovem padre chega à cidade e estabelece proximidade com Mariana, gerando desconforto entre eles e o coronel. A aproximação progride para uma relação amorosa e o casal decide fugir para viver o amor em outro lugar, mas acabam mortos por jagunços e beatas a soldo de Honorato. Mariana diz ao padre que nunca foi de ninguém, exaltando o que é perceptível na narrativa: ela não se reconhece como propriedade de homem nenhum, ainda que, como é recorrente nessa e nas demais obras citadas, os homens se considerem donos das mulheres em relacionamentos consentidos ou não consentidos. O lugar ocupado por essa mulher protótipo denuncia a opressão de gênero, por exemplo, por meio do gesto do pai ao doar a filha ao patrão e da relativa submissão sexual e comportamental da personagem aos mandos do homem que a criou como propriedade, rompida por eventual insubordinação que culmina na dita pulsão pela

transformação de sua vida: “romper a batina para ganhar um novo homem”. No entanto, tanto a colocação de Rocha como o avanço da relação da personagem com o padre, até então sugestivamente celibatário, levantam questões controversas sobre o lugar dessa mulher na conjuntura de um relacionamento que podemos aqui evocar como o “amor puro”. Aspectos desse amor, mascarados de romantismo e sublimação, transferem a esse homem o poder sobre essa mulher, sendo até permitido a ele agredi-la, com clima de impulso apaixonado, ante a percepção de que ela desestrutura sua pureza de homem celibatário.

Ainda, *O Padre e a Moça* também levanta uma questão complexa ao reproduzir estereótipos quando estabelece o antagonismo na relação entre Mariana, a mulher alinhada aos padrões estéticos normativos, e as carolas, interpretadas por mulheres que viviam no local das filmagens: negras, caracterizadas como mulheres simples do interior e tipificadas como más, invejosas (ou enciumadas, como sugere a sinopse), visto que eram elas que levavam as notícias sobre o casal a Honorato e, junto aos jagunços, ateiam fogo neles. De acordo com Caldwell⁹ (apud FERREIRA e SOUZA, 2017, p. 175), “tais representações servem para naturalizar as desigualdades de gênero e raça no Brasil [...] o que contrasta com a idealização da branquitude como padrão de feminilidade e beleza predominante [...]”.

É por meio de regimes de (in)visibilidade que as mulheres negras experienciam assimetrias de gênero e raça, estreitamente relacionadas com os silêncios e as ausências no imaginário nacional de suas relações de pertencimento e formas específicas de confrontação e subversão no contexto social e na produção simbólica. (SILVA¹⁰ apud FERREIRA e SOUZA, 2017, p. 176).

Por reproduzir de maneira mais contundente a experiência supracitada, *O Padre e a Moça* suscita tal reflexão crítica. Logo, Yoná Magalhães, no papel de Rosa, em *Deus e o Diabo*, também traz a representação da branquitude em meio às mulheres negras do povo, representadas nas beatas mortas como metáfora da morte da alienação.

São Paulo Sociedade Anônima, dirigido por Luiz Sérgio Person 1965, segundo a sinopse registrada na Cinemateca Nacional, constitui

Grande painel sobre o impacto das transformações sociais e econômicas de São Paulo, no surto da implantação da indústria automobilística, sob a visão de um sujeito em ascensão. No início da urbanização de São Paulo, Carlos,

⁹ CALDWELL, Kia L. **Negras in Brazil**: Re-envisioning black woman, citizenship, and the politics of indentity. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

¹⁰ SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade**: Imaginários sobre a intersecção de gênero e raça no cinema brasileiro (1999-2009). 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação/UNB, Brasília, 2016.

após casar-se, ter amantes e progredir socialmente ao unir-se a um grande empresário do setor automobilístico, entra em crise e tenta abandonar sua carreira e vida conjugal. (BRASIL, 2018).

O protagonista Carlos, movido pelas pressões da sociedade paulistana em pleno desenvolvimento industrial, busca e alcança o desenvolvimento pessoal por meio do sucesso profissional e da formação de uma família tradicional de base patriarcal. Ele se sente oprimido frente às pressões sociais, sendo que, no discurso fílmico, todos os relacionamentos de Carlos com personagens mulheres constituem alegorias de formas de opressão sentidas por ele, seja pela figuração da mulher bonita e interesseira que prefere homens bem sucedidos financeiramente quando visa ascensão, seja pela importância dada pela esposa, interpretada por Eva Wilma, a seu sucesso profissional como homem provedor do sustento da família. Nesse cenário, Luciana, personagem evocada por Glauber Rocha como a mulher que reduz a vida do marido a um sistema medíocre, casa-se com Carlos, com o consentimento de seu pai, tem um filho com ele e vive a vida de uma esposa tradicional de um homem bem-sucedido nos anos 1950. Portanto, abalado por uma crise de valores, Carlos abandona tudo o que tem, incluindo mulher e filho, e parte sem roteiro definido para recomeçar uma vida nova. Assim, tanto no filme quanto na motivação dessa mulher protótipo, o que se releva é que suas ações são movidas por interesses de classe, ainda que tais aspirações reduzam a vida de um homem a um sistema medíocre. Entretanto, o fator que não é contemplado é que essa mulher, similarmente à Ada, integra estrutura burguesa caracterizada pelo mesmo sistema citado.

Nesse sentido, uma dupla perspectiva feminista contemporânea articula a ordem sexual e a econômica operando nas formas históricas de centralidade social do homem, “um sistema de sexo-gênero e um sistema de relações produtivas operam simultaneamente [...] para reproduzir as estruturas socioeconômicas e o domínio masculino da ordem social dominante” (KELLY apud DE LAURETIS, 1994, p. 216), sendo que o lugar da mulher “não é uma esfera ou território separado, e sim uma posição dentro da existência social em geral” (KELLY apud DE LAURETIS, 1994, p. 216).

De Lauretis (1994, p. 226-227) problematiza que as mudanças nas relações de gênero, tais como as acima representadas, “provavelmente não passarão de mudanças de “diferença de gênero”, e não mudanças nas relações sociais de gênero: mudanças, enfim, na direção de maior ou menor “igualdade” da mulher em relação ao homem”. Assim, “a feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade da mulher” (DE LAURETIS, 1994, p. 230).

Pelo exposto, os argumentos da autora posicionam reflexões sobre questões levantadas até aqui e prosseguem com propostas de outra construção da noção de gênero. Entretanto, no selamento do recorte dado a este artigo, cabe prosseguir para as considerações finais como respaldo para elucidações a respeito do tema desenvolvido no texto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como consideração parcial a respeito da ideia de mulher protótipo, no elenco de situações expostas, é perceptível, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a intenção de marcar lugares ocupados pelas mulheres pela estética da violência invocada nas adversidades consolidadas desses lugares. Tanto na construção de Rosa como na menção ao percurso das outras seis personagens, Glauber Rocha incorre na noção de protótipo como delimitação ou reconhecimento da normativa desses lugares.

As mulheres protótipo do *Cinema Novo* são universalizadas em Rosa como síntese da mulher sertaneja e abarcam variações nas representações quando as personagens citadas interagem com contextos diversos.

Na criação do universo fílmico habitado por Rosa, as opressões de gênero são acionadas como componentes das contrariedades sociais que acometem o povo. Todavia, a redenção possível para Rosa não sobrepuja a normativa dos lugares ocupados pelas mulheres, delimitados na condição de gênero, pautada na diferença sexual entre homem e mulher, que confina a personagem na esfera socialmente legitimada como cultura feminina, conforme o texto e o filme: “vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias”.

Como a de Rosa, a pulsão de ação e de transformação das demais mulheres protótipo é também cercada pela cultura considerada feminina, balizada pela diferenciação entre homem e mulher, sendo o primeiro o centro dessa relação. Como exceção, a protagonista sem nome, de *Porto das Caixas*, “mata o marido” como uma saída para si diante da consciência da violência da qual é vítima, partindo sozinha ao constatar que traços dessa violência estão presentes em relacionamentos com outros homens.

Entretanto, frente à descrença de uma vida melhor em Palmares, Dandara “foge da guerra para um amor romântico”, de forma que sua trajetória se atrela ao amor do futuro rei de Palmares, sendo a ela destinado o lugar de rainha, coroada como mulher do rei. “Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos” e, como Rosa, incorpora uma personalidade questionadora à situação de opressão, relativamente questionadora no contexto do cerne familiar heteronormativo, dado que ela ascende da posição de sujeição ao homem como portador da racionalidade à agente desafiadora do seu conformismo.

Ao contrário de Dandara e Sinha Vitória, tipificadas com a aparência do povo, Mariana exprime o padrão de beleza normativo, aspecto que a diferencia das personagens coadjuvantes de *O Padre e a Moça*, com o agravante de torná-las antagonistas ao lado do Coronel ou propulsoras da discórdia e do castigo no enredo. Tal encadeamento realça questões

controversas no que se refere aos lugares ocupados pelas mulheres, assumindo um caráter de reconhecimento e de denúncia da situação de opressão quando o percurso de Mariana desempenha o encargo discursivo de abordar o caráter possessivo estabelecido nas relações dos homens com ela, mas recai na representação depreciativa e estereotipada das coadjuvantes/antagonistas quando se estabelece a relação entre Mariana, a musa e posse do patrão, e as mulheres do interior, negras, carolas, com aparência marcada pela vida sofrida, submissas ao poder do Coronel e vingativas, reproduzindo, em discurso cinematográfico, a segregação racial e a opressão de classe.

A manutenção da vida burguesa, atrelada ao sucesso profissional dos maridos, é um dos pontos em comum entre Ada e Luciana. Nas obras cinematográficas, ambas são vistas pelos companheiros como fúteis, sendo que a linha discursiva de *O Desafio* identifica tal rótulo de maneira crítica ao expor como a lógica do marido burguês conservador é opressiva em relação a sua mulher; e o discurso de *São Paulo Sociedade Anônima* incorpora o caráter fútil e ambicioso, não só de Luciana, como também de todas as mulheres com as quais o protagonista se relaciona, atribuindo a elas o caráter de opressoras do homem comum frente às pressões da sociedade. Ada personifica a mulher burguesa do período pós-golpe militar, ligada aos livros e às artes, que se sente descontextualizada do universo conservador, simbolizado no casamento, e vive dividida entre a militância política, representada na relação amorosa com um homem de esquerda, e a estabilidade da vida familiar, representada pelo casamento com um homem conservador e motivada pela dedicação ao filho. Luciana, uma mulher dos anos 1950, como outra de seu tempo, vislumbra a ascensão profissional do marido como uma questão familiar e cumpre seu papel doméstico dentro da lógica matrimonial de lugares pré-delimitados para esposas e maridos. Vive, portanto, sem crivo crítico, de acordo com os valores que a sociedade define para as mulheres em situação semelhante.

Como enunciado por Glauber, Ada se mantém no seu mundo burguês, embora não por fidelidade ou preferência, mas pela estabilidade familiar para o filho. Luciana, como uma mulher burguesa dos anos 1950 que idealiza no casamento a noção de vida bem-sucedida, pertence a um sistema medíocre, sustentando por aspectos sociais estruturais. No caso de Luciana, vale abordar que o marido a abandona com o filho, desiste do trabalho, a agride verbal e fisicamente antes de partir e, no filme, esse extravasamento do homem em relação à família e ao trabalho precede um movimento de revolta que situa a esposa também como agente opressor em um sistema de representações culturais consolidadas.

Nessa marcha, a noção de mulher protótipo do *Cinema Novo*, construída por Glauber Rocha, busca universalizar o perfil da mulher determinada a lutar pela transformação social e

por aspirações pessoais, portanto, mesmo que incite questões críticas em relação aos lugares historicamente ocupados pelas mulheres, de distintas formas, mantém o status da heteronormatividade, além de levantar problemáticas caras à crítica feminista como desenvolvemos e procuramos registrar neste artigo.

REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRASIL, Cinemateca Brasileira. **Filmografia Brasileira**. São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 05 dez. 2018.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (110 minutos), 35mm, BP.
- FERREIRA, Ceíça. SOUZA, Edileuza Penha. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Carla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro**. Campinas: Papius, 2017.
- GANGA Zumba. Direção: Carlos Diegues. São Paulo: Copacabana Filmes, 1963-1964. 1 filme (120 minutos), 35mm, BP.
- MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.
- O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda; Mapa Filmes, 1964. 1 filme (100 minutos), 35mm, BP.
- O PADRE e a Moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. São Gonçalo do Rio das Pedras: Difilm; Filmes do Triângulo, 1966. 1 filme (93 minutos), 35mm, BP.
- PORTO das Caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago Ltda, 1962. 1 filme (75 minutos), 35mm, BP.
- QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do Poder: Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SÃO PAULO Sociedade Anônima. Direção: Luiz Sérgio Person. São Paulo: Socine Produções Cinematográficas; Lauper Films, 1965. 1 filme (111 minutos), 35mm, BP.
- VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Hebert Richers S.A., 1963. 1 filme (103 minutos), 35mm, BP.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A - A Estética da Fome, tese-manifesto por Glauber Rocha

nos no Ocidente, esta agudeza analítica, síntese do homem e sua alma depurados no rigor dos tempos. A liberdade do ritmo ao palpitar do coração liberta o cineasta das regras da montagem na conquista de novo tempo interior que, de dentro para fora, determina um estilo de *mise-en-scène* e se define.

No caso brasileiro, o autor conduzido por esforço maior que a força do processo subdesenvolvido, Nelson Pereira dos Santos dá um salto com *Vidas secas* e se coloca na mesma pista por onde correm os grandes autores de hoje — no caso e na maioria os italianos dos começos do *neo-realismo* e Jean-Luc Godard, que introduz a dialética na desmontagem.

EZTETYKA DA FOME 65

Tese apresentada durante as discussões em torno do cinema novo, por ocasião da retrospectiva realizada na v Rassegna del Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum. O tema proposto pelo secretário Aldo Viganò foi Cinema novo e cinema mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom.

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis — fundamentalmente — a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que julgariam problemas sociais*) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias

heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de

sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público — este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do *cinema novo* opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porto das Caixas*), ao social (*Vidas secas*), ao político (*Deus e o diabo*), ao poético (*Ganga Zumba, rei dos Palmares*), ao demagógico (*Cinco vezes favela*), ao experimental (*Sol sobre a lama*), ao documental (*Garrincha, alegria do povo*), à comédia (*Os mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o *cinema novo*.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria

não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós — que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto — que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o *cinema novo*, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais.

Pelo *cinema novo*: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva?

Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.

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.

Já passou o tempo em que o *cinema novo* precisava explicar-se para existir: o *cinema novo* necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O *cinema novo* não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o *cinema novo* é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *cinema novo*. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do *cinema industrial* é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do *cinema novo* depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o *cinema novo* empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial.

O *cinema novo* é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.

HOLLYWOOD TROPYKAL 65

Itacoatiara, interior do Amazonas, vive de casarões do tempo da borracha. Barranco solitário, comerciantes árabes, ruas que dormem no berço maravilhoso da selva. Para quem conhece o Brasil português e negro, Itacoatiara é terrító-