



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CCE - CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MÍDIA E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

As mulheres na Estética da Fome: o feminino no cinema de Glauber Rocha

Aluna: Sandra Morgana Soares Carvalho  
Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista

Teresina, 2023

SANDRA MORGANA SOARES CARVALHO

As mulheres na Estética da Fome: o feminino no cinema de Glauber Rocha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí (UFPI) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista

Teresina, 2023

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências da Educação  
Serviço de Representação da Informação

C331m Carvalho, Sandra Morgana Soares  
As Mulheres na Estética da Fome: o feminino no cinema  
de Glauber Rocha / Sandra Morgana Soares Carvalho. -- 2023.  
149 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí,  
Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação, Teresina, 2023.

“Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista.”

1. Mulheres. 2. Cinema Novo. 3. Gênero. 4. Afetividade.  
I. Batista, Gustavo Silvano. II. Título.

CDD 305.4



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - SALA Nº 462  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO MINISTRO PETRÔNIO PORTELLA – ININGA  
64.049-550 – TERESINA-PIAUÍ  
FONE: (86) 3215-5967 – E-MAIL: [ppgcom@ufpi.edu.br](mailto:ppgcom@ufpi.edu.br)

## ATA Nº 117

### ATA DA SESSÃO DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO REALIZADA NO DIA 23.03.2023

Aos vinte e três dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três, reuniram em sessão pública por meio de “ACESSO REMOTO” os Professores Doutores **GUSTAVO SILVANO BATISTA - UFPI (orientador)**, **ANDREA FRANÇA MARTINS – PUC/RJ (examinadora)** e **GUSTAVO FORTES SAID – UFPI (examinador)**, integrantes da banca examinadora da dissertação intitulada: **O FEMININO NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA**, da Linha de Pesquisa Mídia e Produção de Subjetividades da autoria da mestrand **SANDRA MORGANA SOARES CARVALHO**, candidata ao título de **MESTRE EM COMUNICAÇÃO**. Às 15 horas a sessão foi aberta pelo senhor presidente que deu início aos trabalhos, convidando a candidata a fazer breve exposição sobre a dissertação em julgamento, concedendo-lhe para este fim o tempo máximo de trinta minutos. Concluída a exposição, o presidente passou a palavra para os demais integrantes da banca examinadora, esclarecendo que cada um dispunha de até trinta minutos para a arguição e a candidata do mesmo tempo para as respectivas respostas. A arguição foi iniciada pela professora **ANDREA FRANÇA MARTINS**, seguindo-se a esta o professor **GUSTAVO FORTES SAID** e, finalmente o professor **GUSTAVO SILVANO BATISTA**, orientador da dissertação. A seguir, a banca se reuniu a fim de analisar e decidir sobre a dissertação apresentada. Ao retornarem aos trabalhos, o senhor presidente comunicou que a banca examinadora considerou a Dissertação **aprovada**. O presidente, congratulando-se com a candidata e agradecendo a participação de todos, encerrou a sessão as 17 horas. E, para constar, foi lavrada a presente ATA, que lida e aprovada, foi assinada pelo presidente da banca examinadora. Apenas, as declarações de participação remota assinada pelos demais examinadores.

#### **OBSERVAÇÕES:**

---

---

---

---

---

Teresina, 23 de março de 2023



**PROF. DR. GUSTAVO SILVANO BATISTA**  
Presidente



**PROFA. DRA. ANDREA FRANÇA MARTINS**  
Examinadora



**PROF. DR. GUSTAVO FORTES SAID**  
Examinador

*Dedico a minha avó Alzira Bezerra (In  
memoriam).*

*Lhe vejo cada vez mais em tudo que faço.*

*“A lembrança em torno dessa moça raia  
uma tão extraordinária, maravilhosa  
luz, que, se algum dia eu encontrar, aqui,  
o que está por trás da palavra “paz”, ter-  
me-á sido dado também através dela”.*

*Guimarães Rosa.*

## Agradecimentos

A Deus.

Ao professor Gustavo Silvano, agradeço pela orientação. Suas observações e contribuições foram importantes para a realização deste trabalho, e também para o mestrado em sua totalidade.

A minha família, não vou me estender muito, pois no TCC tem um agradecimento muito criativo, fofo e emotivo e acho que ninguém parou pra ler, risos, esse é o momento. A minha mãe Judite, minha cunhada Lourdes e meus irmãos Emanuel, Isaac, Ramon e Rebeca, obrigada por tudo!

Mas a Rebeca agradeço por tentar conversar comigo todas as vezes que eu estava escrevendo, assistindo filme, ou lendo na cozinha, tirando de mim todos os centavos de concentração que tenho, é para isso que servem os irmãos. E Parabéns, você conseguiu aprender as falas dos filmes! Nunca foi tão divertido ouvir você gritar: “minha esposa está possuída pelo demônio!”. E responder: “É mentira!” (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 00:53:12).

Aos meus sobrinhos, João Pedro e Ana Valentina, que agora passam as tardes comigo. As perguntas: “meu Deus, mas tu não vai acabar isso nunca?” e “Vamo jogar ludo?”, fizeram parte do processo de escrever esse trabalho. Amo que vocês gostam de mexer nos meus livros, e são as únicas pessoas que podem bagunça-los.

Cristiane, Esther e Evelane, vocês estão comigo desde a graduação e sou muito grata pela nossa disposição de ter conversas aleatórias, rir das distrações absurdas, reclamar daquilo que foge do nosso controle, dizer compulsoriamente que vai dar certo, e compartilharmos nossos surtos, amo vocês.

Agradeço aos professores pelo conhecimento compartilhado. E aos colegas de mestrado e linha de pesquisa Karol, Fabrícia e Geovane obrigada pelo caminho dividido nesses dois anos.

Ao Nepec pelo acolhimento; ao professor Laerte Magalhães por tudo que divide conosco nas reuniões do núcleo.

A todos obrigada!

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre as questões de gênero e dos afetos no cinema de Glauber Rocha. Para tal, debruçamo-nos sobre as personagens femininas apresentadas nas obras cinematográficas da década de 1960: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). A partir do feminino no cinema de Glauber Rocha busca-se compreender se as afecções performadas pelas personagens escapam das noções normativas do feminino? Tendo por hipótese que o Cinema de Glauber Rocha rompe com as noções normativas do feminino desconstruindo estereótipos afetivos nas performances femininas distanciando-se do melodrama e apresentando mulheres de ação e transformação. Assim, faz-se necessário entender a noção de mulher protótipo do cinema novo presente no manifesto *A estética da fome*, definida como seres em busca de uma saída possível para o amor. Considerou-se o cenário político e cultural do período que corresponde a década de 1960, ao qual os filmes estão inseridos. Além de um breve retrospecto da apresentação feminina desde o surgimento do *star system*, e do movimento feminista e o desenvolvimento das teorias feminista do cinema, e assim sobre as questões de gênero e afetivas no cinema. Para uma contextualização histórica do período utilizou-se Bentes (1997), Gomes (2016); Ao abordarmos imagem-afecção utilizou-se Deleuze (1978; 2000) que entende as afecções como não possíveis de serem representadas, é nesse sentido que este trabalho nos referimos as performances das personagens femininas, segundo sugerido por Butler (2015; 2021) que ver como uma possibilidade de subversão, dialogando com Irigaray (1985; 2017), Swain (2012), entre outros autores, que apontam como uma possibilidade para pensar o feminino a partir de um novo olhar. Utilizou-se como método a análise fílmica, tendo por base teórica Goliot-Lété Vanoye (2012), e as contribuições de Jacques Aumont et al. (2011). Dentre as conclusões aponta-se os afetos das personagens, e de forma mais evidente as relações amorosas que cerceiam as atitudes dessas mulheres, limitando-as a seguirem seus companheiros, tornando-as em seres passivos. Há aquelas que escapam das noções normativas do feminino, mas rapidamente retornam à norma; ou são castigadas pelo desvio moral de comportamento.

**Palavras-chave:** Cinema Novo; Gênero; Afetividade; Mulher protótipo.



This dissertation aims to reflect on issues of gender and affection in Glauber Rocha's cinema. We focused on the female characters presented in the cinematographic works of the 1960s: *The turning wind* (1961), *Black God, White Devil* (1964), *Entrance Earth* (1967) and *Antôniotas Mortes* (1969). From the feminine in Glauber Rocha's cinema, we seek to understand whether the affections performed by the characters escape the normative notions of the feminine? Having as a hypothesis that Glauber Rocha's Cinema breaks with the normative notions of the feminine, deconstructing affective stereotypes in its female performances, distancing itself from melodrama and presenting women of action and transformation. Thus, it is necessary to understand the notion of the prototype woman of cinema novo present in the manifest *The aesthetics of hunger*, defined as beings in search of a possible way out of love. The political and cultural scenario of the period corresponding to the 1960s, in which the films are inserted, was considered. In addition to a brief retrospective of female presentation since the emergence of the star system, and the feminist movement and the development of feminist theories of cinema, and thus on gender and affective issues in cinema. For a historical context of the period, Bentes (1997), Gomes (2016); When approaching affection-image, Deleuze (1978; 2000) was used, who understands affections as not possible to be represented, it is in this sense that this work refers to the performances of female characters, as suggested by Butler (2015; 2021) as a possibility of subversion, dialoguing with Irigaray (1985; 2017), Swain (2012), among other authors, who point out as a possibility to think about the feminine from a new perspective. Film analysis was used as a method, based on the theoretical basis of Goliot-Lété and Vanoye (2012), and the contributions of Jacques Aumont et al. (2011). Among the conclusions, it is pointed out that the affections of the characters, and more evidently the love relationships, restrict the attitudes of these women, limiting them to following their companions, turning them into passive beings, and those who escape the normative notions of the feminine quickly they return to the norm, or I am punished for the moral deviation of behavior.

**Key-words:** Cinema Novo; Gender; Affection; Prototype woman.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                       | <b>10</b>  |
| <b>1. O FEMININO NA PERSPECTIVA DA ESTÉTICA DA FOME.....</b> | <b>15</b>  |
| 1.1 Cinema Novo, mulheres em off.....                        | 22         |
| 1.2 A Mulher Protótipo do Cinema Novo.....                   | 28         |
| <b>2. GÊNERO E AFETO NO CINEMA.....</b>                      | <b>43</b>  |
| 2.1 Gênero e as teorias feministas do cinema.....            | 43         |
| 2.2 As mulheres e o afeto no cinema.....                     | 51         |
| 2.2.1 O amor como prisão (O amor como potência).....         | 54         |
| <b>3. ANÁLISES FÍLMICAS.....</b>                             | <b>60</b>  |
| 3.1 Sobre a análise fílmica.....                             | 60         |
| 3.2 Análises dos filmes.....                                 | 63         |
| 3.2.1 Barravento.....  | 63         |
| 3.2.2 Deus e o Diabo na Terra do Sol.....                    | 77         |
| 3.2.3 Terra em transe.....                                   | 97         |
| 3.2.4 O dragão da maldade contra o santo guerreiro.....      | 110        |
| a) Amor romântico.....                                       | 123        |
| b) Amor maternal.....  | 128        |
| c) Sexualidade.....  | 131        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                             | <b>136</b> |
| <b>FONTE FÍLMICAS.....</b>                                   | <b>141</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                       | <b>145</b> |

## LISTA DE FIGURAS

|   |       |
|---|-------|
| <b>Figura 1.</b> A mulher de Porto das Caixas .....               | p. 25 |
| <b>Figura 2.</b> Mulher sem nome .....                            | p. 25 |
| <b>Figura 3.</b> Cipriana e Dandara .....                         | p. 27 |
| <b>Figura 4.</b> Sinhá Vitória e Fabiano .....                    | p. 29 |
| <b>Figura 5.</b> Ada visita a fábrica .....                       | p. 30 |
| <b>Figura 6.</b> Mariana e Honorato .....                         | p. 32 |
| <b>Figura 7.</b> Luciana é abandonada por Carlos .....            | p. 33 |
| <b>Figura 8.</b> Cota e Firmino .....                             | p. 56 |
| <b>Figura 9.</b> Um corpo que dança .....                         | p. 57 |
| <b>Figura 10.</b> Um rosto marcado .....                          | p. 58 |
| <b>Figura 11.</b> Cota convida Firmino para dividir jangada ..... | p. 59 |
| <b>Figura 12.</b> Você vai acabar com isso .....                  | p. 61 |
| <b>Figura 13.</b> Naina .....                                     | p. 62 |
| <b>Figura 14.</b> Filha de Iemanjá .....                          | p. 64 |
| <b>Figura 15.</b> O fim .....                                     | p. 65 |
| <b>Figura 16.</b> Rosa e Manuel .....                             | p. 69 |
| <b>Figura 17.</b> A subida de Monte Santo .....                   | p. 71 |
| <b>Figura 18.</b> “Esqueceu de mim?” .....                        | p. 72 |
| <b>Figura 19.</b> Rosa versus Sebastião .....                     | p. 73 |
| <b>Figura 20.</b> Vento .....                                     | p. 75 |
| <b>Figura 21.</b> Rosa mata Sebastião .....                       | p. 75 |
| <b>Figura 22.</b> Encontro de Rosa e Dadá .....                   | p. 76 |
| <b>Figura 23.</b> Véu da noiva .....                              | p. 78 |
| <b>Figura 24.</b> A flor e o lenço .....                          | p. 80 |
| <b>Figura 25.</b> Beijo de Rosa e Dadá .....                      | p. 81 |
| <b>Figura 26.</b> O beijo .....                                   | p. 83 |
| <b>Figura 27.</b> Junto de você .....                             | p. 85 |
| <b>Figura 28.</b> A corrida .....                                 | p. 85 |
| <b>Figura 29.</b> Sara .....                                      | p. 89 |

|   |        |
|---|--------|
| <b>Figura 30.</b> Silvia.....                               | p. 91  |
| <b>Figura 31.</b> Sara e Paulo no jornal Aurora Livre ..... | p. 93  |
| <b>Figura 32.</b> É tão fácil .....                         | p. 94  |
| <b>Figura 33.</b> Orgia .....                               | p. 98  |
| <b>Figura 34.</b> Olá .....                                 | p. 99  |
| <b>Figura 35.</b> Apenas um rosto .....                     | p. 100 |
| <b>Figura 36.</b> Laura .....                               | p. 102 |
| <b>Figura 37.</b> Santa Bárbara .....                       | p. 103 |
| <b>Figura 38.</b> Carinhosa com as jóias .....              | p. 104 |
| <b>Figura 39.</b> Redenção .....                            | p. 106 |
| <b>Figura 40.</b> Um plano covarde .....                    | p. 107 |
| <b>Figura 41.</b> As mãos .....                             | p. 108 |
| <b>Figura 42.</b> Você me prometeu .....                    | p. 110 |
| <b>Figura 43.</b> Morte ao amante .....                     | p. 111 |
| <b>Figura 44.</b> Morte a amante .....                      | p. 112 |

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta uma análise das personagens femininas na cinematografia de Glauber Rocha, atentando-se para os afetos performados em seus filmes. Destaca-se que Glauber Rocha tinha por desejo conscientizar o povo por meio de uma revolução cultural, mostrando a estrutura de exploração do trabalhador, a submissão, ao coronelismo e a religião. Evidenciando a fome, pobreza, miséria e violência vividas do povo latino americano, buscava denunciar as injustiças, voltando o olhar para o nordeste a partir das insatisfações do sofredor. Considerando as novas temáticas trabalhadas, observa-se o lugar dessas mulheres dentro das narrativas como participantes dessa revolução cultural, bem como possíveis escapes afetivos comumente associados ao feminino no cinema. Através de um breve retrospecto refletiu-se sobre a conjuntura política e cultural que leva ao surgimento do movimento cinemanovista, e os modos que o amor está associado ao feminino no decorrer da história cinematográfica.

O cinema novo surgiu no início da década de 1960 como um estilo de fazer cinema para além de ser diferente do modelo industrial-comercial que vinha sendo produzido. Em cartas da década de 1950, reunidas no livro de Ivana Bentes (1997), Glauber Rocha já demonstrava interesse em criar uma indústria de cinema na Bahia. Logo depois, esse desejo se transformaria em algo maior, ou seja, uma intervenção radical na cultura brasileira contemporânea. O cineasta busca apoio em São Paulo e no Rio de Janeiro para o projeto que resultaria no Cinema Novo. Em São Paulo não consegue o apoio que queria, mas decide lutar por uma nova geração da cultura e pela história do cinema.

É no Rio de Janeiro que nasce o movimento cinemanovista, e tem seu início marcado pelo filme *Cinco Vezes Favela* (1962). Um grupo de cineastas se reúne ainda no final da década de 1950 para discutir o futuro do cinema brasileiro, entre eles estão: Cacá Diegues, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Mário Carneiro, Miguel Borges, Paulo César Saraceni, Luís Sérgio Person, Walter Lima Jr. e Glauber Rocha. Segundo Gomes (2016), o Cinema Novo tornou-se responsável por boa parte dos filmes autorais, tanto como ficção quanto documentário, no movimento do cinema moderno brasileiro.

Buscava-se redefinir a relação do cineasta brasileiro com a falta de recursos, a precariedade, carência de materiais e a própria condição subdesenvolvida do país. As precariedades deixam de ser obstáculo para se fazer cinema e tornam-se elementos essenciais para a existência das obras que fazem parte desse movimento cinematográfico. O que era

visto como fraqueza é tomado como força; o que antes era apenas fator técnico, a falta de sofisticação dos materiais, torna-se linguagem. Glauber, como participante ativo e central do Cinema Novo, trazia em suas produções um caráter ideológico/político-social forte, sendo possível notar claramente o seu interesse relacionado à luta de classes. O cineasta desejava, por meio de suas obras, conscientizar a população dando luz aos mecanismos de exploração do trabalhador. Como parte constituinte da estrutura do país, ele almejava contribuir para a formação de uma cultura nacional-popular na perspectiva dos explorados e sem vez.

O interesse pelos filmes do Glauber Rocha se dá não apenas por sua importância no movimento cinemanovista, ou pela estética que ainda hoje influencia o cinema brasileiro contemporâneo, mas também pela complexidade de seus filmes, que nos permitiria fazer análises sobre diferentes perspectivas. Pela complexidade, e em alguns momentos pelas contradições de ideias, pode-se ainda questionar se o cineasta conseguiu executar seus planos descritos em textos e cartas e fazer, por meio da sua arte, uma revolução. Em *Barravento*, por exemplo, a revolução aconteceria caso os pescadores se libertassem das amarras religiosas. Neste contexto, Glauber queria realizar um “discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística”<sup>1</sup>.

Nos dois primeiros filmes da década de 1960, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o misticismo é uma temática forte nas obras de Glauber. O segundo filme, no entanto, traz o sertão como local, os trabalhadores confrontam sua realidade, enfrentando quem detém o poder, tendo como modos a rebeldia religiosa e a violência, representada pelo cangaço. Já *Terra em transe* saímos do Nordeste e adentramos um país imaginário em que a disputa política, o cineasta critica o populismo.

Porém, optamos por voltar nosso olhar para o feminino e o afeto, questionando se a mulher é participante ativa da almejada revolução. De modo que o cinema, ao tentar distanciar-se do cinema comercial, industrial e hollywoodiano, comprometido com as histórias clássicas, abordou outras temáticas. Assim, o romance, lugar onde o feminino é comumente engendrado, não foi presente como temática principal, porém isso não quer dizer sua não presença nas obras do cinema novo. Torna-se, portanto, interessante pensar no engendramento dos afetos a partir das personagens das obras do Glauber Rocha, pois este traz em seu manifesto a mulher protótipo, uma mulher em busca de uma saída para o amor.

Por esse motivo, escolhemos nos ater ao período da década de 1960, período em que Glauber apresenta seu manifesto a *Estética da Fome*, apresentando-nos a “mulher

---

<sup>1</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1963, p. 160.

protótipo do cinema novo”; e assim, nos fazendo questionar quais as características próprias dessa mulher. Ou seja, o que a diferencia das mulheres do melodrama? Em linhas gerais, essas mulheres são associadas por Glauber ao amor. Elas lutam, matam e fogem por causa do amor e em busca de uma realidade sem fome para poderem amar, segundo o cineasta. Escolhemos pôr em evidência as personagens femininas que compõem as histórias narradas através da elaboração estética do cineasta, observando o que as afeta, o que as move, o que as faz agir e, desta maneira, dialogar com o manifesto *A estética da fome*. Este contexto nos propicia atravessar tanto o estético quanto o político em suas obras, revisitando seus filmes e outras obras do cinema novo, voltando-nos ao afeto feminino. Pretende-se refletir a quem é dirigido esse amor; e se essa definição de “mulher protótipo” também cabe às personagens apresentadas nos filmes do Glauber Rocha.

Assim, este trabalho tratará dos seguintes filmes do Glauber Rocha na perspectiva do feminino e dos afetos, a saber, *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e as repercussões dos mesmos, seja através de entrevistas, documentários, assim como produções bibliográficas. Busca-se compreender se as afecções performadas pelas personagens escapam das noções normativas do feminino. Também almeja-se entender a noção de mulher protótipo no âmbito do cinema novo, tal como está presente no manifesto *A estética da fome*. Considera-se importante para este estudo refletir sobre as questões de gênero e afetivas no cinema, e, mais especificamente no cinema novo, salientando aspectos raciais, religiosos, políticos e estéticos, analisando. As performances femininas presentes nos filmes do Glauber Rocha anteriormente citados. Como hipótese de trabalho, consideramos que o Cinema de Glauber Rocha rompe com as noções normativas do feminino desconstruindo estereótipos afetivos em suas representações femininas, distanciando-se do melodrama e apresentando mulheres de ação e transformação.

No primeiro capítulo, *O feminino na perspectiva da Estética da Fome*, iremos abordar o contexto do Cinema Novo, seu início e a importância de Glauber Rocha para o movimento cinematográfico brasileiro, destacando sua tese-manifesto intitulada *A estética da fome*, onde o cineasta faz uma síntese dos ideais do Cinema Novo, falando sobre a revolução através da cultura, do cinema para combater a fome, por meio da estética da violência, onde o cineasta também destacou obras do Cinema Novo que representam o objetivo desse movimento, romper com a linguagem e estética do cinema comercial hollywoodiano, que segundo o cineasta reproduzia uma realidade maquiada não condizente com as mazelas e opressão vividas pelo povo latinoamericano. Em *A Estética da Fome* destacamos os parágrafos em que o autor fala sobre as personagens femininas e o aspecto que as unem, “a

busca por uma saída para o amor devido a impossibilidade de amar com fome” (ROCHA, 2014, p. 32).

No segundo capítulo, *O feminino: gênero e afeto no cinema novo*, apresenta-se um percurso histórico do feminismo, em que objetiva-se a compreensão das mudanças nos estudos sociais, e bem como da filosofia. Utilizaremos autoras que discutem questões de gênero e as teorias feministas do cinema, como Lauretis (1994), que a partir dos estudos de Foucault utiliza o termo “tecnologia do gênero” ao refletir sobre a representação do gênero, em que ela é a sua construção, onde a arte é um registro dessa construção. Entendendo o cinema como mecanismo que tem o poder de construir o modo como a mulher é vista dentro das narrativas cinematográficas.

Nesta seção também faremos uma breve retrospectiva da evolução das teorias feministas, as ondas feministas, e seus desdobramentos, desde as primeiras teóricas, as que possuem como perspectiva a diferença sexual e as que trabalham a partir da compreensão do gênero. Para isso, apontamos divergências de pensamento dentro do feminismo, mas que fazem necessário para o entendimento do feminismo como plural, feminismos. Bem como as teóricas posteriores a esta que trazem novas perspectivas sobre gênero, e críticas à filosofia de Descartes, que faz oposição entre corpo/mente, e aos estudos de Freud, que traz o homem a sexualidade e identidade feminina construída a partir da sexualidade e identidade masculina. A fim de destacar a multiplicidade do gênero, evidenciando como este é atravessado pelas questões raciais, políticas, estéticas e afetivas. Para tal percorreu-se pela história do cinema, a introdução do amor nos variados gêneros cinematográfico, assim então temos uma melhor perspectiva histórica e contemporânea das performances femininas desde os primórdios do Cinema até os dias atuais, destacando o que mudou e o que permaneceu.

Por fim, no terceiro capítulo, será construída nossa análise fílmica dos filmes de Glauber Rocha, voltando-nos para as personagens femininas, destacando o afeto. As personagens consideradas são Cota e Naína de *Barravento* (1961), Rosa e Dadá de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Sara e Silvia de *Terra em Transe* (1967) e Laura e Santa Bárbara de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969).

Ao olharmos os filmes de Glauber Rocha pela perspectiva do afeto feminino, iremos perceber que, apesar de fugir do *happy end*, em vários aspectos as personagens femininas assemelham-se aos estereótipos comuns do cinema clássico, comercial, mesmo fugindo da temática romântica e do melodrama. Isso se dá tanto por reflexo de um comportamento e imaginário sobre as mulheres comuns ao período, mas também pela predominância masculina na realização dos filmes. O Cinema Novo abordou novas temáticas



por meio de uma nova estética cinematográfica, porém nenhuma das narrativas cinematográficas analisadas destoam por inteiro das construções fílmicas comerciais hollywoodianas. Os afetos das personagens, e de forma mais evidente as relações amorosas, cerceiam as atitudes dessas mulheres, limitando-as a seguirem seus companheiros, tornando-as em seres passivos.

Faz-se importante pensar como as performances femininas no contexto cinematográfico são diversas vezes marcadas por encontros que limitam sua capacidade de agir, como também podem estimulá-las para a ação. Assim destaca-se como necessário um olhar para o afeto como uma possibilidade de mudança, como algo transformador.

## 1. O FEMININO NA PERSPECTIVA DA ESTÉTICA DA FOME

No prefácio escrito por Paulo Emílio Salles Gomes, na primeira edição de *Brasil em tempo de cinema*, livro de Jean-Claude Bernardet, encontramos a seguinte introdução, “com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart” (2007, p. 13). Havia uma visão otimista dos anos que antecederam, e os primeiros anos do Cinema Novo, em que o ambiente político e cultural da década de 1950 e início da década de 1960, apresenta uma conjuntura de fatos que contribuiu para o surgimento do movimento cinemanovista, composto por jovens que buscavam mudar não apenas a realidade do cinema, mas da cultura nacional.

A segunda metade da década de 1950 foi marcada por um misto de otimismo e crença nas potencialidades do país. Um momento de grandes emergências culturais, onde a amplificação da arquitetura moderna, o concretismo na poesia e artes plásticas, a bossa nova, a capital do país como referência de modernidade e futuro. E um crescimento na indústria cinematográfica principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, juntamente com um crescente investimento em áreas diversas como a educação. A ascensão da classe média tanto no mercado de trabalho quanto no plano ideológico e onírico, fortalecendo a noção dos “anos dourados”, marcaria o imaginário da classe média vendo o Brasil como um país do futuro. O “nacional desenvolvimentismo”, a crença ideológica de que o país crescia economicamente dentro dos parâmetros do modernismo, foi recebido por muitos intelectuais do período (MALAFAIA, 2020).

Quando houve um crescimento no processo de modernização e expansão na sociedade de consumo e na indústria cultural, o ambiente foi propício para a produção de novas ideias no campo artístico e intelectual. Em 1956 foi criada a Comissão Federal de Cinema, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), que se transformou no Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica em 1958. Já no governo Jânio Quadros, em 1961, o grupo de estudos passou a ser Grupo Executivo objetivando uma postura mais intervencionista na regulação do mercado cinematográfico no Brasil. Como consequência disso, em 1963, no recém criado Estado da Guanabara, Carlos Lacerda instaura a comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), que por meio de premiações conjugadas a financiamentos coloca recursos na produção cinematográfica desse Estado. Foi então, em decorrência desse ambiente favorável que se desenvolveu o Cinema Novo (MALAFAIA, 2020).

Este período da década de 1950, em São Paulo, ficou marcado como a volta de investimentos do Estado no cenário cinematográfico brasileiro. Tanto a Companhia Vera Cruz, quanto Maristela e a Multifilmes contribuíram para o retorno do cinema paulista. Buscando se afastar daquilo que era feito no Rio de Janeiro, a chanchada, visavam realizar filmes de “classe” e em maior quantidade. Para isso, a Vera Cruz contratou técnicos da Itália e Inglaterra, como exemplo, Alberto Cavalcanti, que tinha experiências no cinema francês e inglês. Deste modo, vários outros profissionais estrangeiros vieram ao Brasil e fizeram parte do quadro de técnicos da Maristela e da Multifilmes (GOMES, 2016).

Este foi um período rico na indústria cinematográfica paulista, com filmes e outros eventos, onde o meio artístico, intelectuais e de negócios estiveram cientes da tarefa de realizar um cinema próprio. Filmes como *Caiçara*, *Ângela*, *O comprador de fazendas*, *Terra é sempre Terra*, entre outros, que foram destaque da produção paulista no período. Porém, os diretores desses filmes “não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional” (GOMES, 2016, p. 161). Ao contrário de Victor Lima Barreto, que com seu filme *O Cangaceiro* (1953) inaugurou um gênero que permaneceu vivo e duradouro por muitos anos, o cenário cinematográfico do Rio de Janeiro também respirava ares animadores, havia sintomas de melhorias gerais e uma renovação até mesmo da chanchada. E também o surgimento de outras produções que traziam o drama e a comédia em um contexto fiel à crônica carioca (GOMES, 2016).

Embora o entusiasmo devido ao crescimento da cinematografia paulista tenha desaparecido em 1954; e não tenha dado certo a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil, o fracasso dos grandes empreendimentos não foi o suficiente para causar um colapso que muitos temiam que acontecesse. Pelo contrário, mesmo na década de 1950 houve um constante aumento no número de produções, chegando a serem feitos 30 filmes em média por ano, até o fim desse período. Houve uma diversificação na chanchada, em que o Mazaropi seria a principal contribuição paulista à chanchada. E no Rio teremos Zé Trindade, um personagem estranho e rico, uma espécie de cafajeste maduro, sem o menor atrativo, mas que sua autoconfiança ganha a admiração das mulheres (GOMES, 2016). Esse cenário antecede o surgimento do Cinema Novo, contribuindo para formar um mercado cinematográfico brasileiro com espaço garantido para as produções brasileiras.

Entre o período de 1955 e 1959, os filmes com intenções artísticas e, portanto, menos comerciais, não irão desaparecer. Nesse período, teremos filmes como *Rio, 40 graus*, *O sobrado*, *A estrada*, *Ossos, amor e papagaio*, entre outros. Destas produções irão se destacar dois diretores, Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri. *Rio, 40 graus*, filme

de estreia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerado um exemplo de filme inspirado no neorealismo italiano. Porém, segundo Gomes, hoje não faz mais sentido vinculá-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, percebe-se uma “profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações” (GOMES, 2016, p. 163).

Alguns anos depois, em 1963, o cineasta irá realizar *Vidas Secas* tendo êxito ao adaptar a obra de Graciliano Ramos (GOMES, 2016, p. 163). Nesse contexto, ou seja, os cinco primeiros anos da década de 1960 os cineastas baianos se destacaram, pois foram realizados vários filmes na Bahia, produzidos por baianos e sulistas, destacando-se *Bahia de todos os santos* (1960) e *O pagador de promessas* (1962). É então que, em 1961, surge no cenário a figura de Glauber Rocha, com a estreia de *Barravento* e logo depois, em 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (GOMES, 2016).

Ainda no final da década de 1950, um grupo de cineastas se reúne e discute um projeto para o futuro do cinema brasileiro. Eles acreditavam que algo deveria ser feito a respeito do cinema nacional. Cacá Diegues, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Mário Carneiro, Miguel Borges, Paulo César Saraceni, Luís Sérgio Person, Walter Lima Jr. e Glauber Rocha reuniam-se no Rio de Janeiro para discutir sobre a questão do cinema no Brasil, onde cada dia mais havia espaço para as produções internacionais; e os filmes nacionais eram cada vez mais negligenciados. Um movimento que nasce no Rio de Janeiro, tendo como marco inicial a realização de *Cinco Vezes Favela* (1962) filme dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, o Cinema Novo tornou-se responsável por boa parte dos filmes autorais, tanto como ficção quanto documentário, no movimento do cinema moderno brasileiro (GOMES, 2016).

A princípio, a discussão acabou não sendo continuada. Somente alguns anos depois é que Gustavo Dahl, que estava na Itália, declara: "não queremos saber cinema. Queremos ouvir o homem" (ROCHA, 2004, p. 17). A partir deste momento que o Cinema Novo passa a ser pensado como um movimento inspirado tanto no neo-realismo italiano, quanto pela *nouvelle vague* francesa. Os diretores cinemanovistas precisavam ser inovadores tanto em estilo como também em conteúdo, pois não queriam e nem possuíam condições de produzir filmes com as mesmas características que o cinema tradicional americano. Deste modo, o Cinema Novo pode ser entendido como um movimento cinematográfico que tem como principal característica o desejo de ruptura com o cinema comercial, industrial e hollywoodiano. Ou seja, um cinema para fora do estúdio de gravação. Que tomasse o

ambiente externo, aberto das ruas; e o improvisado, assumido na frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” bastaria para fazer cinema nacional consciente de suas questões.

Buscava-se, assim, romper com o cinema comercial, considerado pelos cineastas do cinema novo como uma realidade enfeitada e maquiada; que devia ser trocada pela verdade da crueza das imagens captadas na vida comum, por uma linguagem original, na forma de se filmar, na mensagem e na estética. Acreditava-se que para a realização de filmes não industriais, o artista deveria ser comprometido então com os problemas do seu tempo. Deveriam ser produzidos filmes de combate nos quais a verdade do momento seria a pauta principal, tendo a câmera como um olho que tudo vê no mundo ao seu redor (ROCHA, 2004). Como diz Rocha, “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e a nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa” (ROCHA, 2004, p. 17).

A estratégia era, portanto, realizar filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, anti-naturalistas e polêmicos. Por meio do cinema, buscava-se evidenciar a realidade dramática de subdesenvolvimento do Brasil, ao contrário do que vinha sendo realizado pelo cinema comercial da época, que apresentava uma realidade bela, considerada irreal. Tal representação era vista pelo cinema novo como entretenimento das elites (SILVA, 2016, p. 32). As temáticas que outrora eram apresentadas de forma fantástica - como o próprio cangaço representado diversas vezes como faroeste brasileiro - e que possuíam influência estética e narrativa nos modos norte-americanos de fazer cinema, seriam representadas a partir de um novo olhar estético.

A fome, a pobreza, a miséria e a violência retratadas através de uma linguagem original, na forma no ato da filmagem, na mensagem e na estética. Os cineastas que participavam do Cinema Novo percebiam no ato de realizar filmes a possibilidade de uma mudança social. Acreditavam que os filmes seriam uma espécie de agente de reflexão e discussão sobre a realidade social e política do país, para além da crítica à indústria cinematográfica que priorizava a exibição de produções norte-americanas deixando a produção nacional sem condição para sobreviver.

Paulo Emílio Sales Gomes, em seu livro *Uma situação colonial?* dá início ao texto que tem por título *O dono do mercado*, com a seguinte afirmação: “o mercado cinematográfico brasileiro tem dono. Eis o resultado e a conclusão a que leva uma primeira reflexão sobre o cinema no Brasil. O dono é o fabricante de fita estrangeira”. E o autor mais à frente acrescenta, “no panorama do cinema em território brasileiro, a produção de fitas nacionais constitui tradicionalmente uma atividade marginal” (GOMES, 2016, p. 73-74).

Entende-se, portanto, que a questão do cinema novo não era apenas temática e estética, mas socialmente comprometida com as questões do país.

Em 1977, Glauber Rocha escreve em um texto que se encontra no livro *Uma situação colonial?*, segundo o qual o Cinema Novo havia inserido a discussão sobre a questão do cinema nacional e recuperado um atraso de 60 anos. Segundo o próprio Rocha “a ignorância sobre o cinema em nossas terras era tamanha que ilustres cronistas escreviam seriamente que não se podia dizer o EU TE AMO em lugar do I LOVE YOU” (GOMES, 2016, p. 208-209). Nota-se o desconforto do cineasta sobre a situação do cinema brasileiro em se submeter a modismos hollywoodianos para que tenham aprovação da crítica e do público, onde cita Paulo Emílio ao dizer que o público é cego pelo filme estrangeiro que não mostra a paisagem, a cultura e nem o povo brasileiro, que não possui o direito de ver seus próprios filmes (GOMES, 2016).

Surge, então, no início da década de 1960 um estilo de fazer cinema que, além da busca em ser diferente do modelo industrial que vinha sendo produzido, redefine a relação do cineasta brasileiro com a falta de recursos; e a precariedade e carência de materiais deixa de ser obstáculo e torna-se elemento essencial para a realização das obras. O que era visto como fraqueza é tomado como força e oportunidade; o que antes era apenas fator técnico, a falta de sofisticação dos materiais torna-se linguagem. Segundo Ismail Xavier, [o cinema novo] “coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática” (XAVIER, 2016, p. 17). Glauber, como participante ativo do Cinema Novo, trazia um forte caráter ideológico, político-social em suas produções, sendo possível notar claramente o seu interesse relacionado à luta de classes e a condição de subdesenvolvimento. O cineasta desejava, por meio de suas obras, conscientizar a população, dando luz aos mecanismos de exploração do trabalhador, parte constituinte das estruturas de injustiças do país, almejando contribuir para a formação de uma cultura nacional-popular (XAVIER, 2019).

O Cinema novo nasceu da necessidade de denunciar a injustiça e tomar posição em favor do nacional: nossos temas e nosso ser humano, nosso equipamento pobre e nossa fita importada, mas o que interessava sobretudo era parar a câmera no Nordeste e ouvir as queixas e lamúrias do sofredor. Uma cultura de raízes nacionais, fundada no objetivo de servir ao homem nacional. Um cinema realista como os próprios temas que se propôs abordar, moderno, atual, lúcido, expressivo. (SILVA, 1975, p. 21).

Glauber Rocha tinha como objetivo criar um movimento que fosse além das fronteiras culturais da Bahia, estado onde nasceu; e realizar uma obra a fim de conectar o

nacional à conjuntura internacional. A partir da realização de *Barravento* (1961), que à princípio seria feito por Luís Paulino, que Glauber, ao assumir a direção do filme, percebe que o cinema poderia ser um meio eficaz de transmissão de ideias políticas e sociais. Ao mesmo tempo que *Barravento* era filmado, o diretor participava de debates e discutia ideias que seriam estabelecidas como as bases teóricas do Cinema Novo (SILVA, 2016).

Segundo Glauber, o cinema novo ganhou importância internacional por ter um compromisso com a verdade. O que foi escrito na década de 1930 como forma de denúncia social era então apresentado pelo cinema novo como denúncia política. Em seu discurso “*A estética da fome*” ele diz que: “o cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência” (ROCHA, 2004, p. 67). O cineasta buscou apresentar em suas obras essa forte característica crítica, mesmo em forma de poesia, como forma de incitar o questionamento e a reflexão política.

Em janeiro de 1965, durante discussões em torno do Cinema Novo em Gênova, onde acontecia a Resenha do Cinema Latino-Americano. No congresso “Terceiro mundo e comunidade mundial”, Glauber Rocha, por meio de seu manifesto “*A eztyka da fome*” propõe a estética da violência, não violência explícita, uma violência que “instaura o transe e a crise em todos os níveis” (ROCHA, 1981. p, 30), uma violência simbólica. Através do manifesto, o autor e cineasta busca estabelecer a estética desse novo cinema e os ideais que o regiam.

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(...). 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, e 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 (ROCHA, 1981. p, 30).

O autor do manifesto deixa claro o objetivo do Cinema Novo em retratar a realidade vivida na América Latina, notadamente a fome, mesmo que essa fosse a mais feia de todas. O compromisso com a verdade faria com que ganhasse evidência nas telas. Glauber também faz crítica aos cineastas que escolhem mascarar a verdade com “paisagens tropicais”.

O Cinema Novo opta, portanto, mostrar a violência sofrida pelo povo brasileiro - o povo latino - através da própria violência.

Glauber, em carta a Paulo Emílio, durante a produção de *Barravento* (1961-1962), fala sobre o interesse de “industrializar” a inteligência, a linguagem e a experimentação, “pois o que eu aqui pretendo desenvolver é realmente uma ‘indústria cultural’” (BENTES, 1997, p. 145). Para Glauber, lembra-nos Ivana Bentes, “a revolução é uma estética”, ele acreditava que “o cinema deve entrar no território da linguagem como a América no território da revolução” (1997, p. 38). Para o cineasta, o cinema era um meio parador início a uma revolução intelectual, uma mudança social. Através de um novo olhar estético provocar um sentimento revolucionário através da realidade alegórica de seus filmes (BENTES, 1997).

Percebe-se no próprio manifesto o desejo de separar-se da indústria, uma vez que esta, para o cinemanovista, produz realidades enfeitadas, alienando o povo sobre sua situação de colonizado. Glauber afirma, “o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” (ROCHA, 2004. p, 29). Somente as mentiras elaboradas pela indústria é que conseguiram grandes números, gerando uma série de equívocos que desencadeiam no campo político, apenas é mostrado o exótico, mas de maneira embelezada e que não condiz com a realidade social.

Nesta perspectiva, pode-se compreender que o Cinema Novo se distancia da indústria, pois tem interesse com a verdade e em libertar o oprimido. Neste contexto de um movimento cinematográfico de transformação social, por meio de uma revolução cultural, questionamos se as rupturas pretendidas com os modos industriais de produção também se estendem à figura da mulher? Ou, se a revolução proposta pelo Cinema Novo era somente possível sob a perspectiva da dominação masculina? Onde a mulher se encaixa no movimento cinemanovista? Nota-se que não há menção a cineastas femininas contemporâneas no Cinema Novo. A não citação das mulheres no manifesto e em outros textos, especialmente nos que propõem contar uma história do cinema brasileiro, é devido a sua não participação, ou porque as mulheres são vítimas da discriminação estrutural que as impediram ser parte do movimento?

Holanda (2017), em seu livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, aponta para a necessidade de investir na ideia de uma história do cinema moderno brasileiro de autoria feminina, uma vez que essas diretoras não foram inseridas como participantes nem do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Mesmo tendo produzido filmes na mesma época, estas obras foram desconsideradas da história do cinema brasileiro. Segundo a autora, até o



fim dos anos 1950 foram realizados oito filmes com direção feminina, porém na década de 1960 praticamente não havia nenhuma mulher participando na direção de longas. Ela conclui que a partir do momento em que o cinema pode ser um caminho de prestígio, e sobretudo rentável, confere um novo poder ao cargo de direção. Mesmo o movimento ganhando notoriedade, principalmente fora do país, com filmes premiados, fez com que o cargo de direção fosse mais atraente aos homens; e o acesso das mulheres ao mesmo ainda mais difícil.

### **1.1 Cinema Novo, mulheres em *off***

A presença de mulheres nos processos de criação e realização de filmes é imprescindível para a possibilidade de novas temáticas, novos modos de se contar uma história, isso inclui um novo olhar cinematográfico das mulheres e sobre as mulheres. Lauretis (1994) ao pensar o gênero, seja ele homem ou mulher, de forma diferente para sua (re)construção em termos que divergem daqueles que são ditados pelo contrato patriarcal, onde há o reforço ou reapresentação de estereótipos, é preciso nos afastarmos do referencial androcêntrico, onde o gênero e a sexualidade são apresentados pelo próprio discurso masculino. Essa reconstrução do gênero se faz através do que a autora denomina de “tecnologias do gênero”, em que o cinema seria um exemplo, e por meio dos discursos institucionais, como a academia e as teorias, assim pode-se controlar o campo significativo social e assim produzir, promover e implantar representar o gênero. Mas para além dos exemplos citados uma construção diferente do gênero se faz nas margens dos discursos hegemônicos, fora do contrato social da heterossexualidade e presentes nas práticas micropolíticas.

Deste modo, ao considerarmos a importância de um ambiente mais diverso de gênero como essencial para a realização dessa reconstrução do modo como o feminino é construído e apresentado nas narrativas cinematográficas e entendendo o Cinema Novo como movimento cinematográfico que almejava contar histórias diferentes do que vinha sendo produzido no Brasil até aquele momento, onde havia predominância dos filmes estrangeiros nas salas de cinemas e obras realizadas em estúdio, busca-se neste tópico dar luz sobre a presença ou não das mulheres na realização dos filmes da década de 1960, principalmente a participação feminina no movimento cinemanovista para além da atuação.

Karla Holanda (2019) em seu texto *O outro lado da lua no cinema brasileiro*<sup>2</sup> traz duas pesquisas sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro. Elice Munerato e Maria

---

<sup>2</sup> In, Holanda, Karla (org.). Mulheres de cinema. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

Helena Darcy de Oliveira, autoras da primeira pesquisa, realizaram um levantamento sobre a participação feminina na direção de filmes no Brasil. As pesquisadoras mapearam as diretoras brasileiras de longa-metragens de ficção até o ano de 1980, onde encontrou-se o número de 15 cineastas e 21 filmes realizados. Um número pequeno, já que a pesquisa parte da década de 1930, sendo o primeiro filme *O mistério do dominó* (1931) de Cléo Verbera, que infelizmente não foi preservado. Após a exibição do filme a diretora foi desencorajada pela crítica da época a dar continuidade na direção de projetos cinematográficos, não coincidentemente esse foi o único filme de Cléo Verbera.

Até a década de 1960 outras mulheres realizaram longas de ficção, elas são: Gilda de Abreu, *O ébrio* (1946) e *Pinguinho de gente* (1947); Carmen Santos, *Inconfidências mineira* (1948); Maria Basaglia, *Macumba alta* (1958) e *O pão que o diabo amassou* (1958); Carla Civelli, *É um caso de polícia* (1959) e Zélia Costa, *As testemunhas não condenam* (1962). Na década de 1960 há apenas o registro de um longa-metragem dirigido por uma mulher, e o filme nunca foi encontrado e pouco se sabe sobre *As testemunhas não condenam* sua diretora. Holanda ressalta o fato desse apagão na história ter acontecido justamente no período em que o Cinema Novo estava em seu auge e alcançou prestígio e reconhecimento internacional, o movimento era constituído apenas por diretores homens. (HOLANDA, 2019).

A segunda pesquisa a que Holanda (2019) menciona em seu texto foi organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1989, em que foi feito um inventário de todos os filmes dirigidos por mulheres no Brasil até o ano de 1988, ela considerou ficção, documentário e experimental; também considerou diferentes durações. O levantamento nos trouxe 195 diretoras e aproximadamente 500 filmes dirigidos por mulheres durante o período de 1930 a 1988. Sobre o período da década de 1960 Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça, que coordenaram as pesquisas, na introdução do livro contextualizam esse período, em que “cineclubes, revistas especializadas, festivais de amadores e os primeiros cursos de cinema da UFF, UnB e USP estimularam a produção de curtas-metragens e possibilitaram a estreia de algumas diretoras”. Já na década de 1970 haverá aumento no número de filmes feitos por mulheres, uma possível consequência desse estímulo que houve anteriormente. (HOLANDA, 2019, p. 139).

Outro ponto, portanto, além da presença das mulheres na criação dos filmes do movimento, é o apagamento na história do cinema brasileiro e de seus nomes nos créditos dos filmes, como elas não eram reconhecidas pelos trabalhos nas obras que ajudaram a realizar. Sheila Schvarzman questiona: “Quais profissionais deveriam ou poderiam receber créditos

pelos resultados de um filme? Seria digno para as mulheres terem seus nomes nos letreiros de um filme - de um filme que se fazia no Brasil?”. Em seu texto sobre Gilda Bojunga a pesquisadora investiga a exclusão “natural” de gênero que era imposta às mulheres. (HOLANDA, 2021. p. 33).

Schwarzman traz exemplos de mulheres que não foram creditadas, como a própria mãe de Gilda, Beatriz Roquette Pinto Bojunga. Beatriz atuou como secretária, figurinista e como produtora dos filmes do Ince, Instituto Nacional de Cinema Educativo, a partir dos anos 1950, onde foi, segundo ela, “braço direito de Humberto Mauro”. E nunca foi creditada pelo seu trabalho. A autora aponta que é apenas na década de 1970 que os nomes das mulheres foram creditados na ficha técnica, além das atrizes e escritoras que tiveram seus textos adaptados. (HOLANDA, 2021).

A autora nos apresenta o histórico do percurso de Gilda Bojunga no cinema brasileiro. Sabe-se que Gilda era próxima dos participantes do Cinema Novo e engajada nas discussões sobre cinema, pertence à mesma geração dos que formaram o movimento cinemanovista. Participou de encontros por volta de 1958 com Mário Carneiro, de quem era amiga, sua irmã Beatriz, seus primos, além de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Gilda relata que costumavam ir para casa de um deles para beber e brincar de fazer filmes. Segundo seu depoimento, “a gente passava de uma loucura para outra. Debochavam das pessoas. Eram brincadeiras que até em torno de 1959-1960”. Porém tudo permaneceu na esfera da “brincadeiras”, e não se efetivou de fato. Embora tenha a mesma formação cineclubista e o mesmo ciclo social que seus contemporâneos. (SIMONARD 2006, pp. 70-83 apud HOLANDA, 2017, p. 36).

Em 1966 deixa o Brasil e vai à França onde se forma com Jean Rouch, no *Comité du Film Ethnographique*, do Museu do Homem, e realiza o filme *Yes, I love Paris* (1967). Retornou ao Brasil em 1968, mas só em 1971 filmou pela primeira vez em seu país. Com a participação de seus contemporâneos do Cinema Novo, com produção de David Neves e de Filmes da Matriz, com roteiro de Cláudio Bojunga, seu irmão, nasceu *Mestre Valentim*, documentário de 11 minutos sobre o urbanista e escultor Valentim da Fonseca e Silva. (HOLANDA, 2017).

Enquanto o Cinema Novo e Cinema Marginal se consolidaram sendo exclusivamente formado por homens, duas diretoras de documentários se destacam na década de 1960, Helena Solberg e Ana Carolina. Helena Solberg fez em *A entrevista* (1966), tendo 19 minutos de duração o curta-metragem apresenta entrevistas com várias moças de classe média, que possuíam entre 19 e 27 anos de idade, enquanto vemos uma moça passeando pela

praia e depois se preparando para um casamento, em *off* ouvimos essas mulheres falando sobre casamento, sexo, filhos, trabalho, estudos, pautas que estavam sendo discutidos no período pela segunda onda do feminismo. Holanda destaca que o documentário possui aspectos historicamente precursores, sendo um deles por distanciar-se de um discurso uníssono, por vezes contraditório a partir das opiniões e depoimento apresentado pelas mulheres entrevistadas, o documentário não afirma uma verdade definitiva. Assim se diferencia dos documentários produzidos nessa década que eram influenciados pelos modos verdade/direito da França e Estados Unidos. (HOLANDA, 2019).

Nos documentários que seguiam esses modos, mesmo que dando voz ao povo, os diretores através de uma voz *off* tentavam traduzir o que era dito e mostrado nas imagens, assim cortando a possibilidade de uma ambiguidade no discurso. Mas ao contrário disso, Helena mesmo quando sua voz participa das conversações ela não tenta conduzir o caminho que as falas estão percorrendo, ela mesma não estabelece verdades absolutas no documentário. Segundo Holanda, esse aspecto é “um marco especialmente significativo do cinema feito por mulheres no Brasil”. (2019, p. 141).

Ana Carolina realizou dois documentários, *Lavrador* (1968) co-dirigido por Paulo Rufino, e *Indústria* (1969), filme em que assume a direção sozinha. *Lavrador* aborda o sindicalismo rural e *Indústria* traz uma análise “tropicalista” sobre o que os operários que ainda não eram sindicalizados pensavam, tendo como fundo o desenvolvimento industrial no Brasil no período entre o governo de Juscelino Kubitschek e Costa e Silva. E como no documentário de Helena Solberg não há intenção de assumir verdades nestes documentários. Ana Carolina e seu marido Paulo Rufino foram presos em fevereiro de 1970 em decorrência do endurecimento da censura pelo conteúdo de seus filmes ser considerado “comunista”. Porém, *Indústria* ainda ganhou o concurso da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Ainda na década de 1960 fez o filme *Guerra do Paraguai* (1969). Na década seguinte fez *Monteiro Lobato* (1970), *Pantanal* (1971) e o primeiro filme de sua trilogia ficcional, *Mar derosas* (1977), que marcou o cinema da época.

Karla Holanda (2019) nos diz que mesmo possuindo características similares ao Cinema Novo, como estéticas, ideologias, temáticas, os filmes documentários de Ana Carolina e Helena Solberg não receberam visibilidade e não obtiveram o mesmo prestígio que foram concedidos as obras dos cineastas, e que portanto é mais honesto abraçar essa diferença e pôr em vista as lacunas e a não valorização em que estavam as maiorias das produções femininas nesse período.

A trilogia de Ana Carolina - *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1988) - tornou-se um clássico, sendo referência nos dias atuais do momento em que o movimento feminista ganhava força no Brasil. Mas mesmo com suas produções, assim como as outras mulheres atuantes no cinema brasileiro, Ana Carolina não foi incluída naquilo que Heloísa Buarque de Hollanda chama de “olimpó do Cinema Novo”. A cineasta disse:

No Cinema Novo, todos me acolhiam. Mas eu não me misturava e nem fiz filmes junto com eles. Não fazia e nem era para fazer. Havia no Cinema Novo um comando silencioso de que, a partir de uma dada hora, a conversa virava papo de homem, e eu entendia e não me sentia à vontade de ficar ali. (HOLLANDA, 2022, p. 52).

Solberg em entrevista de 2019 afirma que o Cinema Novo era conhecido como o clube do bolinha, acrescentando que no movimento não havia espaço para as mulheres na criação, a elas era destinado ser atrizes. Heloísa Buarque de Hollanda (2022) nos informa ainda que havia um forte consenso entre as aspirantes a cineastas contemporâneas do Cinema Novo sobre o machismo no movimento. A própria Helena Ignez que foi casada com Glauber Rocha, chamada de musa do Cinema Novo, diz que participou desde os primeiros encontros em que se deu a criação do movimento, foi produtora e financiadora do primeiro filme de Glauber, *O pátio* (1959), mas que mesmo assim nunca sentiu que poderia criar algo, sendo tratada como elemento secundário. Helena conta sobre como lhe foi feito o convite para atuarem *O padre e a moça* (1966):

Eu já era atriz profissional, tinha feito o curso de teatro da Bahia, um dos mais importantes do Brasil, quando Joaquim Pedro [de Andrade] me convidou para trabalhar no filme *O padre e a moça* dizendo que eu estava escolhida porque ele gostava muito da minha nuca. Quando em debates eu dizia o que achava o Cinema Novo machista, diziam que eu estava mentindo. Mas não vemos mulheres trabalhando na criação e na direção porque não deixaram que aparecessem. (HOLLANDA, 2022).

Através do depoimento de mulheres que eram próximas e contemporâneas ao movimento cinemanovista percebe-se que havia participação das mulheres, mas elas eram deliberadamente apagadas. Existiu uma participação feminina na coautoria das produções do movimento, e Helena Ignez é um exemplo dessa presença que é negado até os dias de hoje, segundo Hollanda. Além de uma presença criativa, ela também era responsável pelo modo de interpretação no projeto do Cinema Novo, conforme relatado por Ana Maria Magalhães. (HOLLANDA, 2022).

Quando o casamento de Helena e Glauber chegou ao fim, após a atriz se relacionar com um colega da faculdade, a guarda da filha do casal ficou com o cineasta. Foi neste momento que Helena sentiu o peso de ser uma mulher livre. Diz ela:

Tínhamos uma relação ódio, e amor, e paixão e cuidado. Estranhíssima! Toda a minha relação com ele, até o fim da vida dele, foi extremamente especial e única. Me ensinou muito! Mas evidentemente ele só faltou me destruir com essa história da traição. Glauber era muito machista, queria que eu mudasse a cor dos cabelos de loiro para castanho para chamar menos atenção. Eu era a moça bonita e ele era o gênio. (HOLLANDA, 2022. p. 113).

Assim como Helena Ignez, as atrizes Ana Maria Magalhães, Maria do Rosário Nascimento e Silva e Norma Bengell, serão conhecidas pela qualidade de suas atuações em produções do período da década de 1960 e 1970, mas depois irão enveredar pelo outro lado das câmeras. Produzindo e dirigindo filmes. Mesmo o contexto político, a luta contra a censura e contra a ditadura, não frearam a pauta que vinha de fora do país e que defendia a liberdade sexual, autonomia e direito ao trabalho para as mulheres. Helena Ignez foi símbolo dessa geração, enfrentou o escândalo em volta da sua separação com Glauber, a perda da guarda de sua filha e a pressão negativa que vinha do Cinema Novo, mas nada disso foi suficiente para impedir de estabelecer a marca da interpretação tanto no movimento cinemanovista como no Cinema Marginal. (HOLLANDA, 2022).

As mulheres aqui citadas são algumas das mulheres que foram contemporâneas ao Cinema Novo, e mesmo aquelas que participaram dos encontros que desaguou na criação do movimento e que produziram dentro daquilo que os cinemanovistas tinham como proposta de linguagem e discussão política, não havia interesse que elas fossem incluídas. Mesmo sendo amigas ou casadas com os participantes do Cinema Novo havia claramente um distanciamento e não interesse da parte deles, assim não temos nenhuma mulher integrada ao Cinema Novo como criativa, embora haja relatos das próprias de suas contribuições para que as personagens representadas tivessem mais vida do que era planejado originalmente.

Como cineastas, seus trabalhos contribuíram para o nascimento da primeira geração de mulheres que fizeram cinema profissionalmente. Trouxeram as telas em documentários e longas de ficção pautas feministas, além de um resultado de suas próprias vivências como mulher.

Esse breve resgate histórico da presença feminina, contemporâneas aos cineastas do Cinema Novo, no período da década de 1960 e 1970, como realizadoras e criadoras, torna-se essencial para pensarmos como a forte presença masculina e a exclusão das mulheres no fazer filme afeta o Cinema Novo em sua capacidade de dar corpo às mulheres.

Evidenciando a não permissão de participação feminina nessa revolução cultural proposta, limitando-as a participar como atrizes. Por consequência limitando o próprio Cinema Novo, pois silenciava as potencialidades femininas à sua volta.

## 1.2 A Mulher Protótipo do Cinema Novo

Após evidenciarmos a necessidade sentida pelo Cinema Novo de romper com a indústria seguiremos apontando algumas falas de Glauber Rocha em seu manifesto relacionadas às representações femininas no cinema novo e apontarmos a participação e não participação das mulheres na realização das obras, a fim de ponderarmos sobre as relações do afeto e o feminino nas obras da década de 1960. Observando-se que as representações fílmicas rompem com o cinema comercial, também há contradições quando comparamos o manifesto às representações construídas nas obras cinematográficas do próprio Glauber Rocha, principalmente analisando sua noção de amor e de mulher protótipo. Destacamos a seguir o trecho em que o cineasta fala sobre as mulheres do Cinema Novo, e sua menção ao amor das personagens:

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; Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosavai 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 a 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, 1981, p. 32).

O cinema novo se distancia das temáticas românticas comuns no Brasil entre a década de 1930 a 1950, pois buscou romper com a estrutura clássica do cinema comercial, trabalhando com novas temáticas e dando destaque principalmente ao social e político, retratando a fome e as mazelas vividas pelo trabalhador e pelo sertanejo, indo além das questões amorosas. Mas isto significa que o Cinema Novo também rompe com as representações clássicas femininas vistas no cinema até aquele momento? É possível afirmar que os afetos não limitam e desestabilizam as personagens femininas nas narrativas? É importante pensarmos quais aspectos caracterizam a construção das representações femininas, para que possamos analisar melhor os afetos que dizem respeito às noções acerca do feminino nos filmes de Glauber Rocha.

No trecho de *A Estética da Fome* citado nos parágrafos anteriores,<sup>3</sup> Glauber fala de forma breve sobre as representações femininas no Cinema Novo, utilizando o termo “mulher protótipo” ao se referir às sete personagens mencionadas em seu manifesto, são elas: a protagonista sem nome, de *Porto das Caixas* (1962), Dandara de *Ganga Zumba* (1963), Sinhá Vitória de *Vidas Secas* (1963), Rosa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Mariana de *O Padre e a Moça* (1966), e Luciana de *São Paulo Sociedade Anônima* (1965). Antes mesmo de mencioná-las o cineasta traz como aspectos que as caracterizam e as tornam mulheres protótipos do cinema novo estarem em busca de uma “saída para o amor na impossibilidade de amar com fome”. Tal encaminhamento nos leva ao seguinte questionamento: qual a ideia de amor de Glauber Rocha em seus filmes?

Rocha (1981), enquanto fala sobre o uso da violência para que haja uma revolução, justifica-a em casos em que essa é a única solução para se libertar de uma cultura de exploração. Essa violência seria a mais nobre manifestação cultural da fome e o melhor modo para superá-la. É nesse contexto que Glauber se refere ao amor, quando diz:

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. (ROCHA, p. 32, 1981).

Em seu manifesto, o cineasta da Bahia estabelece a fome não apenas como a miséria, mas também como a cultura da exploração que oprime o povo. É neste contexto que ele busca relacionar a mulher protótipo e seu amor. Assim, as personagens femininas têm como caminho narrativo o amor, e este tem seu sentido de ação e transformação. É nesta perspectiva que as mulheres, no cinema novo, buscam uma saída possível, agindo e transformando. É importante ressaltar que as personagens buscavam a possibilidade de amar, pois a fome tornava isso impossível. Pode-se dizer, também, que a motivação dessas mulheres era o amor. Mas ainda poderíamos nos perguntar: O que move essas mulheres? Em que aspectos essa característica amorosa, afetiva, distancia-se e/ou aproxima-se das narrativas clássicas do cinema comercial?

---

<sup>3</sup> “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 a 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, p. 32, 1981).



Amor romântico, maternal, matrimonial, pequeno-burguês, entre outros. Rocha lista várias motivações que estariam cerceando as ações dessas personagens e por esse motivo elas são mulheres protótipos, e de certo modo corroboram com sua frase, “por esse motivo o cinema novo não faz melodramas”. O cineasta quer evidenciar que as temáticas trabalhadas por ele eram importantes, racionais, verdadeiras e, portanto, não possuía características próprias ao melodrama. Mas a mulher, enquanto personagem dos filmes, seria associada apenas ao melodrama criticado?

Acerca da utilização do termo “protótipo”, Monzani (2006) irá afirmar que está possivelmente relacionada ao desejo de Glauber Rocha em construir personagens universais que fazem parte do sertão, onde há uma repetição cíclica de fatos (cangaceiro sucedendo cangaceiro, um beato sucedendo outro, etc), transpondo-os de uma esfera particular para a universal abstrata, quando percebidos de perto são indivíduos, e ao mesmo tempo, quando visto a distância, em cadeia geram conceitos. (MONZANI, 2006. p, 101 - 102).

Nesta perspectiva, pode-se lembrar de Butler (2021), que nos fala sobre a impossibilidade e contradição de afirmar a “mulher” como ser unívoco. Não há como estabelecer uma universalização da figura feminina. A teoria feminista busca nesse sentido uma estética do cinema que retrate a figura feminina não como “a mulher”, mas como um sujeito em sua heterogeneidade. É interessante pensar que a universalização de personagens almejada por Glauber é comum ao cinema comercial. Com a padronização das personagens, busca alcançar mais pessoas e conseqüentemente uma maior bilheteria, não sendo possível se aprofundar em temáticas, pois todos devem se identificar com a jornada do personagem, que deve ser comum a todos.

Monzani (2006), em seu estudo sobre as versões de roteiro do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, destaca momentos em que Glauber busca reforçar o significado das cenas, como, “amor cansado”, o “amor ardente” e o “amor compreensivo” ao se referir aos personagens, sendo o “amor cansado” o amor entre Coirana e Lalá<sup>4</sup>, apontando a velhice do casal. Enquanto que o amor de Satanás e Coral<sup>5</sup>, em contraste, é um “amor disposto”, jovem. A autora também destaca o pensamento comum entre as personagens femininas, Lalá e Coral ou Dadá e Rosa, nos cinco roteiros elaborados, onde a ideia de paz correspondia a construção de uma família, ao trabalho, filhos, esposa, marido, cuidados com o lar e outros aspectos que

---

<sup>4</sup> Os nomes variam em algumas versões do roteiro do que viria a ser o filme Deus e o Diabo. Coirana corresponde a Corisco, e Lalá corresponde a Dadá.

<sup>5</sup> Os nomes variam em algumas versões do roteiro do que viria a ser o filme Deus e o Diabo. Coral corresponde a Rosa, e Satanás corresponde a Manuel.

a autora aponta como pertencentes ao “imaginário feminino”. (MONZANI, 2006. p, 86; 100; 107).

Para melhor compreensão, iremos refletir brevemente sobre as personagens citadas por Glauber em seu manifesto *A Estética da Fome*, com exceção de Rosa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) que será tratada no quarto capítulo juntamente com Dadá. Aqui lidaremos com: a mulher sem nome em *Porto das Caixas* (1962), Dandara de *Ganga Zumba* (1963), Sinhá Vitória de *Vidas Secas* (1963), Mariana de *O Padre e a Moça* (1966), e Luciana de *São Paulo Sociedade Anônima* (1965).

*A de Porto das Caixas, mata o marido:*

A primeira personagem a ser mencionada por Glauber é a mulher em *Porto das Caixas*, primeiro longa-metragem dirigido por Paulo César Saraceni, roteiro de Lúcio Cardoso inspirado no crime que ocorreu na década de 1960 na cidade de Porto das Caixas, Itaboraí, no Rio de Janeiro, que ficou conhecido como “Crime da Machadinha”, conforme fora apelidado pela imprensa da época. O roteiro criou um contexto ficcional para o crime, criando argumentos para os personagens. A personagem feminina é protagonista, porém sem nome, interpretada pela atriz Irma Alvarez. Oprimida pelo marido, a personagem busca um homem para matá-lo e assim se ver livre. A personagem recorre ao seu amante, ao barbeiro e a um soldado numa tentativa de convencê-los a matar seu marido.

"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, 2022).

O filme inicia com a imagem da falta de infraestrutura do local em que a personagem e seu marido vivem. A pobreza é percebida nas paredes sujas, na casa simples, na iluminação que destaca apenas os personagens acentuando a escuridão em que vivem. Esses aspectos parecem refletir o relacionamento desse casal, desgastada. O marido chega no barracão e reclama da bagunça, insatisfeito com a esposa. Segundo Sampaio (2017), o roteiro deixa claro que o marido ao chegar em casa sentia-se insatisfeito ao encontrar a desordem, cama desfeita, a ideia era enfatizar o desagrado do marido com o desleixo da esposa em relação a casa e a relação.



Figura 1: A mulher de Porto das Caixas.  
Fonte: *Porto das Caixas*(1962).

A relação do casal é marcada pela hostilidade. O homem reclama que na casa “não tem nada”, ela o acusa de não trazer dinheiro suficiente para casa. Ele diz que ela passa muito tempo fora de casa, à toa, que a casa está sempre uma “porcaria, suja, sem nada” (SAMPAIO apud CARDOSO, 1962, p. 9). O roteiro de Lúcio Cardoso afirma que a desorganização da casa deveria ser evidenciada pela câmera sempre que possível, para que passasse a imagem de uma mulher que não se preocupa com seu lar, deixando os afazeres domésticos em segundo plano. Esses seriam os motivos para os maus tratos do marido com a esposa. Segundo a mulher, o marido não cumpre com a obrigação de sustentar a casa, sendo ele o único que trabalha.



Figura 2: Mulher sem nome e o dono da mercearia.  
Fonte: *Porto das Caixas* (1962).

A personagem faz sexo como forma de obter itens domésticos, como o querosene que ela se oferece para buscar no botequim. Em uma das primeiras cenas descritas por Lúcio Cardoso, o marido questiona como ela conseguirá o querosene sem dinheiro, ao que ela responde: “De um modo que eu sei, ora”. A cena nos leva a pensar que o marido conhece os meios que a mulher usa para conseguir mantimentos para a casa, e que, apesar de possessivo, ele a estimula a usar “o seu jeito”. Após questionar o marido porque não a deixa, já que a trata com desdém, ele xinga-a de vagabunda, ordinária e cachorra; o homem tenta agarrá-la e ela recusa, “ele a segura pelo braço e obriga a se voltar”, dizendo: “Você é minha, minha”.

Em 1960 ainda não era possível o divórcio. As separações ocorriam pela escolha do marido em abandonar sua esposa, ou a viuvez. É interessante notar como na época os homens tinham o direito de abandonar a família, enquanto cabia a mulher um papel subalterno no que diz respeito ao cuidado com o marido, filhos e casa, sem autonomia para separar-se. (SAMPAIO apud CARDOSO, 1962, p. 4; 7).

No filme, a personagem é motivada, não pelo seu amor ou desejo pelos homens que encontra, mas pela vontade de ver-se livre do seu marido e da opressão que a faz sofrer. Parece que o amor que vemos na tela seja o amor da personagem por si mesma. Ela busca a ajuda de outro homem para dar fim à vida do marido, mas nenhum dos que procura se mostraram dispostos a matar por ela. A mulher então mata o marido na presença do amante, seu cúmplice, que não tem coragem de matar. Depois da morte do marido, a mulher deixa a cidade de Porto das Caixas e seu cúmplice rompe com ela, permanecendo no local.

É por meio da violência que a personagem principal de Porto das Caixas, encontra sua liberdade. A princípio ela encontrava-se presa em um casamento violento, a infelicidade da personagem com sua situação matrimonial é percebida até mesmo na falta de zelo que tinha com sua casa, sendo também motivo apontado pelo marido para justificar sua insatisfação com a esposa e agressão sobre ela. No entanto, é também a violência que permite que a personagem veja-se livre do marido. Tenta seduzir seus amantes para convencê-los a matar o companheiro, mas acaba sendo ela mesma que o mata e conquista sua emancipação. Apesar de seu amante não querer acompanhá-la ao ir embora, ela o faz só, assim como fez com o marido. Deste modo a mulher sem nome rompe com o estereótipo da protagonista passiva, à espera do herói, mas ela mesma age para transformar sua realidade.

*A Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico:*

Já no filme *Ganga Zumba* (1963), que se trata de uma adaptação do livro homônimo de João Felício dos Santos, passa-se no século XVII, quando o Quilombo de Palmares recebia uma grande quantidade de negros que fugiam da escravidão. Segundo sinopse presente no acervo online da cinemateca:

“No Brasil colonial, negros escravos fugiram dos senhores portugueses e fundaram aldeias, como o Quilombo de Palmares, o mais famoso. Ganga Zumba nasceu na senzala, mas foi tomando contato com a história das lutas e os problemas do seu povo. Baseado no livro de João Felício dos Santos, o longa narra a jornada do líder Ganga Zumba e seu grupo, da fuga do cativo até o Quilombo dos Palmares”. (BRASIL, 2022).

No início do filme Aroroba informa aos outros negros que antes de morrer a mãe de Antão, Ganga Zumba, revela que ele é neto do rei de Palmares. Ele representa para seus companheiros o substituto de Zumbi dos Palmares. Arroba e Salustino organizam a fuga para que Antão, personagem principal do filme, possa assumir o trono, eles serão guiados por um quilombola. Cipriana tinha relação amorosa com Antão, porém à medida que a fuga acontece, ele se interessa por Dandara, que após ter uma consciência sobre o coletivo será aclamada ao lado dele.

Em momento de namoro no rio com Antão, Cipriana não leva a sério quando ele fala sobre Palmares e a possibilidade de terem mais tempo para viver juntos, porém ela demonstra descrença, “isso é tonteira”, ela diz. O filme nos mostra Cipriana como uma mulher imatura, que gosta de seduzir os homens ao seu redor. É apresentada como má influência para Antão, que após conversar com a personagem rejeita momentaneamente a ideia da fuga. Ao contrário de Dandara, citada por Glauber Rocha, que apesar de no início relutar sobre a ideia de fuga, por não enxergar a possibilidade de liberdade para os escravos, pois segundo ela os brancos não deixariam que isso ocorresse. No entanto, é a partir da sua relação com Antão que irá despertar na personagem uma consciência de luta.

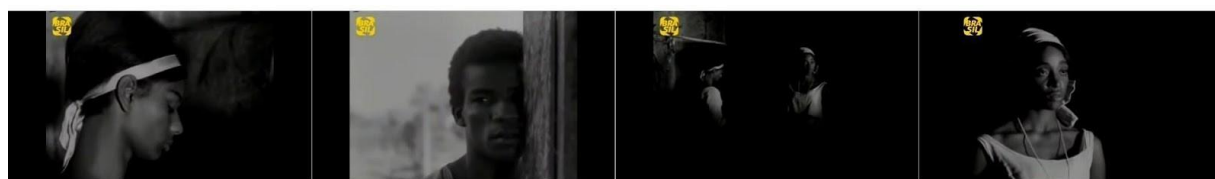


Figura 3: Cipriana e Dandara  
Fonte: *Ganga zumba* (1963).

Dandara, apesar de ter seu pensamento transformado, não deixa de ser apenas a companheira de Antão, servindo de suporte para o desenvolvimento da história do herói. Enquanto estão a caminho do quilombo, Antão fala “mulher é igual jenipapo maduro, quanto mais machucado, mais doce fica”, percebe-se um discurso cultural dominante, em que o personagem exerce sobre Dandara. Nesta perspectiva, é importante considerar a observação de Mulvey (2018), que fala sobre a existência da mulher na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, enquanto os homens podem exprimir suas fantasias e obsessões e, no caso, enquanto empreende suas lutas por liberdade, impondo-as sobre a mulher silenciosa, reduzindo-a apenas a ser portadora de significado, mas não como produtora de significado. Ao chegar em Palmares, Antão e Dandara são coroados Rei e Rainha, ela é coroada não por reconhecimento a sua luta, mas por ser companheira de Antão.

Kaplan (1995) aponta que certos padrões de representação “transcendem as categorias históricas tradicionais”, em que as mulheres são marginalizadas por meio da ausência, do silêncio ou ficando à sombra de um discurso que não as considera como sujeito. A mulher preta é concedido um lugar secundário, de não protagonismo nas obras e, muitas vezes, um lugar de violência. Cipriana, por exemplo, é utilizada apenas como isca fazendo a vontade do companheiro que ama, apesar do seu interesse por Dandara. O papel da personagem é seduzir, assim como veremos com Cota em *Barravento* (1961), para que o plano do protagonista se realize.

Em seu livro, *Olhares negros: raça e representação*, Bell Hooks (2019, p. 134), ao falar sobre a representação da sexualidade da mulher negra no mercado cultural, destaca que comumente a mulher negra é apresentada ao público como uma parceira sexual apenas fora do contexto do casamento, onde o parceiro pode invadir e violar seu corpo sem sofrer retaliação. Assim, a mulher negra vê-se constantemente sendo representada como descartável, recebendo passivamente os conteúdos ou se apropriaram e explorando esses "estereótipos negativos" para controlá-los ou pelo menos colher os lucros. Como Tina Turner em sua autobiografia *Eu, Tina, a história de minha vida* em que se apresenta como uma mulher sexualizada, As artistas negras femininas da indústria musical viam na exploração desses estereótipos de mulheres sensuais e acessíveis, dentro de uma iconografia machista e racista, o único modo de receberem atenção, quando seus corpos são apresentados como sexualmente desviantes.

*A moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem:*

O aprisionamento na vida doméstica e o desejo de sair dessa circunstância são temas presentes em algumas representações das personagens citadas por Glauber Rocha em seu manifesto. Podemos encontrar duas, a mulher sem nome de *Porto das Caixas*, que já mencionamos aqui, e Mariana de *O Padre e a Moça*, filme de 1965, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Trata-se de uma adaptação do poema de Carlos Drummond de Andrade (1962).

“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 do local, o padre foge com a moça mas, ao concretizar seu desejo, retorna à cidade para receber o castigo”. (BRASIL, 2022).

Alberto Silva, em seu livro *Cinema e Humanismo*, cita o cineasta Joaquim Pedro de Andrade e o que lhe despertou interesse no poema de Carlos Drummond de Andrade, *O Padre, a Moça*: “É o da dificuldade de viver e amar, de ter relações com uma vida. (...) A figura do padre é a figura-limite deste problema, com a impossibilidade de relação com outra pessoa representada fisicamente pela batina, que o contém e o separa dos outros” (SILVA, 1975. p, 39). Em uma pequena cidade de Minas Gerais vemos a chegada de um padre. Mariana vive com Honorato, que explora os trabalhadores do seu garimpo; ele pretende casar-se com a moça, porém ela se apaixona pelo padre e juntos fogem. Momento que difere do poema de Drummond, onde o padre sequestra a moça.

Assim como domina os trabalhos e o garimpo, o marido mostra-se “dono” de Mariana no ambiente doméstico. A moça foi entregue ao velho Honorato, por seu pai, que era

seu funcionário. A moça cuida da casa, faz as refeições, cuida das roupas, ajuda-o a tirar o sapato e só sai de casa com autorização e acompanhante. Aos poucos, a narrativa vai revelando as condições do relacionamento dos dois, mostrando que Honorato também exerce domínio sobre o corpo da moça. Ele chega a confessar para o padre que deveriam se casar, para corrigir a situação.



Figura 6: Mariana e Honorato  
Fonte: *O padre e a moça* (1965).

O padre concorda com o casamento, mas o farmacêutico Vitorino, pede para que não se faça o matrimônio, sendo o único a contestar Honorato na cidade. Chega a chamar de “pouca vergonha do velho”. Também denuncia que Mariana não pode sair de casa, pois era o antigo padre que colocava limites no dono do garimpo. Vitorino afirma também ter dormido com Mariana; porém, ao procurar o padre, ela afirma que ambos mentiram, tanto Honorato quanto Vitorino: “nunca fui mulher de ninguém”, ela diz. Mas a respeito da fala de Mariana, talvez ela estivesse mentindo, pois já pretendia conquistar o padre, por quem estava apaixonada. Mas revela que Honorato abusou dela e não a deixa mais sair de casa.

A personagem de Mariana permite uma reflexão sobre opressão de gênero, quando sabemos que o pai a doou ao seu patrão; e também pela submissão sexual imposta por Honorato e a escolha da moça em romper com essa realidade. Mas há ressalvas que podem ser feitas sobre esse amor quando o padre se vê com a permissão de agredi-la, quando deixa de lado seu voto de celibato. A fala de Glauber, ao se referir a personagem, ao “romper com abatina para ganhar um novo homem”, faz referência aos momentos finais do filme, quando fogem, após vários homens forçá-la a se casar com Honorato. Junto com o padre, Maria vai até uma gruta e rasga as vestes dele. Ao saírem da gruta, o casal é surpreendido pelo fogo. A imagem mostra os responsáveis pela condenação do casal.

Para o casal, não há possibilidade de saída para além do retorno para onde vieram. Mariana deseja independência com relação à Honorato, pois não quer se casar com ele. Porém, a personagem não manifesta desejo de fugir daquele lugar sem o padre, assim se vê presa aquela localidade. Agindo diferente da mulher de *Porto das Caixas*, que também estava insatisfeita com a vida doméstica e em busca de uma solução, mas ao não conseguir ajuda dos amantes, ela mesma tira a vida do marido e vai embora só.

*Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos:*

Em *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, o vaqueiro Fabiano, Sinhá 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. O filme, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é uma adaptação da obra literária de Graciliano Ramos, publicada originalmente em 1938. A história apresenta o homem como centro da família, característica que pode ser percebida na própria sinopse do filme:

“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, 2022).



Figura 4: Sinhá Vitória e Fabiano  
Fonte: *Vidas Secas* (1963).

O filme é ambientado no sertão nordestino. O coronelismo, a opressão de classe e a condição de gênero vivida por Sinhá Vitória, além do abuso de poder, são temáticas presentes em *Vidas Secas*. Fabiano sofre por não saber ler e ser enganado por seu patrão que o paga menos que o combinado, mesmo que Sinhá Vitória tenha explicado ao marido o quanto ele deveria ganhar; mas isso não é o suficiente para livrá-lo da injustiça do seu patrão. Também sofre violência policial, sendo preso após um jogo de cartas com o policial, que implica com ele. A personagem feminina se mantém na fé e na esperança por dias melhores, diante da miséria. Assim como pretendeu Glauber Rocha, ela sonha com um bom futuro para os filhos. Fabiano, ao falar sobre o futuro dos filhos, diz que eles podem vaquejar; mas a mulher pensa em uma realidade diferente para os meninos:

“Nossa senhora que livre eles dessa desgraça (...). Os meninos vão para a escola aprender tudo, ter saber, ler livro, fazer conta no lápis que nem o Seu Tomás”. Uma vida de gente fora do mato, a personagem pergunta ao marido “podemos, não podemos não?” (VIDAS SECAS, 1963).

Ele responde, “não podemos”. Ela percebe no estudo uma chance de libertação da realidade sofrida, uma possibilidade de uma vida melhor. Sinhá Vitória é quem apresenta ao público a possibilidade de superação da opressão vivida pela família; a personagem



demonstra racionalidade ao desejar uma vida diferente do contexto de opressão em que vivem.

*A mulher de O Desafio rompe com a amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês:*

Já a personagem Ada, do filme *O Desafio* (1964), se diferencia das demais personagens mencionadas por Glauber Rocha em seu manifesto, pois sua presença não se dá em um bairro pobre ou no sertão. Como burguesa, seu contexto se dá no urbano.

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, nascendo logo entre os dois forte amizade. 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, estão respondendo a inquéritos militares e sofrendo torturas. Ele se sente culpado, impotente diante dos acontecimentos. Ada decide falar com o marido. Marcelo espera com alegria sua chegada. Na fábrica, porém, diante do marido, dos empregados e dos operários, Ada toma consciência do real problema de sua vida e da verdadeira razão da crise de Marcelo. Sente-se impotente para modificar uma situação que não é só dela, mas de toda a estrutura social. Ada não vai. Marcelo só, sente sua falta. Bêbado, ele se encontra com um intelectual de uma geração anterior. A impotência das gerações mais velhas é um aviso para Marcelo. É um tempo de guerra, é um tempo sem sol. (BRASIL, 1964)

A mulher vê-se dividida entre a felicidade conjugal, a maternidade e o relacionamento que mantém com Marcelo, um jovem militante. Ada está infeliz com a vida que leva, não suporta a estrutura social que faz parte e nem a vida com seu marido. Nos filmes do Cinema Novo, nos quais as mulheres pertencem às classes dominantes, o casamento é apresentado como a causa de infelicidade para essas mulheres, levando-as à luta por sua liberdade. Elas percebem na traição um escape para esse incômodo causado pelo casamento e a vida doméstica. Além de Ada, vamos perceber esse mesmo comportamento em Laura de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

Em determinado momento de *O Desafio*, há uma clara referência a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Marcelo pede para Ada falar de si. A personagem olha para a câmera e expõe suas aflições, dividindo a tela com o cartaz do filme de Glauber Rocha, com o reforço da composição de Villa-Lobos, *Bachianas número 5*. Trata-se de um contraste entre a política simbolizada pelo cartaz e a fala da personagem, que se divide entre sentir-se bem apenas com o filho e não suportar mais a vida com o marido. Por não ser a protagonista do filme a questão política e social marcada pelo gênero, acaba não

sendo levada a diante. Ada chega a expor ao seu marido sua insatisfação com o casamento e seu meio social, afirma sentir falta de pessoas inteligentes. Porém, apesar de suas reclamações sobre a vida vazia e fútil que leva, ela escolhe manter o casamento.

Posteriormente, ao decorrer do filme, vemos que Ada vai até a fábrica do marido, motivada pelo amor que sente por Marcelo, seu filho, a fim de resolver sua situação com Mário, seu marido. No entanto, ao se deparar com a realidade dos trabalhadores, a sua surpresa é determinante para que a conversa com o marido não aconteça, deixando-nos imaginar que ela desiste da separação.



Figura 5: Ada visita a fábrica  
Fonte: *O Desafio* (1964).

Saraceni chegou a ser criticado por seus filmes evidenciarem mais as questões individuais do que as questões políticas do coletivo. Contudo, enquanto dá luz ao íntimo, o cineasta não deixa de refletir sobre a realidade social e as possibilidades de mudança. Segundo Silvia (2021), o cineasta possivelmente foi o diretor cinemanovista que mais tenha demonstrado que “o pessoal é político”, através das trajetórias pessoais de seus personagens é possível refletir sobre eles como parte integrante do movimento de transformação social. Como por exemplo, ao representar Ada, uma mulher burguesa, que não se sente feliz com o casamento, mas não consegue abandonar seu status social. No cinema novo as personagens burguesas são caracterizadas como mesquinhas e alienadas, como se para esse grupo não fosse possível uma consciência sobre a situação social e econômica do país. A personagem rompe com a moral, pois não se vê satisfeita em seu relacionamento burguês. Mas, por outro lado, a narrativa a torna fútil, dificultando ao público identificar-se com ela, já que pertence a classe opressora. Essas características econômicas e de gênero iremos melhor destacar ao falarmos sobre Luciana, presente em *São Paulo Sociedade Anônima*.

*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:*

O filme *São Paulo Sociedade Anônima*, foi dirigido por Luiz Sérgio Person, de 1965:

"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 após casar-se, ter amantes e progredir socialmente ao unir-se a um empresário do setor automobilístico, entra em crise e tenta abandonar sua carreira e sua vida conjugal." (BRASIL, 2022).

Carlos sofre pressão por parte da sociedade no contexto do desenvolvimento industrial de São Paulo. O personagem almeja ter sucesso na vida profissional e familiar. Ele sente-se oprimido pelas pressões sociais. O filme nos mostra todos os relacionamentos que aconteceram. E as personagens femininas são alegorias das pressões que o personagem vem sentindo.

É nesse contexto que o filme nos apresenta Luciana, a personagem que casa com Carlos com o apoio do pai. Juntos têm um filho. A personagem então vive a vida de uma esposa tradicional de um homem bem-sucedido nos anos de 1950. Mas Carlos vê-se questionando seus valores e decide abandonar tudo o que tem, isso inclui esposa e filho. Glauber Rocha define essa mulher protótipo como a que “quer a segurança do amor-burguês para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre”. O que nos é revelado através do filme é que Luciana de fato é motivada por interesses de classe; mas o que o filme a deixa de fora, ainda que ela reduza a vida do marido a um sistema medíocre. A personagem faz parte da estrutura burguesa, ou seja, marcada por esse mesmo sistema que é citado pelo autor, semelhante ao que ocorre com Ada.



Figura 7: Luciana é abandonada por Carlos.  
Fonte: *São Paulo Sociedade Anônima* (1965).

Até mesmo as personagens consideram a possibilidade de uma realidade diferente da que estão inseridas, no entanto, elas permanecem sob domínio emocional e financeiro do homem. Porém, podemos destacar que na década de 1960 aumentava o número de mulheres que buscavam estar presentes no mercado de trabalho, mesmo elas sendo classe média e alta (RAGO, 2001; NOGUEIRA, 2004).

Lauretis (1994), ao trazer em seu texto os estudos de Kelly, em que estabelece uma dupla perspectiva feminina contemporânea em que as questões sexuais e econômicas operam nas formas históricas como o centro social do homem. Essas perspectivas, um sistema de sexo-gênero e um sistema de relações produtivas que operam ao mesmo tempo,

tendo como produto a reprodução das estruturas socioeconômicas e o domínio do homem sob a ordem dominante.

Entende-se que, para Glauber, as personagens femininas do Cinema Novo estão dispostas e engajadas, buscam por meio de suas forças a transformação, e assim, elas fazem oposição às representações do cinema dominante, ao melodrama comercial, onde o convencional são mulheres frágeis e passivas, sendo mais emotivas que racionais. Portanto, a mulher no cinema novo é a configuração da superação da mulher submissa. Mas outros aspectos precisam ser considerados sobre as personagens.

A mulher sem nome de *Porto das Caixas* mata o seu marido, mas não há nenhum aspecto que denota uma mudança de realidade social da qual ela vive, além de libertar-se de seu marido. Mariana de *O Padre e a Moça* precisa fugir, pois ao lutar por seu amor proibido, não houve mudança de pensamento das pessoas do vilarejo. Ela não consegue transformar os valores morais do povo. No entanto, só se vê fugindo com o padre, diferentemente da mulher de *Porto das Caixas*, que deixa para trás o amante que não a quis seguir. Segundo Silva (2021), sobre as personagens que estavam inconformadas com a vida doméstica, ao falar sobre as duas personagens anteriormente citadas, indica que quanto maior o espaço delas na narrativa, mais perceptível será a opressão de gênero que ela sofre. Rosa de *Deus e o Diabo na terra do sol* tenta persuadir seu marido o alertando das mentiras do Santo Sebastião, mas não é ouvida, ela tenta manifestar uma consciência, mas é deixada de lado pela narrativa do filme.

Essas mulheres lutam por um amor impossível, devido a realidade política e social, uma realidade que as oprimiam não apenas pela miséria, mas por serem mulheres. A personagem que de fato irá apresentar alguma independência para tomar suas próprias decisões é a mulher sem nome de *Porto das Caixas*. Assim como Rosa, nas primeiras versões de roteiro de *Deus e o Diabo* era Coral, a realização pessoal, a ideia de paz correspondia a construção de uma família, ao trabalho, filhos, esposa, marido, cuidados com o lar.<sup>6</sup> Apesar de se afastarem do padrão de feminilidade em certas características, em sua maioria, a possibilidade de viver com o homem que amam e seus filhos ainda parece ser o modelo desejado por elas.

A motivação para o cinema novo não realizar melodramas seria a pretensão de ruptura com um modo previsto de fazer cinema, que constrói ilusões e maquia o verdadeiro pela ilusão, além de facilitar ao espectador julgar a moral dos personagens, não suscitando

---

<sup>6</sup> 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.

dúvidas quanto ao seu caráter. O cinema novo pretendia, em suas narrativas, trazer ambiguidades e questionamentos. A mulher de *Porto das Caixas*, por exemplo, era oprimida pelo marido e decide matá-lo. Levando-nos a questionar até que ponto ela deixa de ser a mocinha, heroína da história e passa a ser a vilã. Porém, conforme entenderemos pelo texto de Glauber, a violência em alguns casos se faz necessária, para que haja liberdade e revolução. Desta forma, a proposta era fazer o espectador se questionar quanto a sua realidade opressora. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rosa, ao ser ameaçada, mata São Sebastião para ver-se livre, libertando seu marido. O cineasta traz a violência através de seus personagens e por meio desta eles conseguem libertar-se do que lhes oprimia. Caberia ao público também, e não apenas ao filme, sair do confortável lugar de apenas olhar uma narrativa direta, sem muitos questionamentos, como no melodrama, as virtudes e pecados bem estabelecidos, para assim questionar sobre a história e personagens apresentados.

Navarro Swain (2012), ao falar sobre o termo “dispositivo amoroso” nos diz que poder-se-ia seguir uma genealogia de estudo filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum, onde buscam estabelecer a imagem da “verdadeira mulher”, geralmente se faz presentes qualidades como gentil, dócil, amável, devotada; e de forma negativa, fútil, incapaz, irracional, “todas iguais!”; mas de tudo, o que se destaca é “amorosa”. Amorosa com marido, os filhos, a família, amor sem limites e além da expressão de si. Percebe-se então essa imagem de uma mulher que ama a tudo e a todos acima de si mesma.

O que se pode concluir é que, na perspectiva da estética do cinema novo, considerando o modo como as personagens mencionadas por Glauber Rocha em seu manifesto *A Estética da Fome* são apresentadas nas obras cinematográficas apresentadas, de fato, foge-se dos excessos e ambiguidades característicos do melodrama. Mas, nos questionamos se isso se estende para as personagens criadas por Glauber Rocha na década de 1960. Elas, de fato, são participantes conscientes do debate político presente nos filmes? Deste modo, observa-se nas análises como são empregados o amor em relação às personagens, como o afeto as limitam e impulsionam a agir.

## **2. GÊNERO E AFETO NO CINEMA**

### **2.1 Gênero e as teorias feministas do cinema**

Neste capítulo fez-se um percurso histórico do feminismo, em que objetiva-se a compreensão das mudanças nos estudos sociais, e bem como da filosofia. Para isso, apontamos divergências de pensamento dentro do feminismo, mas que faz-se necessário para o entendimento do feminismo como plural, feminismos. Deste modo apresentamos as primeiras teóricas, as que possuem como perspectiva a diferença sexual e as que trabalham a partir da compreensão do gênero. Bem como as teóricas posteriores a esta que trazem novas perspectivas sobre gênero, e críticas à filosofia de Descartes, que faz oposição entre corpo/mente, e aos estudos de Freud, que traz o homem a sexualidade e identidade feminina construída a partir da sexualidade e identidade masculina. A fim de destacar a multiplicidade do gênero, evidenciando como este é atravessado pelas questões raciais, políticas, estéticas e afetivas.

Entre o final do século XIX e início do século XX tem-se o período em que se desenvolve o que conhecemos como primeira onda do feminismo, em que mulheres lutam por seus direitos políticos, civis, educativos e econômicos. A partir deste momento temos a formação de uma categoria estabelecendo o movimento sufragista como uma das bandeiras do feminismo. Nos anos de 1960, na Europa, especialmente na Inglaterra e França, a disparidade sexual dos corpos avança, ultrapassando as questões dos direitos políticos e assumem uma nova dimensão, englobando também sexualidade, maternidade, a profissão e o casamento a luta feminista. Assim, a segunda onda lutou por uma nova forma de homens e mulheres se relacionarem, havendo maior liberdade e autonomia sobre suas vidas e seus corpos” (PINTOS, 2010. p, 16).

A partir desse marco, questões como violência doméstica, sexual e a busca da mulher ao prazer, o controle de natalidade, assim como sua realização pessoal ganham visibilidade. “O pessoal é político”, expressão que marcou a segunda onda, direcionando a necessidade de tornar público questões que anteriormente se mantiveram no âmbito privado. O movimento, portanto, evidenciou o caráter político da opressão a qual as mulheres são submetidas mesmo em suas vidas domésticas (COSTA, 2005).

Faz-se importante ressaltar que enquanto que na década de 1960 na América do Norte e na Europa as teorias feministas estivessem mais difundidas e possuíam mais adesão, no Brasil, nesse mesmo período era um momento de agitação política e cultural, a esquerda

ganhando destaque por meio do Partido Comunista Brasileiro, onde a abertura para pautas como feminismo, movimento gay e negro ainda era menor. E foi apenas na década de 1970 que o movimento feminista de fato se estabeleceu no país, embora na década anterior o papel da mulher na sociedade e a luta por direitos iguais já estava circulando, porém dificilmente tenha chegado as classes trabalhadoras.

Embora Simone de Beauvoir tenha lançado seu livro *O Segundo Sexo* em 1949, ele será muito mais difundido a partir da década de 1960, trazendo uma perspectiva estruturalista-existencial do gênero para os estudos feministas, onde, o sujeito “mulher” é visto como um constructo. Beauvoir traz a ideia de que, “não se nasce mulher: torna-se mulher”. A partir deste momento em diante desenvolvem-se duas vertentes: as feministas americanas que apontavam para a opressão masculina, buscando a igualdade. E as francesas que marcavam as diferenças como uma forma de resistência. Apesar das diferenças, as duas vertentes não devem ser postas em contraposição, mas segundo Scott (2015), é necessário que se reconheça e mantenha uma tensão entre igualdade e diferença, entre direitos individuais e de grupos. Pois de acordo com o autor, isso é o que possibilita encontrarmos resultados melhores.

Mesmo que o livro de Simone de Beauvoir de 1946 tenha apresentado a ideia de “mulher” enquanto constructo, foi a partir do estudo de Gayle Rubin que o conceito de gênero passou a ser difundido com maior força. Pois através do conceito de intercâmbio de mulheres, abordada por Lévi-Strauss para debater a subordinação, que consiste na compreensão do gênero como um imperativo da cultura, por meio das relações estabelecidas por parentesco divergindo homens e mulheres. Gayle Rubin então define o sistema sexo-gênero como “um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (1993, p. 2). Baseando-se tanto em Lévi-Strauss e em Freud ela apontava para um caminho em que sexo e gênero aparecem entrelaçados dentro do mesmo processo social. Ela ainda fala sobre a necessidade de compreender as múltiplas realidades empíricas sobre as quais o sistema sexo-gênero estrutura as relações de poder.

Porém, ao fazer essa definição de gênero baseada na diferenciação com o sexo fez com que Gayle Rubin fosse criticada pelas feministas que vieram posteriormente por ter feito esse dualismo entre sexo e gênero, natureza e cultura. As críticas partem do fato de Rubin não ter historicizado o sexo e a natureza, deixando assim intactas as ideias de identidades essenciais, como “mulheres” e “homens”. Donna Haraway (2004), além disso,

dirá que, a categoria de gênero como identidade global, como trabalhado pela antropóloga, não considera diferentes realidades, outras raças, classes e nacionalidades.

Butler (2003), irá, portanto, questionar as origens epistemológicas da distinção sexo/gênero. Pois essa diferença torna as identidades como fixas, já que a diferença sexual seria pré-determinada, sendo o sexo biológico como natural. A autora irá questionar o sexo como uma estrutura fixa, em vista de sua indiscutível materialidade. Pois, segundo a autora, a sociedade atual está diante de uma “ordem compulsória” que exige coerência total entre um sexo, gênero e desejo ou uma prática que são via de regra heterossexuais. Sendo o sexo culturalmente construído, deste modo o gênero não pode ser uma simples inscrição cultural de um sexo dado.

Ao relacionarmos portanto os estudos de gênero com as representações femininas no Cinema, Lauretis (1994) nos diz que, antes mesmo da publicação do primeiro volume da *História da sexualidade*, em 1976 na França, teóricas feministas da área do cinema já escreviam sobre a sexualização das estrelas em filmes narrativos, analisando as técnicas cinematográficas como, luz, enquadramento, edição, etc.; e os códigos cinematográficos específicos, a maneira de olhar, por exemplo, essas mulheres são construídas como imagem, um objeto voyeurista de quem as assiste. A autora afirma que essas pesquisadoras “vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual” (LAURETIS, 1994, p, 221).

Também utilizando Foucault como base para sua discussão teórica, Lauretis(1994), tem o cinema como uma tecnologia de gênero. Para a autora, a construção de gênero não se faz apenas nos “aparelhos ideológicos do Estado”, conforme denominado por Althusser, mas também se faz na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo no feminismo. O gênero é uma representação e a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história da construção do gênero. Afirma ainda que, a teoria do aparelho cinematográfico se preocupa não apenas com o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige”. (LAURETIS, 1994, p. 222).

Desta forma, a construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução, também pelo processo de sua representação. Pois, “em qualquer discurso, feminista ou não, que veja gênero como apenas uma representação falsa. O gênero, como real, é não apenas o efeito da representação”, mas também segundo a autora é seus escapes, seus excessos, sendo aqui que fica de fora do discurso, “como um trauma em potencial que,



se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação”. O sistema sexo-gênero é, portanto, segundo a autora uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, configura-se um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade, assim identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status social, são exemplos de atributos sociais, que torna possível afirmar que a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação e ainda da sua autorrepresentação (LAURETIS, 1994, p. 209).

Ainda no século XX a mulher apenas desempenhava o papel de dona de casa, esposa e mãe, sendo representada como sensível e frágil. Conforme a cultura foi formando, o que a Lauretis (1994) chama de um “sistema de gênero”, com símbolos e representações ligados a ideia de feminino e masculino. Para a autora, essa concepção permite analisar as obras cinematográficas do ponto de vista da representação desse “sistema de gênero”, examinando como cada obra cinematográfica cria as imagens, utilizando símbolos e ideias relacionadas ao feminino e ao masculino de acordo com o contexto cultural ao qual está inserido. É então, a partir da década de 1960 que esse quadro começa a mudar. O movimento feminista começou a expandir e questionar o lugar da mulher na sociedade em todos os âmbitos, e, é claro, as telas de cinema tiveram um papel fundamental nisso.

Lauretis, baseando-se no conceito de ideologia de Althusser, entende um sujeito do feminismo que está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero e tendo consciência disso. Desse modo, o feminismo jamais poderia ser uma ciência, um discurso ou uma realidade que está fora da ideologia. O que caracteriza o sujeito do feminismo é esse movimento de vaivém entre a representação do gênero e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. Utilizando o conceito do cinema de espaço *off* a autora indica o modo como o pensamento de gênero é dependente de uma relação com o que é contido, enquadrado na representação, sendo que aquilo que excede e desestabiliza essa mesma representação.

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 “o 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).

Segundo Laurotis, a teoria do aparelho cinematográfico não se preocupa apenas com o modo que as representações são construídas pela tecnologia específica, mas também em como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a quem é destinada. Assim, ao falar sobre o conceito de plateia, Laurotis afirma que “as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador” (1994, p. 222). Portanto, o discurso cinematográfico sobre gênero não está totalmente sob o controle do diretor a frente do projeto ou das personagens que o compõe, mas também está na composição de imagens, nos enquadramentos, diálogos, luz, cores entre outros aspectos que fazem parte da construção é que vão representar o gênero, além disso é preciso refletir sobre como esse discurso é recebido pelo espectador.

Outra autora que mostrou-se importante para as teorias feministas do cinema foi Laura Mulvey que em seu texto *Visual pleasure and narrative cinema*, de 1977, traz uma reflexão da representação feminina até aquele momento, utilizando conceitos da psicanálise como fetichismo e voyeurismo para assim teorizar acerca do olhar masculino tendo como produto o prazer visual. Através do comando linguístico o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, confinada a ser apenas portadora de significado e não produtora de significado, assim ressaltando a existência de uma cultura patriarcal, a mulher existindo como significante do outro masculino. A autora irá acrescentar que nesse cinema clássico e dominante a mulher é representada como frágil, dependente e submissa à satisfação dos desejos masculinos (MULVEY, 2018).

Pode-se apontar dois aspectos trabalhados por Mulvey: o primeiro, sobre o olhar: segundo a autora, o cinema pode ser caracterizado como este lugar do olhar, onde há a possibilidade de expor e de modificar a maneira como se olha, ou seja, onde é construído o modo pelo qual a personagem deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Os códigos cinematográficos podem produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. O segundo aspecto que podemos notar é como a narrativa no cinema clássico caminha significando somente o desejo masculino. A personagem feminina é: “isolada, glamourosa, exposta, sexualizada. Mas à medida que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade” (2018. p, 447). Ela é um “leitmotiv” como diz Mulvey, apenas uma ideia constantemente associada a um personagem.

Porém a teoria de Mulvey ainda traz o homem como o centro, e sua teoria deixa de fora a possibilidade de o telespectador ser uma mulher ao invés de um homem. Nesse sentido, Irigaray (2002) faz crítica a Freud em que, apesar dele não instaurar o machismo,

mas o percebe, sendo a sexualidade e a identidade feminina construída a partir da sexualidade e identidade masculina. De modo que aquilo que correspondia às suas ferramentas de análise foram transformadas no seu próprio discurso. Uma vez que se a sexualidade é parte dominante da subjetividade e foi formada debaixo dessa visão masculina, na teoria freudiana, o “sexo” feminino não encontra outra referência que não seja o falo, logo o clitóris é o pênis atrofiado. Assim, “a menina quando percebe que a mãe não tem pênis, renuncia ao valor de sua identidade feminina, voltando-se para o pai, para o homem, para assim obter um pênis por procuração”. Ele não reconhece o outro como outro e de forma diferente, ambos se propõem a deixar o homem como único modelo subjetivo ao qual a mulher deve se igualar. Esse ideal é coerente com aquele da filosofia tradicional que deseja um modelo único de subjetividade, historicamente masculino. Assim, homem e mulher devem tornar-se, através de diferentes estratégias entre si, semelhantes.

Na perspectiva lacaniana, que revisa a teoria de Freud, é preciso que haja a relação com o falo para atingir a existência social. Então, o bebê fantasia em ocupar o papel do falo e deste modo manter relação com a mãe, mas como não é possível, a criança ganha o próprio relacionamento com o falo e rompe com a mãe (natureza pré-simbólica) para tornar-se um sujeito (cultural/ordem simbólica). Lacan ao conceituar a Lei do pai, para inserção do sujeito na cultura, diz que a compreensão do “eu” ocorre somente quando há a inscrição na linguagem, chamada de fase do espelho. Sendo assim, a diferença sexual é definida pela relação com o falo, ser ou ter. A psicanálise enxerga a ordem simbólica e a natureza, como pré-discursivas, históricas e imutáveis. Assim, a percepção da corporeidade se institui como identidade e ocasiona as questões subjetivas.

Tanto Irigaray (1985) quanto Grosz (2000) irão apontar que tradicionalmente há na filosofia uma oposição entre corpo e mente. Se considerando como uma disciplina preocupada, primária ou exclusivamente, com ideias, conceitos, razão, julgamento – isto é, com termos claramente enquadrados pelo conceito de mente, termos que marginalizam ou excluem a consideração com o corpo. A filosofia, como disciplina, excluiu sub-repticiamente a feminilidade; e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como falta de razão associada ao corpo.

Onde aquilo que é ligado ao corpo relaciona-se com a impureza, a passividade, o mortal, uma versão limitada da ideia. Para Platão, por exemplo, o corpo é como uma prisão, onde a racionalidade da mente prevalece tanto sobre a sentimentalidade da alma quanto a animalidade do corpo, similar ao discurso lacaniano, onde o pai simbólico é responsável pela individualização da criança. Aristóteles ao teorizar sobre a *chora*, uma espécie de receptáculo

materno, descreve que a mãe é vista apenas como uma guardiã do ser, mas não como participante da sua produção, sendo responsável apenas por guardá-lo, e o pai tem o poder de lhe dar forma. Temos assim uma divisão binária entre os sexos, a razão ocidental se institui a partir da dicotomização do mundo e essa lógica continuará por séculos, influenciando o próprio modo de pensar a ciência. Descartes estabelece esse dualismo no pensamento científico, a separação entre a alma e a natureza, colocando em oposição os conceitos de *res-congitans* e *res-extensa*. Assim, as influências de subjetividade, desde Descartes, até hoje irão mitigar o estatuto e o valor das formulações científicas.

Em suma, Descartes teve êxito em vincular a oposição mente/corpo aos fundamentos do próprio conhecimento, um vínculo que coloca a mente numa posição de superioridade hierárquica sobre e acima da natureza, incluindo a natureza do corpo. Desde então, e até hoje, o sujeito, ou consciência, é separado do mundo do corpo, dos objetos, das qualidades e pode refletir sobre eles. (GROSZ, 2000. p. 54).

O dualismo cartesiano cria uma lacuna intransponível entre mente e matéria e, apesar de seus problemas, o reducionismo prontamente nega essa lacuna. Reduzir a mente ao corpo, como o corpo se reduz à mente, é tornar inexplicável, impossível a sua interação. O reducionismo, por sua vez, nega qualquer interação entre mente e corpo, pois enfatiza as ações de um dos termos binários em detrimento do outro. O racionalismo e o idealismo são o resultado de tentar explicar o corpo e a matéria em termos de mente, ideias ou razão; o empirismo e o materialismo são o resultado de tentar explicar a mente em termos de experiência corporal ou matéria. Ambas as formas de reducionismo afirmam que um ou outro dualismo é, em termos, "realmente" seu oposto e pode ser explicado ou traduzido em termos de seu outro (GROSZ, 2000).

Há portanto, uma recusa em ao invés de assumir a mente como superior ao corpo, dedicar-se a investigar as relações entre corpo e mente. O corpo, uma vez entendido como de ordem "natural", vê-se prontamente dominado pela mente, assim adquirindo o status passivo. O corpo é atrelado ao feminino pela própria ciência que o descreve como complexo de ser entendido; local onde mora as vontades do ego e as materializa ao mundo; e um meio de expressão cultural. Enquanto o feminino é definido pela corporalidade, o masculino é pela subjetividade. A dicotomia macho/fêmea é constante e concomitante à mente/corpo. Quando ambos são apontados como corporalidade, há ainda uma diferença sexual, que parte de uma noção pejorativa, em que as mulheres são frágeis, hormonalmente instáveis e por tais motivos incapazes de realizar o trabalho masculino, ou seja, mais uma vez apontado como referente universal para o outro.

Para Gatens (apud GROSZ, 2000) a descrição espinosiana do corpo é a de um corpo que produz e cria, que ao não ser idêntico a si mesmo ao longo do tempo, não é “conhecido” por definitivo. Ou seja, o corpo é um processo em que seu significado e suas capacidades variam de acordo com o contexto, não sendo possível assim determinar uma “verdade” ou uma “natureza conhecida”. Não é possível saber o limite e capacidades desse corpo. Esses limites e capacidades serão revelados, conhecidos, mediante as interações continuadas do corpo e de seu ambiente.

De modo que Espinosa supera o dualismo cartesiano e o problema de outras mentes. Pode-se dizer que seu trabalho oferece as bases para o surgimento de um anti-humanismo que avança a partir da década de 1960.

Como o modelo do corpo de Espinosa é fundamentalmente não mecânico, não dualista e antiessencialista, não é de surpreender que seu trabalho tenha ampla ressonância, não apenas no pensamento francês contemporâneo (o impacto espinosiano na teoria francesa, de Althusser, passando por Foucault, a Deleuze, Derrida e Irigaray é frequentemente observado, mas raramente explorado), mas também nas análises radicais do organismo no trabalho de uma série de neurofisiologistas. (GROSZ, 2000. p, 65).

Por isso uma nova teoria do corpo passa por um viés feminista: uma vez que entende-se que os corpos constroem e são construídos simultaneamente, ao mesmo tempo que performam eles atuam sobre o mundo. Distinguindo-se da perspectiva do feminismo igualitário. Para autoras como Luce Irigaray, Judith Butler e outras, o corpo não mais é visto como um objeto a-histórico, biologicamente dado, não cultural. Pelo contrário, ele é indispensável para a compreensão da existência psíquica e social da mulher. O corpo então é visto nem como passivo e nem como bruto, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e representação e faz parte deles. Mas por outro lado, “é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas”. Deste modo, “essas feministas não estão evocando um corpo puro, pré-cultural, pré social ou pré-linguístico”, mas como objeto social e discursivo, um corpo relacionado à ordem do desejo, do significado e do poder (GROSZ, 2000. p. 75; 77).

Para Butler (2021), a concepção do gênero enquanto corporalidade se dá através de performances. Ao falar sobre a relação entre o conceito de gênero e a ideia de representação, a autora afirma que:

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, 2021. p, 18).

A autora faz uso dos estudos de Foucault, onde este observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que passam a representar. Assim, seriam definidos e reproduzidos pelas estruturas de poder. Deste modo, a formação jurídica da linguagem e da política que representa as mulheres como “o sujeito” do feminismo é em si mesma uma formação discursiva e efeito de uma dada versão da política representacional. Portanto, “o sujeito do feminista se revela discursivamente constituído, e pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação” (2018, p. 19). Butler, então, pensa na formação de uma identidade feminina necessariamente como excludente, já que a própria ideia de identidade não permite uma instabilidade. Deste modo para a autora, as formas de aparência do gênero podem ser não apenas naturalizadas como também desconstruídas por meio dos próprios atos performativos.

Nos filmes comerciais, as personagens femininas são apenas corpos, passivos e sem poder significante. Apresentam uma subjetividade ausente cuja personalidade oscila entre os estereótipos, a donzela e a sedutora, o anjo e o vampiro. A primeira sendo ligada a ideia do amor romântico, pura e casta. Enquanto que a segunda é o arquétipo de Eva: a mulher disponível sexualmente é um perigo. Na verdade, ao se voltar sobre a representação feminina, estamos falando sobre os corpos femininos no cinema. Assim os conceitos psicanalíticos são apropriados pela teoria feminista no cinema para a análise desses filmes, porém este método parte de uma única perspectiva, a do olhar masculinizante. Tendo o corpo compreendido como uma imagem passiva, um corpo apático, assim como a figura da mulher, que recebe significado pelo olhar masculino. Ou seja, o homem é o significante.

Portanto, necessita-se voltar para as performances femininas, observando o encontro dos corpos destacando como estes são afetados, qual a conjuntura da relação com outros corpos limita ou impulsiona sua potência de agir.

## **2.2 As mulheres e o afeto no cinema**

O ator e a atriz de cinema, além de dependerem da atuação para ter a atenção do espectador, seus personagens são sujeitos da experiência emocional, são as emoções que dão ao filme significado e valor. Porém, não é apenas no gestual dos atores que a emoção pode ser percebida, ela pode transcender o corpo. O luto nas roupas pretas, a alegria na música que está sendo tocada no piano. O cenário pode refletir um ânimo cordial e receptivo, ou áspero e nada acolhedor (XAVIER, 2018).

Em *taxi driver* (1976), de Martin Scorsese, o tom de urgência e perigo, e a sujeira que o personagem Travis Bickle enxerga na cidade, está expresso na cor vermelha, podem ser

vistos nas luzes neon que refletem no vidro do carro, nas roupas que o personagem principal e os demais com quem se relaciona usam. E no sangue que estampa o quarto nas cenas finais do filme. Percebe-se que são também estes elementos, que compõem a imagem cinematográfica - luz, figurino, cenário - responsáveis por atribuir emoções ao espectador que as vê.

As emoções que comunicam os sentimentos dos personagens dos filmes e as emoções que as cenas dos filmes despertam no espectador, mas que podem ser totalmente contrárias das emoções expressas pelos personagens. Temos aí dois grupos, o primeiro simpatiza com aquilo que vê, as emoções exibidas, a dor que vemos torna-se a nossa própria dor. A relação das imagens com as emoções dos personagens do filme e com as emoções do espectador é exatamente a mesma. Já no segundo grupo, a plateia reage às emoções exibidas do ponto de vista da sua vida afetiva independente. O espectador vê a imagem com emoção, mas essa lhe desperta emoções secundárias. Xavier (2018, p. 46) exemplifica nos dizendo que, ao vermos alguém exageradamente afetado, cheio de solenidade, isso inspira a emoção do humor, desperta no espectador o senso do ridículo.

Edgar Morin (2018), em seu texto *A alma do cinema*<sup>7</sup>, entende o cinema como uma zona ativa de participação afetiva, em que compreende como um espaço de projeção-identificação, capaz de agregar a imagem objetiva às estruturas da subjetividade. Para o autor, à medida em que nós identificamos as imagens na tela com a vida, colocamos em movimento as nossas projeções-identificações referente a vida real. Ou seja, está mudando, sendo construído e desconstruído. O que ele complementa dizendo que, de certa forma, vamos ao encontro delas e isso aparentemente desfaria a originalidade da projeção-identificação cinematográfica. Esse espaço em que ocorrem fluxos e trocas, onde a vida real interage com a realidade ficcional, demonstra que o cinema não é apenas um instrumento de poder que define normas de comportamento, mas também um local de possíveis rupturas.

Ao pensarmos em um modo transgressor dos afetos femininos dentro das narrativas fílmicas, mapear as rupturas, no afeto enquanto potência e mobilização iremos considerar Spinoza (2020) que compreende o afeto como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Sendo, portanto, a ação, quando podemos afetar e ser afetados, e aquilo que diminui essa possibilidade de afecção, é uma paixão. Logo, aquilo que desperta a

---

<sup>7</sup> MORIN, Edgar. *A alma do cinema*. In, *A experiência do cinema*. XAVIER, Ismail. Paz & Terra: Rio de Janeiro/São Paulo: 2018.

consciência de si e concede autonomia aos sujeitos, sendo contrário as paixões, são as ações. Enquanto que as paixões são produto da potência das coisas exteriores, que induz o indivíduo a comportar-se de acordo com o que é exigido pelo externo, o social e cultural.

Em síntese, o afeto é a variação da nossa potência de agir, tudo que vive se esforça para perseverar na sua própria natureza, o afeto é a variação dessa potência. Sendo o afeto produzido através da afecção. Enquanto que a afecção é o lugar de encontro, onde ocorre partilha entre o eu e o outro. Deste modo as paixões não permitem que haja plena potência de agir, segundo o filósofo a ausência da liberdade se dá a partir da impotência humana em refrear os afetos paixões, o corpo cede aos afetos paixões, sendo facilmente levado, dominado por um afeto paixão. A mente está unida ao corpo, que pensa, deseja e que conhece as modificações do próprio corpo, que é modificado a parte dos encontros com outros corpos. No contexto deste trabalho volta-se para os encontros que limitam e desestabilizam as noções do que é comumente visto como feminino.

Deleuze (2018) fazendo uso do conceito de Spinoza apresenta em seu estudo imagem-movimento a constituição de imagens-afecções que fariam emergir na relação com o espectador através do plano detalhe e por meio de close do rosto, o primeiro plano, uma potência autônoma capaz de comunicar emoções e afetos que vão além dos limites da narrativa. Segundo o autor essa potência afetiva é intensificada pelo que ele determina de imagens óticas e sonoras puras, afirmando que, mesmo que estas imagens estivessem separadas de seu contexto fílmico, ainda assim elas seriam capazes de comunicar sensações e afetos.

Assim esses sentidos que percebidos através dos filmes podem evidenciar um reforço aos estereótipos, como também, relacionando ao conceito de afeto de Spinoza, uma “potência de agir”, onde a materialização dos afetos nas obras cinematográficas, relacionada a autonomia e transgressão, pode ser entendida como potência de ação, permitindo que a imagem expresse e ao espectador perceber o interdito. A imagem-afecção é o intervalo entre imagem-percepção e imagem-ação, em que o rosto é em si mesmo o primeiro plano, o primeiro plano é em si mesmo o rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção.

Deve-se olhar para o afeto como uma possibilidade de mudança, como transformador. A partir dos encontros busca-se perceber se as performances femininas escapam ou não das noções normativas do feminino. Observa-se o afeto, os encontros que podem cercar o feminino, e nos debruçamos sobre o amor, embora compreenda-se que os afetos não dizem respeito somente aos sentimentos. Mas considera-se o engendramento dos afetos, em que Glauber Rocha ao mencionar as características das mulheres do Cinema Novo



em seu manifesto *A estética da fome*, diz que elas estão em busca de uma saída para amar sem fome. E que este amor resulta em uma ação e transformação.

### 2.2.1 O amor como prisão (O amor como potência)

Morin (1989), faz um percurso histórico sobre como os personagens já foram mais importantes que os atores que os interpretavam, até a era gloriosa do cinema e a consolidação do intérprete como uma estrela, menciona como isso influenciou para o amor se transformar em participante importante para as narrativas cinematográficas.

O autor começa nos falando que no surgimento do cinema já se sonhava com o prestígio que os atores de teatro tinham, tentaram recorrer a esses intérpretes para que as obras fossem popularizadas, porém não funcionou de imediato. Os personagens em si é que ganhavam destaque, os atores eram ignorados e permaneciam pobres e anônimos, e o herói do filme é que possuía a fama. Sendo apenas por volta de 1910 que os intérpretes se libertam dos personagens, e como consequência foi necessária uma diversificação de personagens, mesmo que ainda fossem similares, mas era preciso criar diferentes heróis. É então nesse momento que os atores passam a serem entendidos como estrelas. Saem os atores do palco e entram novos rostos em cena, e o amor passa a ganhar mais importância nos filmes e os rostos femininos ganham destaque no cinema.

As estrelas de cinema passaram a ser uma realidade consolidada nos Estados Unidos e na Europa, isso por volta de 1913 a 1919. Atrizes como Mary Pickford, que ficou conhecida como a *noivinha do mundo*. Theda Bara, a *vamp*<sup>8</sup>, que introduziu ao cinema o beijo na boca, abandonando o beijo teatral, interpretando papéis em que enfeitiça os homens, seduzindo-os. E em 1918 Cecil B. de Mille foi o modelo de mulher bonita, provocante e excitante, assim estabelecendo o padrão hollywoodiano de “*beleza-juventude-sex-appel*”. O *star system* torna-se o eixo em que todo o mercado cinematográfico, conteúdo, direção e publicidade gira em volta. Assim de 1919 a 1932, aproximadamente, se dá a era gloriosa em que tornam-se populares grandes arquétipos como a virgem inocente ou rebelde, com imensos olhos ingênuos, a *femme fatale*. Surge ainda a mulher divina, uma combinação entre o mistério e ousadia da *femme fatale* e a pureza e o destino de sofrimento da jovem virgem, sendo ela a mulher que sofre e faz sofrer. Ela transcende a *femme fatale*, pois invoca o amor através da pureza da sua alma.

---

<sup>8</sup> Personagens que ficaram conhecidas como devoradoras de homens. Apresentavam um visual gótico marcado pela maquiagem que consistia em uma pele clara e olhos fortemente marcados com contornos pretos. Elas eram misteriosas e sedutoras com comportamento cruel e perverso. (RIBEIRO, 2011).

A partir da década de 1930, o amor passa a estar presente em todos os gêneros cinematográficos. Há uma tendência de fundir temáticas diversas, elementos de estilos diferentes nos filmes, uma evolução natural, mas que também foi estimulada pelo aumento do público cinematográfico e a busca por mais lucro. Hollywood vê as mudanças, como a introdução de ruídos e músicas com otimismo como forma de superar a “grande depressão”, o *happy end* torna-se uma certeza, e o cinema apropria-se do melodrama e de temáticas populares, abandonando as narrativas ligadas às tragédias gregas. Assim, seguindo as tendências das linguagens narrativas, o cinema caminhava em direção ao realismo, estimulando o espectador a se identificar com os personagens que criava. Temos o aburguesamento do imaginário cinematográfico, o imaginário e o real aproximam-se despertando vínculo entre espectador e personagem. O protagonista, portanto, torna-se o alterego da plateia, onde para tornar-se herói o personagem deve sofrer, lutar e ao final de sua jornada alcançar a felicidade, o seu final feliz. Fazendo uso dessa estrutura o cinema clássico cria uma linguagem “universal”. E o final feliz substitui o fim trágico.

Decorrente deste modo de fazer filmes, o cinema clássico estabelece um modelo de comportamento, e de beleza, que determinaram as formas como as mulheres são representadas. Passou-se a ser utilizado a luz difusa e lentes especialmente desenvolvidas para que fosse possível o close-up, assim dando ênfase na imagem das atrizes, transformadas em símbolos de sexualidade. O cinema Hollywoodiano influenciou a forma de construção dos filmes de quase todo o mundo, e nessa estrutura o corpo feminino foi transformado em objeto de consumo (PASSERINI, 2000).

Segundo o conceito de Morin (1990) de cultura de massa, o cinema corresponde a uma espécie de catalisador da libido humana. Em que, por meio das imagens seria possível ao homem realizar todos os seus desejos mais íntimos, que normalmente não são possíveis na vida cotidiana, como também abordar temáticas que eram consideradas impróprias ou tabus. Porém o cinema acaba massificando e simplificando o sentido de felicidade e afeto, resumindo em uma única cena, o beijo final entre o herói e a mocinha, temos assim o *happy end*, dissolvendo a possibilidade de diferentes narrativas.

Assim, durante o período de 1930 a 1960 vários filmes foram produzidos que mostravam a mulher, as personagens femininas, apenas como objetos para a ação masculina, porém sem significação própria, sem personalidade. E no Brasil não seria diferente. Na década de 1930, no Rio de Janeiro, foi fundada a Cinédia, suas produções foram marcadas pela forte influência hollywoodiana. Em *Lábios sem beijos* (1930), primeira produção do estúdio, dirigido por Humberto Mauro, às personagens do filme Lelita, Gina e Didi,

representam três diferentes estereótipos de mulher: a angelical, a *vamp* e a depressiva. Lelita é a mulher moderna, erotizada no filme, Gina a *vamp* fútil e Didi a moça romântica e triste.

Em seu modo convencional no cinema, o amor, e mais precisamente o amor romântico é comumente relacionado a mulher, como também em outras formas de expressão artística, por exemplo a literatura, a música e o teatro. É nesse sentido e fazendo analogia a Foucault, que a historiadora feminista Tânia Navarro Swain usa o termo “dispositivo amoroso”, ao afirmar que o amor está ligado as mulheres, sendo um reflexo tanto nos comportamentos, como na forma de pensar e sentir-se divergente dos homens, sendo constante ouvir frases como, “as mulheres são seres naturalmente amorosos, dóceis e delicados”. Essas identidades fictícias ultrapassam o campo do cinema, da arte, e reflete em práticas sociais, alimentando imaginários coletivos, a autora ainda afirma que “o amor está para as mulheres como o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário”, pode-se dizer que é uma característica intrínseca à figura feminina.

Porém, de tudo, o que se destaca é a expressão “amorosa”. Amorosa com marido, os filhos, a família, amor sem limites e além da expressão de si. Percebe-se então essa imagem de uma mulher que ama a tudo e a todos acima de si mesma. O dispositivo amoroso, portanto, investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver noesquecimento de si pelo outro. “As conduz diretamente para uma heterossexualidade incontornável, sem equívocos, já que a procriação é uma recompensa. Mesmo se o prazer é raro ou ausente, é uma sexualidade sem questões, sem desvios, é assim, ponto” (NAVARRO SWAIN, 2008, p. 297).

Glauber Rocha não escapa desse engendramento do afeto, ao associar o amor a figura feminina em seu manifesto *A Estética da Fome*, como também reitera que as mulheres do cinema novo estão em busca de uma condição melhor para o amor, sendo o amor o que move essas mulheres a quererem modificar sua realidade faminta, o que as fazem agir e realizar uma transformação. No entanto, ao observarmos esses filmes e as personagens femininas que compõem a lista de mulheres protótipo percebe-se, com exceção da mulher sem nome de *Porto das Caixas*, o que as move na verdade não parte inteiramente delas, de suas escolhas, mas do outro, ou uma reação ao outro.

A única personagem criada por Glauber que é citada em seu manifesto, Rosa, a princípio está apenas seguindo seu marido que se rebela contra o coronel e precisa fugir. Esta suposta motivação de amar seu marido em uma realidade diferente não parte da personagem, ela apenas vive as consequências das escolhas de seu companheiro, embora ela se mostre mais consciente da realidade a sua volta que o próprio marido. “Rosa vai ao crime para salvar

Manuel e amá-lo em outra circunstância”, ao que parece ao cineasta o simples fato de Rosa ter salvado Manuel a diferencie das mocinhas dos melodramas que eram sempre salvas pelo companheiro, porém aqui a personagem primeiro deve salvar a si mesma, que ameaçada e porque não dizer oprimida pelo santo e pelo próprio marido, resiste e mata, para só então salvar o marido, e logo adiante ser abandonada mais uma vez em mais uma fuga, após seu companheiro lhe prometer um casamento feliz e filho. O que nos permite a seguinte leitura, que o amor da mulher protótipo pelo companheiro e filhos, segundo as características descritas pelo cineasta, se sobressai ao amor por ela mesma, sobre seu próprio valor a levando a aceitar situações de violência contra si, sendo então justificável uma vez que os personagens masculinos realizem a tão sonhada revolução. As mulheres protótipo do cinema novo não estariam em momentos específicos pondo em prática um amor de prudência e harmonia?<sup>9</sup>

Não apenas a representação feminina de mulher apaixonada, mas também a de mãe e boa esposa, esses foram os estereótipos apresentados nas telas no decorrer da história do cinema clássico. Nas primeiras narrativas tanto no cinema hollywoodiano, quanto no Brasil, as personagens femininas eram em quase sua totalidade representadas de maneira objetificada, servindo apenas como suporte para a ação masculina, mas nunca como seres ativos, com personalidade e identidade. As mulheres que fugiam desse padrão, sendo representadas como ousadas e fora do contexto doméstico, foram muitas vezes como vilãs, e masculinizadas na aparência, tornando negativo a imagem da mulher que não corresponde ao padrão tradicional (KAPLAN, 1998).

Nas produções entendidas como *Noir* os personagens são fortemente marcados por um padrão de representação, sem possibilidade para escapes, tanto para o masculino e principalmente para o feminino. As mulheres apresentadas como *femme fatale*, donas de si, sensuais, sexualizadas, fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal, elas buscam independência, distanciam-se da passividade, mas por esse motivo devem ser punidas e para que a ordem seja restaurada. A personagem Elsa do filme *A dama de Shangai*, é um exemplo. Casou-se com o marido por interesse e planejou uma forma de matá-lo e ficar com sua fortuna. Para levar Michael ao mundo do crime, ela o seduz. Porém ao ser desmascarada é punida e assassinada pelo marido.

---

<sup>9</sup> “prudência e harmonia”, referência a Franz Fanon em *Os condenados da terra*, ao falar sobre os modos que em uma sociedade capitalista cria em torno do explorado um clima de submissão e inibição que o trabalho das forças de segurança pública, ele cita como um dos exemplos “o amor de prudência e harmonia”. (2022, p. 34).

Há também, em oposição a *femme fatale*, a mulher doméstica, que está vinculada ao lar. Geralmente ela é passiva, não possui interesses, apenas que o protagonista masculino retorne para ela, e facilmente se submete ao homem amado. É geralmente passiva e estática, apresentada em ambientes bem iluminados, e costuma ser vinculada à natureza. Um exemplo da mulher doméstica é Ann, de *Fuga ao passado*. Outro tipo também representado é a mulher que procura a ajuda do herói vítima, lhe dando apoio, realizando o trabalho de detetive para ajudá-lo. Como exemplo, *Morte ao amanhecer* (1946) (MATTOS, 2001). De modo resumido as mulheres nessas narrativas agem em função do personagem masculino.

Patricia Hill Collins (2019), que faz uso da noção de “imagens 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, costuma-se serem produzidas imagens 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.

Abordar o feminino, para Irigaray, dependendo de como, já é uma subversão ao discurso, porém a autora compreende o feminino não como o que pertence às “mulheres”, mas como o que retirado, excluído da linguagem e do discurso falocentrista: o sensível, o corpo, a poesia. Ao se referir ao feminino como “um sexo que não é um”, Irigaray fala das multiplicidades discursivas dentro do feminino. Uma narrativa, entendida como feminina ou feminista, não utilizam a mulher como representação do amor romântico, mas como potência significante. O amor não como uma prisão, mas uma possibilidade. Não veremos, portanto, a mocinha que espera pelo herói, mas uma mulher que enxerga possibilidades.

Essa dominação do logos filosófico decorre em grande parte de seu poder de reduzir todos os outros à economia do Mesmo. O projeto teleologicamente construtivo que assume é sempre também projeto de desvio, deflexão, redução do outro ao Mesmo. E, talvez em sua maior generalidade, de seu poder de erradicar a diferença entre os sexos em sistemas auto representativos de um “sujeito masculino”. (IRIGARAY, 1985, p. 74). (Tradução nossa).<sup>10</sup>

Para realizar análise das representações femininas a teoria feminista faz uso dos conceitos psicanalíticos como método, mas como dito por Irigaray, partem da perspectiva

---

<sup>10</sup> “Now, this domination of the philosophic logos stems in large part from its power to reduce all others to the economy to the Same. The teleologically constructive project it takes on is always also a project of diversion, deflection, reduction of the other in the Same. And, in its greatest generality perhaps, from its power to eradicate the difference between the sexes in systems that are selfrepresentative of a "masculine subject."” (IRIGARAY, 1985, p. 74).

unívoca de um olhar masculinista, e se adéqua bem a esse tipo de *corpus*, uma vez que o corpo é compreendido como imagem passiva, e quem lhe dá significado é o olhar masculino, o corpo apático, assim como a mulher, e desta forma, concomitante, o homem é o significante. Nesse sentido, falaremos então de uma análise sobre as performances, e não sobre a representação do que é mulher ou do universo feminino.

Segundo Navarro Swain (2012), estão sendo produzidas falsas imagens positivas da subjetividade da mulher, criou-se uma nova categoria de heroína, que vai além da mocinha e da vampira, nos é apresentada uma personagem que é “livre”, “autônoma”, independente, que não sofre crises, a “mulher emancipada. Estão interessados em representar as “mulheres sexualmente liberadas” e em uma perspectiva heterossexual, mas que apenas retoma o olhar masculinista. O olhar ainda é do outro. As mulheres, portanto, não encontram proveito neste tipo de representação, o feminismo *blockbuster*, uma vez que a sexualidade torna-se a base de uma “mulher liberada”. Para a autora a liberdade deve vir das escolhas, momentos, e desabrochar dos corpos e capacidades, indo além da necessidade insuflada pelos discursos sociais, onde vê-se uma sexualidade desmedida refém da repetição, “pois o seu exercício torna-se obsessão, centro da vida, nódulo identitário”.

Assim, não há sexualidade feminina, pois imita a masculina. Uma vez que está mais interessada no pragmatismo e nos resultados rápidos. Oscilando no dispositivo amoroso: enquanto sexo e amor são atributos que podem ser vistos separados do “masculino”, para o “feminino” não é assim. As comédias românticas fazem uso do feminismo, utilizam o discurso libertário para vender a imagem da mulher liberada. Mas apenas reforçam esse olhar masculinista sobre as mulheres.

### 3. ANÁLISES FÍLMICAS

Este capítulo destina-se à análise dos quatro filmes de Glauber Rocha produzidos durante a década de 1960. Iniciaremos apresentando o método de análise audiovisual escolhido, a análise fílmica como abordada e descrita por Goliot-Lété e Vanoye. E posteriormente as categorias analíticas que nos dão suporte.

Partimos das análises propriamente ditas dos quatro filmes *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Voltaremos o nosso olhar sobre as performances femininas apresentadas nas obras. Busca-se compreender se as afecções performadas pelas personagens escapam das noções normativas do feminino? Este capítulo pretende refletir sobre as questões de gênero e afetivas tal como manifestadas nos filmes escolhidos, não deixando de apontar aspectos raciais, religiosos, políticos e estéticos a partir das performances femininas. Neste sentido, temos por hipótese que o feminino no Cinema de Glauber Rocha rompe com as noções normativas do feminino desconstruindo estereótipos afetivos em suas representações femininas distanciando-se do melodrama e apresentando mulheres de ação e transformação. Para tal, dialogamos com autores como Butler, Deleuze, Irigaray, Bell Hooks entre outros, nos momentos onde relacionam imagem e gênero.

#### 3.1 Sobre a análise fílmica

Começamos observando, conforme apontado por Goliot-Lété e Vanoye (2012), que as produções audiovisuais se diferem de outros materiais discursivos, como texto e fotografia, por apresentar dois obstáculos para a realização da análise. O primeiro é de ordem material, que consiste no entendimento acerca do texto fílmico, que não é citável, diferentemente da análise literária que explica o escrito por meio do que está escrito. Na análise fílmica só é possível transpor, transcodificar o que está sendo visto; tudo o que compõe a imagem, o som e do audiovisual, as relações entre imagens e sons. O segundo obstáculo diz respeito à produção de sentido. Por esse motivo, a análise depende das percepções e impressões vivenciadas pelo analista.

Portanto, analisar um filme não é apenas vê-lo e revê-lo ou examiná-lo tecnicamente. Mas sim pensá-lo criticamente e o pôr sob questões, atentando para aspectos de linguagem, sentidos e expressões desse objeto. Enquanto o espectador é menos ativo que o analista, recebe o filme sem nenhum propósito particular e deixa-se guiar por ele. Ver um filme está aqui ligado a uma experiência do prazer. De modo contrário, o analista vê o filme

de modo ativo, consciente, de maneira racional e estruturada. Olha, ouve, observa e examina tecnicamente o filme, não poupando detalhes, procura por indícios. Submete o filme a procedimentos de análise e suas hipóteses. Para o analista a experiência de ver o filme pertencente ao campo da reflexão intelectual.

A análise fílmica consiste em duas etapas: descrição e interpretação. A descrição consiste em decompor elementos que compõem o filme, Goliot-Lété e Vanoye (2012, p. 15) definem essa etapa como “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade”. A interpretação diz respeito à fase de reconfiguração do material fílmico, definido como a parte criativa do processo, é nesta etapa que o analista com suas lentes e ferramentas analíticas reconstrói o sentido do filme, estabelecendo elos entre os elementos que foram isolados e compreender como estes se relacionam e tornam-se participativo conjuntos para surgir um todo significativo.

Diferentemente do crítico cinematográfico, que está mais interessado nos padrões tecno-estéticos, em uma crítica estilística e estudos do cinema, o analista interessa-se em estudar a produção de sentido das produções audiovisuais. Tendo tais informações em mente, e nos voltando para nossa análise, por meio então das duas etapas estabelecidas pelos autores, descrição e interpretação. Para descrever os filmes estudados estabelecemos os seguintes passos:

1. Dividimos os filmes em sequências, onde há a presença das personagens femininas, e suas ações ou contemplações que são importantes, significativas, para o decorrer da narrativa;
2. Descrevemos e nomeamos os elementos visuais que faziam parte dos quadros presentes nas sequências, e elementos que estão presentes, porém fora de quadro, mas que são essenciais para entendimento do espaço ou interação das personagens, objetos e pessoas;
3. Transcrevemos os diálogos, músicas e ruídos presentes nas sequências;
4. Descrevemos também os planos da imagem, incidência angular, movimentação das personagens e da câmera;
5. Narrou-se as ações das personagens presentes em cada sequência.

O texto está organizado do seguinte modo: à princípio, temos um resumo ou sinopse dos filmes, seguido da primeira sequência em imagem; após a figura iniciamos com a descrição, descrevendo os objetos e personagens apresentados, sons e ruídos, movimentações



tanto das câmeras quanto das pessoas, conforme detalhamos nos passos acima. No processo de interpretação das cenas, segunda etapa da análise fílmica, utilizou-se nosso aporte teórico para fundamentar as leituras feitas das sequências apresentadas. Observando, portanto, características que desestabilizam as noções do feminino, nos voltando principalmente para os modos afetivos presentes nas produções.

Assinalamos que o local de análise se mantém o afeto, pois é nos encontros e trocas que as relações se estabelecem. Seguindo o que dito por Deleuze (1978, p. 2) a representação dos afetos não seria possível, uma vez que a ideia é representativa, enquanto todo o modo de pensamento que não pudesse ser representado é chamado de afeto. Para o filósofo aquilo que é chamado por qualquer pessoa de afeto ou sentimento, seja angústia, amor, por exemplo, não é representativo. É certo que exista uma ideia daquilo que é amado, ou esperado, mas a esperança em si ou o amor enquanto tal não representam nada, estritamente nada.

Diante dessa impossibilidade de representar os afetos, tem-se que o filme remete ao conceito de *aisthesis*, ou seja, a compreensão por meio dos sentidos. É possível fazer uma ponte com Irigaray (1985) ao afirmar que a mulher é um ser irrepresentável, a autora nos diz que a multiplicidade não pode ser compreendida no discurso e na linguagem hegemônica prescrita pelo patriarcado. O sexo é, portanto, heterogêneo a toda esta economia de representação, então incapaz de ser interpretado de modo preciso porque ficou “de fora”. Porque não requer unicidade, nem semelhança nem reprodução, nem representação. Está mais presente em qualquer outro lugar do que na repetição geral, onde retorna apenas como o outro do mesmo. Ao pensarmos o cinema como um sistema de representação, em boa parte das narrativas clássicas, a mulher é representada como negativo e não como poderia ser diferente em um sistema que funciona dentro do masculino como referência do positivo.

A busca de uma estética feminista ou feminina, levando em consideração a fala da Lauretis sobre o *off*, os silêncios, o que está fora, os escapes, aquilo que não está incluído no discurso, seria possível a partir de novas performances do gênero como uma possibilidade de subversão. Olhando então para as performances como esse lugar de significado não fixo, mutável, mas que possui um entorno que lhe dá contexto.

Tendo em mente que os filmes aqui analisados não foram concebidos por mulheres e sim por um homem, mas também considerando o que foi dito por Glauber Rocha em seu manifesto *A Estética da Fome* sobre a mulher protótipo. O cineasta relaciona as mulheres ao desejo de amar em outra realidade, devido a impossibilidade de amar com fome, e por esse motivo o Cinema Novo se afasta do melodrama. Deste modo, olharemos para as

afecções performadas pelas personagens femininas apresentadas em suas obras buscando aquilo que escapa às normas do feminino, nos debruçamos sobre o amor, embora compreenda-se que os afetos não dizem respeito somente aos sentimentos.

## 3.2 Análises dos filmes

### 3.2.1 Barravento

O filme acompanha o personagem Firmino em sua tentativa de libertar os pescadores da vila Xaréu da opressão e abuso de seu empregador. O personagem deseja uma revolução e acredita que os pescadores precisam libertar-se das mãos do empregador, mas para isso ser possível ele precisa convencer Aruan<sup>11</sup> de que isso é o melhor para a vila.

Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino tem uma atração por Cota, mas não consegue esquecer Naína que, por sua vez, gosta de Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido, ao contrário da aldeia que vê a rede arrebitada, impedindo o trabalho da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la. Policiais chegam à aldeia para controlar o equipamento. Na sua luta contra a exploração, Firmino se indis põe contra o Mestre, intermediário dos pescadores e do dono da rede. Um pescador convence Aruã de pescar sem a rede, já que a sua castidade o faria um protegido de Iemanjá. Os pescadores são bem sucedidos na empreitada, destacando-se a liderança de Aruã. Naína revela para uma preta velha o seu amor impossível por Aruã. Diante da sua derrota contra o misticismo, Firmino convence Cota a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim o encantamento religioso de que ele estaria investido por Iemanjá. Aruã sucumbe à tentação. Uma tempestade anuncia o "barravento", o momento de violência. Os pescadores saem para o mar, com a morte de dois deles, Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã. O Mestre orenega. Os mortos são velados, e Naína aceita fazer o santo, para que possa casar com Aruã. Ele promete casamento, mas antes decide partir para a cidade de forma a trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade. (BRASIL, 2022).

Firmino após voltar para a ilha encontra-se com os pescadores. Após conversarem sobre suas atividades na cidade depois de ter deixado a vila, o personagem vê uma roda de samba e se aproxima. É nesse contexto que se dá início a participação de Cota no filme.

---

<sup>11</sup> Na sinopse encontrada no acervo da cinemateca o nome do personagem possui grafia com “~”, porém em sua carta a Paulo Emílio Salles Gomes enquanto fazia *Barravento* Glauber escreve “Aruan”. Essa é a grafia que vamos adotar.



Figura 8: Cota e Firmino.

Fonte: *Barravento*. Glauber Rocha, 1961.

Em sua primeira aparição no filme, figura 1, Cota, a mulher negra, é mostrada apoiada sobre os braços em uma espécie de balcão, ela veste o que parece ser um vestido branco, cintura marcada, tanto o decote como sua postura dão destaque aos seus seios. Sorrindo olha em direção a Firmino e diz, “olha quem chegou!”. Câmera corta vemos Firmino saindo da roda de samba, a câmera o acompanha andar em direção a Cota em sua mão esquerda um copo com bebida que ao se aproximar coloca no balcão. Cota pergunta: “Então nego, agora anda vestido de doutor, é?”, “que nada mulher. Isso aqui é fim de semana. Num sabe *qualé* meu jogo?” Firmino então entrega o que parece ser uma chave para Cota. Aocortar temos um plano próximo, quase um *Close Up*, de Cota, em seu rosto vemos a expressão que parece admiração e desejo por Firmino. A personagem masculino segura seu rosto com violência, o virando para a esquerda e o marca escrevendo um 7, utilizando um giz branco. A partir dessa cena começaremos nossa análise.

Cota, que diferente das demais mulheres da ilha não possui tendências religiosas, para a mensagem que o se propõe o cineasta, isso significa uma não dependência das crenças, nesse aspecto Cota está livre das amarras da religiosidade, o que a difere das outras personagens femininas mostradas no filme em que suas vestes são mais conservadoras e relacionadas a religião. Além disso, é viúva e prostitui-se. Na cena a personagem está sempre abaixo da linha de visão do personagem principal, essa angulação da visão do personagem percebida pelo espectador expressa, além do gestual, o poder que este exerce sobre ela, como também a devoção, admiração e afeto que Cota tem por Firmino. O poder do personagem masculino sobre ela torna-se ainda mais claro pela violência com que Firmino segura o rosto de Cota e o marca, como fosse sua propriedade, o gado que recebe a marca do fazendeiro.

Já nesta primeira aparição de Cota é perceptível aquilo que Spinoza define como paixão, para o filósofo a ausência da liberdade se dá a partir da impotência humana em refrear os afetos paixões, o corpo cede aos afetos paixões, sendo facilmente levado, dominado por um afeto paixão, diminui sua potência de agir uma vez que abre mão do seu bem estar para satisfazer o personagem masculino. Como se vê no decorrer da narrativa a personagem

cede aos sentimentos que tem por Firmino, em seu rosto observa-se apreço, por consequência é usada pelo personagem sem ter seu afeto correspondido.

Ainda sobre a forma como a câmera mostra o corpo de Cota, mesmo em um plano americano, e apesar das saias cobrirem os joelhos, o figurino foi pensado para destacar seus ombros, seios e cintura, destacando suas curvas, o olhar do espectador sendo direcionado para os seios da personagem não somente através do enquadramento da imagem fixa, mas também pelo decote em “v” que desenha essa região do corpo. Embora quando está no plano próximo, o que ganha destaque é a expressão de desejo da personagem Cota por Firmino, e logo depois às mãos do personagem sendo violento com seu rosto.



Figura 9: um corpo que dança.  
Fonte: *Barravento*. Glauber Rocha, 1961.

Logo mais à frente no filme, vemos uma roda de samba onde os pescadores e as mulheres da ilha estão presentes. O primeiro plano que compõe a cena retirada do filme e em que aparece Cota, a princípio em um plano conjunto mostrando a roda, os homens tocando instrumentos, a personagem aparece ao centro sendo destaque. Assim que é escolhida para dançar no centro da roda a música muda, uma música que falava sobre a Bahia dá lugar a uma música que exalta a beleza de Cota: “que mulata bela/Oi! Que natureza! /Se eu me casasse/Era uma beleza/Torna a repetir, meu amor (2x)/Oxá(olelê), Oxá (Olalá), Oxa (Olelê) (3x)”.

Quando a imagem corta vemos Cota no centro em *contre-plongée* a personagem sacode os ombros e sorri, dando destaque a beleza da atriz. No próximo quadro o ângulo da imagem se inverte, vemos um *plongée*, mas não vemos o seu rosto. No primeiro plano fica claro a exaltação a beleza da personagem, mas ainda a vemos, podemos identificar seu rosto. Os seus seios são o destaque da imagem enquanto ela dança, nos comunicando que a personagem era bonita e sensual, alguém a ser desejada. Porém no segundo plano com a câmara alta, a personagem não está mais em posição de exaltação, mas está em um ângulo que a diminui, ou seja, que a reduz aquilo que vemos, um corpo sensual. E o mais agravante seu rosto é totalmente cortado da imagem, é retirado aquilo que a identifica, nos permitindo ver apenas seu corpo e mais uma vez destacando seus seios. Uma admiração que se revela objetificação do corpo negro feminino.

A câmera tem o poder de enquadrar e pôr em destaque o elemento que emociona, e os diferentes ângulos em volta de um sujeito podem causar uma envolvimento afetiva. Os ângulos e enquadramentos podem formar desprezo ou admiração, paixão ou aversão.<sup>12</sup> As escolhas de enquadramento da personagem feitas pelo cineasta estabelecem o que viria a seguir, a sedução de Aruã ao ver Cota exibir seu corpo enquanto toma banho de mar, vê-se enfeitiçado pela beleza da personagem.

Já no último quadro Firmino vai ao centro para dançar juntamente com Cota, a câmara agora está no plano americano, frontal. A letra da música muda novamente: “Não é assim, não é assim, assim não é/Não é assim que se maltrata uma mulher/Oxá(olelê), Oxá (Olalá), Oxa (Olelê)”. A música mais uma vez ditando como se desenrolará a relação dos personagens no centro da imagem, uma troca entre violência e submissão.

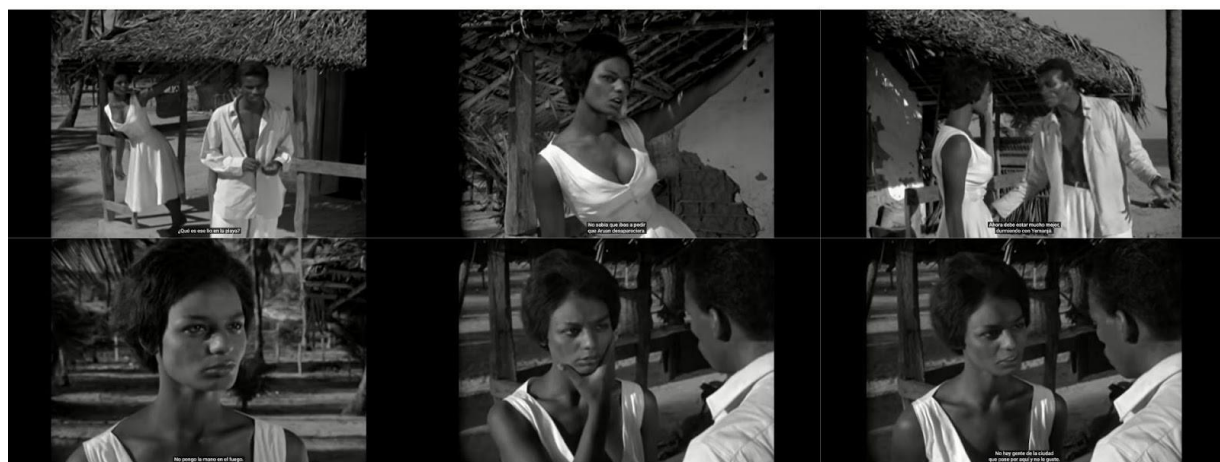


Figura 10: Um rosto marcado.  
Fonte: *Barravento*. Glauber Rocha, 1961.

A câmera fixa em Firmino, em seguida Cota sai de dentro da casa cantando, a imagem em plano conjunto, e o encontra observando a movimentação na praia, onde supostamente Aruã teria se afogado. A câmera corta para um plano médio de Cota, que questiona Firmino sobre o despacho que fez para que Aruã morresse. Cota: “foi esse o seu serviço? Não sabia que ia pedir pra Aruã sumir de vez”. Firmino: “Foi pra ele se acabar e nem achar o corpo. Agora deve estar bem melhor dormindo junto de Iemanjá. Num era isso que ele vivia querendo? Ân?” Mais uma vez a câmera corta para Cota agora em um plano próximo o que nos permite observar melhor suas expressões que comunicam desgosto e discordância com as atitudes de Firmino e também um sorriso de deboche mostrando a ousadia da personagem que condiz com sua fala: Cota, “não meto minha mão no fogo, fiz

<sup>12</sup> MORIN, Edgar. A alma do cinema, in. A experiência do cinema. XAVIER, Ismail. Paz&Terra: Rio de Janeiro/São Paulo, 2018.

meu santo e respeito dos outros. O de Aruã então, se ele gostasse de mulher talvez eu não andasse tão jogada fora”. Firmino bate em seu rosto. Cota: “olha velho, eu não dependo de nada na vida. Não tem gente da cidade que passe por aqui sem baixar os beijos. Eu me viro na hora que bem quero a carne é minha e quem faz o preço sou eu”.

A angulação no momento do diálogo entre Firmino e Cota foi feita em posição plongé, ou seja, um ângulo alto, mesmo que de maneira mais sutil do que na roda de samba, assim como a primeira aparição da personagem. A imagem nos mostra Firmino no canto do plano nos permite fazer esse comparativo entre a posição dos dois personagens nos mostrando Cota como inferior ou menos forte, porém nesse momento Cota mostra atitude ao discordar das ações de Firmino, com tenacidade expressa não apenas na voz, mas em suas feições, diz-se dona de seu corpo, ela busca subverter a ação de Firmino sobre ela mostrando que é independente e não precisa de ninguém para sobreviver. Porém, no decorrer do filme veremos em ação a repetição do que significa essa imagem, Firmino é quem de fato tem dominância sobre Cota. A violência sobre a personagem se repete em vários momentos do filme, assim como a escolha de angulação da câmera.

A personagem Cota, após flagrar Firmino sabotando a rede dos pescadores e sendo ameaçada por ele com um canivete no pescoço, lhe oferece suas jangadas para que fique na vila, mas o convite é negado.

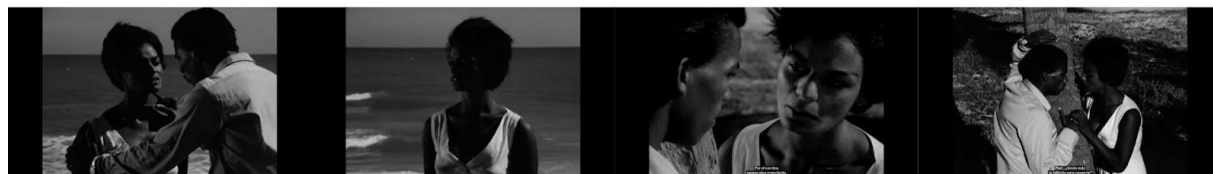


Figura 11: Cota convida Firmino para dividir jangada.  
Fonte: *Barravento* (1961).

Segurando a faca contra o pescoço de Cota, Firmino diz: “se abrir a boca lhe corto a língua”. Cota: “Deixa de ser desconfiado. Tô atrás de outra coisa”. Firmino guarda o canivete no bolso da camisa e sai do quadro, deixando Cota sozinha, em *traveling* a câmera acompanha a personagem até uma árvore. Nesse momento Firmino entra novamente no quadro pela esquerda.

**Firmino:** Ainda bem que você gosta de mim. Se as coisas fossem diferentes até que eu me arrumava.

**Cota:** Ainda não fez porque não quer. A renda não dá?

**Firmino:** A renda mal serve pra ter uns pano decente em cima do corpo, e estou sem oportunidades, como diz um amigo. A ficha na polícia anda muito carregada. E agora inventaram até uma palavra nova. Elemento subversivo.

Nota-se que a partir dessa cena de Firmino que a medida vai passando tempo na vila suas vestes que ao chegar eram pomposas, tornam-se mais simples. Agora está sempre com a camisa aberta, enrugada e de calça. Até mesmo o chapéu abandonou, mas o sapato permanece. A primeira leitura é que a vestimenta de fato condiz com a informalidade do lugar, uma vila de pescadores onde a todo momento as pessoas entram no mar e o vento carrega areia para dentro das casas. A segunda é de que Firmino estaria maquiando sua própria realidade para tentar convencer a todos que a vida na cidade é melhor que na vila, assim fazer com que os demais busquem outra realidade, se espelhe nele que teve coragem decortar laços e ir embora. No entanto, pelo que diz o que recebe mal dá para andar vestido.

A câmera dá um close nos dois personagens conversando, neste momento em que Cota vai falar vemos à direita o rosto da personagem olhando para Firmino. Os dois dividem a tela, mas o rosto de Firmino vemos parcialmente a lateral. Porém, quando Cota termina de falar, ele se exalta e cobre o rosto de Cota, sendo possível ver somente a ele. E quando corta vai para o contraplano e podemos ver claramente as expressões de Firmino.

**Cota:** É por isso que não se resolve? Se for por falta de grana, não tenha medo. Eu sou até rica com as duas jangadas que o velho deixou pra mim. O negócio dá pra gente viver junto. Por que você não endireita o caminho e não vem viver como os outros?

**Firmino:** Eu, pescador? Isso é vida de índio. Isso aqui não é África, é Brasil. Cota no fundo do meu coração preste muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruan também não quer se abaixar, mas o mestre o domina. Nesta situação vive o povo. Meu pessoal lá da cidade sabeque as coisas vão melhorar. Foi por isso que cortei a rede. A barriga precisa doer mesmo e quando tiver uma ferida bem grande então todo mundo grita de vez. Pra mim a princesa Isabel é ilusão.

Após o corte, Firmino domina quase todo o espaço do plano. Cota aparece na lateral direita, mas vemos pouco do seu rosto. Essa forma de apresentação do diálogo dos personagens ao telespectador nos fala sobre a relação dos dois. Enquanto Cota fala, Firmino divide o espaço com ela, pois a personagem tem uma maior estima por ele, inclusive oferecendo sua jangada para que ele possa ficar e trabalhar se quiser. Mas quando vai responder vemos que as intenções do personagem sobre o relacionamento dos dois não é a mesma, e sua vontade é diferente e se sobressai sobre o que sente por Cota que tem o rosto coberto pelo de Firmino e quando volta a aparecer no quadro é de forma tímida.

Nesse momento a imagem corta novamente e vai para a posição frontal em plano médio, mostrando os dois personagens conversando um olhando para o outro. Cota pega na mão de Firmino que está apoiada na árvore entre eles. Enquanto está falando, Firmino

começa a cantar. Ela agarra em seus braços o sacudindo, “Firmino você cortou a rede, vai ser uma desgraça”. Em *traveling* a câmera se desloca para a direita mostrando o mar.

**Cota:** Agora me lembrei do homem que um dia me convidou pra trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Não liguei nada um dia o cara abriu a boca e falou que me amava. Mas cadê coragem para casa? Pra ser cachorro de dia e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo. Sei que devia ir embora, mas cadê coragem pra deixar a terra?

Firmino você cortou a rede, vai ser uma desgraça.

**Firmino:** “meu sofrimento ninguém vê, eu sou diplomado em matéria de sofrer”.

Em mais um momento, Cota é silenciada, apesar de falar a imagem de Firmino cobre a sua, e agora sua fala é cortada por Firmino cantando. A personagem nunca é de fato inserida na discussão sobre a liberdade do oprimido, apesar de estar presente e ser possível entender que ela compreende as vontades de Firmino, mas ela é podada. Seu papel dentro do filme é apenas ser objeto de Firmino.

Após os pescadores conseguirem retomar a pesca depois que Firmino rasgou a rede, o personagem pede que Cota seduza Aruan, pois assim o encanto de Iemanjá seria quebrado e Aruan poderia liderar os pescadores em uma revolução. Em vários momentos o filme deixa claro que Cota e Firmino são amantes, a personagem possui esperança sobre a relação, mas Firmino a chama de “minha amiga” ao pedir que ela deite com Aruan.



Figura 12: Você vai acabar com isso.

Fonte: *Barravento* (1961).

A câmera corta e o personagem entra em cena pela lateral esquerda em plano americano e chama por Cota, “Cota! Venha cá, venha logo!”. Cota entra no quadro pela direita.

**Cota:** Vão fazer alguma coisa com você?

**Firmino:** Nada. Eles pensam que eu sou um falador qualquer, Aruan saiu com a jangada e o mar parou. Agora eles vão achar que ele é um deus mesmo. Você vai acabar com isso. Você vai quebrar o encanto de Aruan!

A imagem corta para um close de Aruan, depois um zoom in com seu rosto embaçado. Quando volta para Cota e Firmino a câmera continua frontal e o plano próximo, dessa forma conseguimos ver melhor as expressões dos personagens. O medo de Cota se transformar em carinho por Firmino.



**Cota:** Mulher que encosta nele morre.

**Firmino:** Morre nada, morre nada! O que mata muito é fome, é bala, é chicote. Minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro, cada um que se livra pode livrar um milhão. Esse mar está cheio de pescador sem outro caminho, somente Aruan pode resolver. Se você gosta de mim faça o que estou lhe dizendo hoje de noite mesmo.

Firmino chega agitado e furioso para falar com Cota, segura a personagem pelo braço e a sacode com força. Após sua última fala Firmino a abraça e Cota sorri.

A personagem recebe atenção de Firmino, além do interesse pelo que ela pode fazer para quebrar o encanto de Aruan, nos encontros entre os dois sempre há violência sobre a personagem feminina, na figura 8: Firmino segura com força o rosto de Cota e o marca; figura 9: Firmino bate em Cota por ela discordar do seu despacho contra Aruan; figura 10: Firmino segura Cota pelo braço e a sacode fortemente para persuadi-la a dormir com Aruan. Além dessas, a cena em que Cota flagra Firmino cortando a rede de pesca ele a ameaça com uma faca em seu pescoço, figura 11. Mas a personagem parece não se abater por esses momentos de violência, não porque seja destemida, mas porque os recebe com naturalidade, na referida cena ela chega a lhe propor que vivessem juntos, mas Firmino negou. Na figura 12, Firmino a convence a deitar-se com Aruan, no último quadro, quando abraça Cota após pedir: “(...) se você gosta de mim faça o que estou lhe dizendo hoje de noite mesmo”. A personagem o abraça sorrindo, pois está feliz em agradar Firmino esquecendo o temor por sua vida.

No começo da cena Cota opõe-se a ideia de Firmino, percebe-se em seu rosto a agonia e o medo, terror que se repetirá na última cena em que vemos o rosto da personagem antes de sua morte. Mas após o pedido de Firmino, afirmando que nada irá acontecer, como fosse algo simples que ela precisaria fazer, uma besteira, e que o medo de Cota era menor do que a causa de sua luta. Por último, ele solicita de Cota um comportamento que reflita o sentimento que tem por Firmino. Neste momento há mudança na expressão da personagem, o medo dá lugar ao contentamento, enquanto Firmino a abraça. Ela escolhe agradar Firmino, mesmo sabendo que poderá morrer por conta disso.

Esse é um claro exemplo dos afetos paixões abordados por Spinoza (2020), aquilo que desperta a consciência de si e concede autonomia aos sujeitos, sendo contrário as paixões, são as ações. Enquanto que as paixões são produto da potência das coisas exteriores, que induz o indivíduo a comportar-se de acordo com o que é exigido pelo externo. Pode-se relacionar com Cota, pois a própria personagem afirma ser dona de si, diz ter feito escolhas pensando em sua liberdade. Mas quando encontra Firmino esse ambiente modifica-se e a

personagem não mais possui plena potência, pois cede ao outro, mesmo sabendo que terá prejuízo. As paixões não permitem que haja plena potência de agir, segundo o filósofo a ausência da liberdade se dá a partir da impotência humana em refrear os afetos paixões, o corpo cede aos afetos paixões, sendo facilmente levado, dominado por um afeto paixão.

Cota é levada pelo que sente por Firmino, o personagem a convence, pois a coloca como essencial para a libertação dos pensadores da vila de Xereu. A personagem não conseguiu refrear esses afetos paixões, e usa seu corpo para pôr em prática o plano de Firmino e como consequência viu a morte.

Enquanto o corpo de Cota é evidenciado durante a narrativa, Naína nos é apresentada como uma mulher inocente, seu corpo é protegido durante toda a narrativa. Na figura 1, Firmino segura o rosto de Cota com violência, de forma rude, enquanto isso Naína é introduzida ao público com delicadeza, um dos pescadores ao perguntar como ela está toca em seu rosto com carinho.



Figura 13: Naína  
Fonte: *Barravento* (1961).

Naína jovem branca, filha de um pescador que já está parado por ser doente, é vista em sua primeira cena utilizando roupas conservadoras, blusa de botão, com mangas curtas, decote em “v”, mas que não deixa muito do seu colo a mostra. Na parte inferior usa saia que cobre os joelhos. Apresentada como frágil, uma mulher que precisa ser cuidada. Em plano inteiro vemos Naína sentada sobre uma jangada, com expressão triste olhando para o mar (off). De fundo vemos a praia, e as palmeiras. Entrada de pescador 1 pela esquerda e de pescador 2 e Aruan pela direita que se aproximam da jangada. O pescador 1 aproxima-se de Naína.

**Pescador 1:** Naína, o pescado de seu Vicente tá separado lá embaixo pra você levar.

**Pescador 1:** põe a mão carinhosamente em seu cabelo o afastando de seu rosto.

**Pescador 1 (campo):** Que tristeza é essa?.

**Naína,** olhando para o pescador 1 (contracampo): Essa mania de pai ir pro mar agora.

Naína olha para o mar.

**Pescador 2:** Mas é que o velho tem o mar no sangue. Não se importa com isso. É capaz até de ser bom pra ele.

**Naína:** Mas ele tá velho pra ir pro mar.

Quando Naína se afasta dos pescadores e Aruã o pescador 2<sup>13</sup> diz: “A menina tá dando pena. É o dia inteiro nessa aflição”.

**Pescador 1:** “É tudo por causa da cor dos olhos e do cabelo, essa gente fica é inventando coisa”.

**Pescador 2:** “Vocês querem saber de uma coisa, o negócio é um homem de coragem pegar a moça, casar e pronto”.

Neste momento, a câmera corta para Aruan que está na cena, e sorri ao que parece gostando da ideia. Essa cena nos diz que irá acontecer mais adiante no filme. Percebe-se como para a mulher branca lhe é garantido o direito de ser frágil e ser cuidada, os pescadores nutrem preocupação por Naína, e apontam o casamento como o que lhe garantiria o fim das suas aflições. O figurino da personagem contribui para essa imagem da mulher que merece casar, pois é comportada e discreta, enquanto que Cota é constantemente exibida.

A cena em que Cota deita-se com Aruan é intercalada por imagens de Naína participando do ritual religioso. O espectador vê dois rituais Cota quebrando o encantamento de Aruan e Naína participando do rito religioso. Desse modo a imagem ganha mais dramaticidade. Enquanto Naína está no ritual, Cota anda em direção a praia. Depois vemos Aruan de costas sentado na jangada que está na praia. A imagem volta para Cota, a câmera fixa em um plano médio de baixo para cima, mostrando a personagem desabotoar sua blusa. Depois vemos Firmino correndo pela praia para ter certeza que Cota irá cumprir com o combinado. Cota aparece nua na praia e entra no mar, sua imagem é intercalada com imagens do rosto de Aruan a observando.



Figura 14: Filha de Iemanjá.  
Fonte: *Barravento* (1961).

<sup>13</sup> Tendo em vista a não nomenclatura dos pescadores, utilizaremos as letras 1 e 2 para diferenciá-los no diálogo.

O espectador observa o olhar do personagem na cena de Cota entrando nua no mar, ocupamos o lugar de Firmino e Aruan. As imagens de Cota intercalam com Firmino observando de longe parado entre as palmeiras e um close do rosto de Aruan que também está na praia. Vemos uma sequência de planos que mostram Cota nua no mar, depois corta mais uma vez para o rosto de Aruan e então mostra Cota deitando na areia da praia, a câmera nesse momento fixa, dá um *zoom in*, nos aproximando do corpo de Cota, então corta e mostra Naína no ritual assustada, a câmera faz o mesmo movimento de *zoom in*, aproximando o rosto assustado da personagem. Vemos um close de Naína, seu olhar direcionado para a câmera, como se estivesse sendo observada pela pessoa que ela vê. O espectador é incluído mais uma vez nessa sequência.

Naína está ofegante e parece querer fugir. A imagem de seu rosto é intercalada com as cenas do ritual religioso, vemos as mulheres dançando, os homens tocando tambor, um plano detalhe mostrando as mãos dos instrumentistas. A personagem parece deslocada no lugar e demonstra espanto em seu rosto quando é colocada no centro da roda. Nesse momento a cena corta e mostra o beijo de Cota e Aruan deitados na praia. Logo depois vemos Firmino levar Seu Vicente, pai de Naína, para o mar. Corta mais uma vez, Aruan está só deitado na praia, o vemos de longe em um plano geral nos permitindo ver a praia e o personagem. Ele se levanta e vemos apenas o seu rosto e ombros em primeiro plano.

É sobre esse momento que Ismail Xavier fala que, ao deitar-se com Aruan, após pôr em prática o plano de Firmino, a câmera enquadra o personagem masculino dos ombros para cima, enquanto o corpo feminino nu é completamente evidenciado. Fica claro que há uma desproporcionalidade na violência e exibição que o corpo feminino sofre quando comparado ao masculino. Glauber em carta a Paulo Emílio Salles Gomes<sup>14</sup> além de falar sobre os corpos negros como um plástico sensual e violenta, também exalta o seu roteiro por se diferenciar do esteriótipo do cinema, pois traz a sexualidade de Aruan como uma questão sua virgindade ser tirada por uma mulher que não é mais velha que ele, diferente do que já foifeito. Porém ele deixa cair no estereótipo da mulher sensual, mas o seu fim é trágico. Além de evidenciar o corpo de Cota, deixando a inocência de Aruan intacta.

---

<sup>14</sup> BENTES, Ivana. Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das letras. 1997.



Figura 15: O fim.  
Fonte: *Barravento* (1961).

Após Aruan perder sua virgindade deitando-se com Cota, o barravento desperta, o vento está forte e o mar fica agitado. Seu Vicente está perdido no mar, vemos a agitação na vila procurando o pai de Naína. A câmera corta para Cota, um super close de seu rosto atrás das palmeiras, como se estivesse tentando se esconder, percebendo a besteira que fez. O seu olhar é de choro e desespero, tudo indica que ela está olhando em direção ao mar, então sai do plano pela direita. A imagem corta e vemos a personagem correndo, fugindo pela praia entre as palmeiras. Ouvimos o som do vento e de trovões enquanto Cota corre e a câmera a acompanha. Depois da cena, corta e vemos a imagem balançando mostrando parte do céu e da praia, o mar fora de campo, a cena corta e temos um super close do rosto de Cota evidenciando a sua boca, a personagem que parece gritar de agonia, o rosto suado. Depois disso, mais uma vez o céu, e então corta para Cota rolando na areia, outro corte e ela cai no mar.

Como dito pela própria personagem, a mulher que deita com Aruan morre, pois o personagem é filho de Iemanjá, um orixá que tem ciúmes dos seus escolhidos. Deste modo Cota é amaldiçoada, pode-se ver a dor em seu rosto, o desespero em sua expressão. Deitar-se com Aruan a leva à morte. Segundo Ismail Xavier (2019), a estranha condição da morte de Cota faz uma referência simbólica a lagoa de Abaeté, segundo a crença do candomblé o lugar é mal-assombrado e acontecem vários afogamentos. Em tupi o nome *abaîté* significa “horror”, “terror”. Exatamente a leitura que fazemos do rosto da personagem em seus últimos momentos. Essa sequência reforça a ideia de que Cota está sendo castigada por seus atos. Porém ao mesmo tempo torna o discurso do filme ambíguo, pois ao mesmo tempo em que busca conscientizar sobre a alienação religiosa, faz uso dessa quando necessário não abandonando de fato a fé já que para haver libertação primeiro Aruan precisou ser profanado por Cota. Deste modo, o filme também reforça a crença do povo da vila de buraquinhos.

Também pode-se perceber essa mesma ambiguidade discursiva entre Naína e Aruan, pois enquanto o personagem masculino libertasse do sistema religioso, a personagem feminina faz-se mais participante ao mesmo sistema. Ao retornarmos a sequência do ritual de Naína e profanação de Aruan perceberemos que a imagem simbolicamente nos aponta a não

unicidade do discurso fílmico, ou sua contradição. Ou mesmo nos aponta para o lugar das mulheres dentro dessa revolução, a elas não é dada a mesma liberdade ou futuro. Aruan parte para a cidade, repetindo o mesmo que Firmino, a busca por um futuro de liberdade. Enquanto isso, Naína agora integrada à religião permanece na vila e espera pelo retorno de Aruan. Há uma ciclicidade nos acontecimentos, com Cota acontece o mesmo que as mulheres contam ter acontecido com a mãe de Naína após se envolver com Seu Vicente que assim como Aruan era filho de Iemanjá, ambas morrem. Não há espaço para escapes para essas mulheres, elas estão presas no ciclo religioso que o filme em seu objetivo inicial tenta superar.

No cinema clássico vê-se personagens que são mulheres negras sendo representadas pelo olhar machista e racista, elas recebem atenção apenas como “sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante.” (hooks, 2019. p, 134). As mulheres negras são constantemente representadas como interesse amoroso apenas fora do contexto do casamento, e apenas enquanto servem para os objetivos do herói. O cinema novo, por mais que tentasse escapar dos estereótipos do melodrama e do cinema clássico, acaba os trazendo em uma nova roupagem em *Barravento*. Como vemos em *Ganga zumba* (1963), Antão, neto do zumbi de Palmares, usa Cipriana para que seu plano de fuga dê certo. A mesma coisa ocorre com Cota, ela cercada pela presença de Firmino, faz as vontades do personagem e seu fim é ruim. Assim como ocorre com as personagens femininas do cinema *noir*<sup>15</sup>, os filmes que correspondem a essa definição apresentam as mulheres com características definidoras, a sensualidade e a sexualidade exacerbada, são ativas, donas de si, mas sempre castigadas, seu fim é trágico, elas não merecem estar no *happy end*.

São mulheres de posse de sua própria sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em consequência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável. (MATTOS, 2001, p. 38)

A personagem Cota se diz dona de si e não precisa do outro para viver. Porém, sempre que está com o personagem masculino há a presença de violência e mesmo quando Cota diz que quem deitar com Aruan irá morrer, Firmino insiste para que a personagem faça isso se ela gosta dele. A personagem morre afogada de forma estranha, e a natureza se acalma, como se tivesse dado fim àquilo que ameaça seu equilíbrio, ou como se Iemanjá agora estivesse vingada por Cota tirar a virgindade de Aruan. Após o cortejo de Chico que

---

<sup>15</sup> *Film noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra. (MATTOS, 2001, p. 11)

morre tentando encontrar Seu Vicente no mar, não há nenhuma menção a Cota. Cota e Cipriana (*Ganga zumba*, 1963) colocam-se como mulheres ativas, mas na verdade agem conforme a decisão de seus parceiros sexuais, e vivem as consequências disso. A princípio, Cota discorda das falas e atitudes de Firmino, mas acaba cedendo a elas e por seduzir Aruan. O último encontro entre Cota e Firmino, a desestabiliza, a limita, ela é percebida apenas como sensual, irresistível, e por isso é punida.

É perceptível a diferença entre as duas personagens, Cota e Naína, são apresentadas ao público. A primeira, exibindo seu corpo e com violência. A segunda, o seu corpo não é revelado. Ambas são tratadas com preocupação e carinho, quando há closes na segunda personagem é apenas para mostrar ao público seus olhos claros assustados ou apreensíveis. Diferentemente de Cota, que quando tem seu rosto evidenciado é para mostrar o desejo da personagem por Firmino, e a violência sobre seu corpo.

Kaplan (1995) aponta que certos padrões e estereótipos que “transcendem as categorias históricas tradicionais”, em que as mulheres são marginalizadas ficando à sombra de um discurso que não as considera como sujeito. A mulher negra, a ela é concedido um lugar secundário de não protagonismo nas obras. Como Cipriana e Cota, que não são vistas pelos personagens masculinos como uma possibilidade amorosa, apenas como isca para obter aquilo que querem.

Apontamos ainda a fala de Glauber sobre seu filme *Barravento* em carta enviada em 1960 a Paulo Emílio Salles Gomes, “Estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica e sensualismo. O *mise en scène* está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes” (BENTES, 1997, p. 127). Percebe-se como o cineasta relaciona os corpos negros a estereótipos racistas, os associando à sensualidade e a violência. A mulher negra frequentemente recai nesse lugar do erótico, da acessibilidade, um corpo a ser olhado, apenas como acessório do personagem masculino Cota não é participante ativa dessa luta pela libertação na vila de Xaréu, e mesmo quando esta oferece a Firmino suas duas jangadas para que ele saia da vida errada, ele desdenha.

Em seu livro, *Olhares negros: raça e representação*, Bell Hooks (2019), ao falar sobre a representação da sexualidade da mulher negra no mercado cultural, destaca que comumente a mulher negra é apresentada ao público como uma parceira sexual, onde o parceiro pode invadir e violar seu corpo sem sofrer retaliação. Assim a mulher negra vê-se constantemente sendo representada como descartáveis, onde ou elas recebem passivamente esses conteúdos ou se apropriam, explorando esses “estereótipos negativos” para controlá-los ou pelo menos

colher os lucros. A sexualidade da mulher negra tem sido representada pela iconografia machista e racista como sendo uma mulher mais livre e liberada, seu corpo só recebe atenção como sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante.

Em *Barravento*, Cota vê Firmino com carinho e admiração, até mesmo considera as ideias revolucionárias do personagem, inclusive não o dedurando quando este faz algo de errado, ao ponto de embarcar em seus planos e concretizá-los, mesmo isso lhe causando mal. A personagem além de ter um trágico fim, não é correspondida afetivamente por Firmino. E apesar de mostrar-se forte, tem sua potência refreada, pois cede aos afetos paixão.

### 3.2.2 Deus e o Diabo na Terra do Sol

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme realizado em 1964, o cineasta Glauber Rocha tem como objetivo “afirmar” a estética que representaria o Cinema Novo, onde ele busca mostrar a realidade da vida do brasileiro. A obra foi inspirada na literatura da década de 1930, autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Euclides da Cunha, as histórias narradas por esses autores têm em comum o ambiente em que se passam, o sertão. Para Glauber esses escritores evidenciaram a miséria vivida pelo povo, e caberia ao cinema novo transformar em imagens o que foi escrito, “sem qualquer maquiagem ou estilização” (SILVA, 2016. p, 38).

Com o intuito de mostrar o que era vivido pelos moradores do sertão Glauber em sua narrativa traz às telas Manuel e Rosa um casal que tem seu trabalho diário na terra seca e estéril do sertão. Em uma tentativa de tornar-se independente de seu patrão, o coronel, Manuel acaba o assassinando, o casal é obrigado a fugir. Em determinado momento da fuga eles encontram Sebastião, o messiânico que profetiza a inversão do mundo. Glauber extrai do livro de Euclides da Cunha a promessa “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, “*então o sertão virará praia e a praia virará sertão*” (*Os Sertões*, 2012. p, 96).

Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, jagunço contratado pelos coronéis e a Igreja, mata os seguidores do Beato Sebastião. Forçados a fugir novamente, Manuel e Rosa cruzam com Corisco, cangaceiro que sobreviveu ao massacre do bando de Lampião. Antônio das Mortes, porém mata Corisco deixando o casal vivo, e juntos correm pelo sertão. Em conversa com Glauber Rocha, Major Rufino que é inspiração para a criação de Antônio das Mortes, disse que durante o cerco para matar Corisco haviam escapado uma moça e um cangaceiro, foi a partir daí diz Glauber que ele começou a escrever *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (SILVA, 2016).



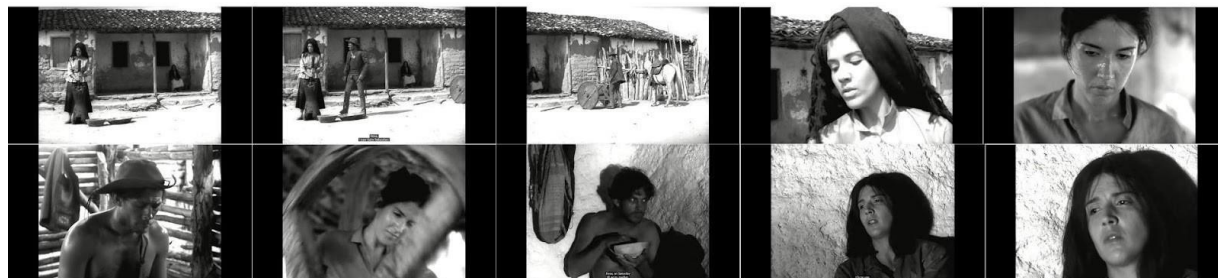


Figura 16: Rosa e Manoel.  
 Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Rosa, esposa de Manoel, fica em casa com sua sogra enquanto seu esposo cuida do gado do coronel. A personagem nos é apresentada em contexto doméstico. A câmera em *traveling* para direita, plano inteiro, nos mostra Rosa em pé pisando arroz em frente a sua casa simples, ela utiliza uma espécie de véu sobre a cabeça na cor preta, uma camisa de botões, com mangas que cobrem os cotovelos e com pregas na cintura e saia de cor preta e comprimento que passam os joelhos. A câmera sai de Rosa e mostra Manoel amarrando seu cavalo, depois ele caminha até a personagem afirmando ter visto o Santo Sebastião e que haveria um milagre que salvaria todo mundo. Rosa continua o seu trabalho, enquanto Manoel fala com sua mãe que está sentada na varanda. Ele retorna para perto de Rosa e diz: “Você não acredita, mas eu vi! Ele olhou aqui dentro. É um milagre Rosa, é um milagre”.

A cena corta para um primeiro plano do rosto de Rosa, ela em nenhum momento desde a chegada de Manoel olhou para ele, e agora seu rosto está em direção contrária, olhando para baixo, mostrando descrença ou indiferente em relação aquilo que seu marido lhe diz, a própria cena que Manoel descreve de fato não ocorreu, pois o Santo, em sua autoridade, não nota a presença do vaqueiro ali. Percebe-se o cansaço, desânimo diante do esforço da personagem pisando grãos sob o sol quente. Essa primeira sequência estabelece a relação dos dois personagens e nos informa como é a vida no sertão, caracteriza o modo de vida de Manoel e Rosa e nos introduziu a temática que será desenvolvida, a partir dessa representação do sertão e seus personagens. As imagens condensam as informações sobre as condições de vida das personagens. Vemos Manoel e Rosa moendo mandioca para fazer farinha. A câmera em movimento de “L”, mostra as mãos de Manoel segurando as raízes e então mostra seu rosto, ele levanta a cabeça e olha para Rosa, que devagar levanta o olhar para o marido e respira fundo, a cena corta e volta para as mãos de Manoel e ouvimos o som da roda do moedor se movendo, corta novamente e vemos Rosa girando a roda, enquanto Manoel segura as raízes no moedor.

Na próxima sequência Manoel está sentado encostado na parede segurando uma vasilha com a mão esquerda e com a direita leva a comida a boca, então diz: “Rosa, sábado

eu vou na feira. Fazer a partilha do gado com coronel Moraes”. Leva comida à boca. “Aí, eu vou ver se vendo duas vacas e compro um pedaço de terra na mão dele”. Novamente leva comida à boca, deixa o prato do lado direito, pega um copo feito de chifre de boi, bebe o líquido, devolve o copo e pega um pedaço de papel para enrolar o fumo. “Se der certo eu façouma roça. Pra nós podermos ter uma colheita só da gente no ano que vem”. A imagem corta para Rosa em plano próximo, encostada na parede olhando na direção contrária a Manoel diz: “Acho que não adianta”. A imagem volta para Manoel embolando o fumo no papel: “Sei não, o tempo tá ruim, mas pode vir um milagre do céu”. Corta novamente, um close do rosto de Rosa, sua expressão continua vazia, sem esperança e cansada. A iluminação tremeluzente, a luz e as sombras do fogo brincam sobre os personagens e dialoga com essa sensação de incerteza presente na conversa dos personagens.

Manoel espera por um futuro bom, um milagre, enquanto Rosa não compartilha dessa fé de que há uma possibilidade de algo melhorar. E sua expressão, o seu corpo, o olhar da personagem nos comunica essa sensação de desesperança, essa falta de fé de que algo melhore e ao mesmo tempo o cansaço da personagem. Podemos notar o descontentamento da personagem sobre sua realidade, o esforço e cansaço do trabalho estão no suor sobre o seu rosto. E ao mesmo tempo ela não enxerga uma possibilidade de melhora na sua realidade, por mais que seu marido lhe aponte caminhos, um milagre dito por Santo Sebastião e uma possível compra de terra para plantio próprio, ela não vê como isso poderia se concretizar. Ela diz: “acho que não adianta”. E estava certa, pois o resultado da tentativa de negociar com o coronel Moraes foi a morte da sogra e depois foram para o monte santo. Então, esse primeiro momento do casal nos mostra como ambos se comportaram na jornada. Manoel, sonhador que vai fazer de tudo pelo milagre. E Rosa que vai discordar do marido o tempo inteiro em que estarão em Monte Santo, mas muitas vezes isso será expresso em seu silêncio.

Esta sequência nos faz atentar para a poética do comum, conforme abordado por Debord (2000), há formas de abordar o comum em que desestabiliza a sociedade do espetáculo, dando evidência a acontecimentos reais o colocando como tão importante quanto a esfera pública, onde o pessoal também é político, e aqueles que participam da imagem são coprodutores tanto no aspecto privado quanto público. O autor também fala sobre como a espetacularização da vida comum torna-a mais pesada.

Ao vermos Rosa interagir com Manuel enquanto está em meio aos afazeres domésticos, temos dimensão do cansaço da personagem em sua vida, a imagem é eficiente em nos mostrar que a realidade vivida pelo casal é difícil, e torna compreensível a

desesperança da personagem diante das opções apontadas por seu parceiro. E como uma vida ordinária relaciona-se com o político, pois são afetados e o afetam.

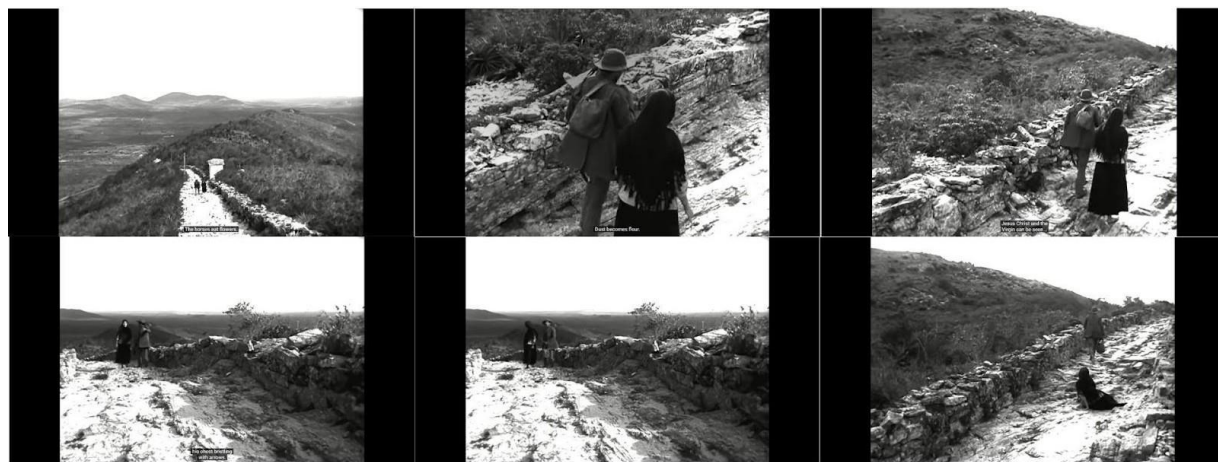


Figura 17: A subida do Monte Santo  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Após matar o Coronel Moraes, Manoel foge, mas a fuga resulta na morte de sua mãe, Manoel culpa Rosa pela situação pois ela não acreditou quando ele falou do milagre. Assim, o que lhes resta é ir para Monte Santo, onde segundo Manoel eles estarão seguros. A imagem mostra o Monte Santo e ouvimos a voz do Santo Sebastião discursando sobre a salvação do inocente, quando o santo começa a falar sobre a promessa de um lugar verde, vemos Rosa e Manuel aproximando-se. O enquadramento, um plano geral, nos mostra que o lugar é alto, nos dando dimensão da distância percorrida pelo casal até ali, e que é possível visualizar o horizonte ao longe. A cena se encaminha em diferentes perspectivas dos personagens andando, até que na quarta cena, retoma para o plano geral, estão caminhos e pausam. Manoel olha para Rosa e aponta para algo que vê a sua frente, Rosa olha para o marido e depois olha para trás. Manoel olha para põe a mão em seu ombro, diz algo que não podemos ouvir. Rosa vira-se para Manoel, mas depois olha pra baixo. Manoel então retira sua mão do ombro de Rosa e continua a caminhada, ela o segue, o puxa pelo braço. Rosa é empurrada pelo marido e cai no chão. A imagem corta, e vemos Rosa observando Manoel andando em direção àquilo que viu, até sair do quadro.

Ao que parece, Rosa não concorda com a ida para o Monte Santo a fim de seguir o Santo Sebastião. Ao apontar para frente Manoel está comunicando aquilo que acredita ser a solução para sua realidade e a promessa para um futuro diferente. Mas Rosa em seu gesto nos mostra discordância com os planos do marido, além de perceber o quão distante está da sua casa. Esse é o terceiro momento até aqui em que vemos Rosa repetir o mesmo movimento de rosto contrário ao que o marido lhe sugere, seu corpo constantemente

comunica o que pensa sobre o que Manuel diz. Primeiro ao lhe falar do milagre do Santo Sebastião e o segundo ao mencionar comprar uma terra da mão do Coronel. Nesse momento, após a morte da sogra, talvez Rosa não esteja pronta para abandonar sua casa, o lugar ao qual pertence, aquilo que a identifica, o seu lar. Ou não vê em Santo Sebastião uma esperança, não acredita em seu discurso. Assim é deixada pelo marido, mas permanece no caminho, no chão, o observando ir embora.



Figura 18: “esqueceu de mim?”.  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Após o marido lhe abandonar e se entregar ao Santo Sebastião como servo, Rosa o segue e ao longe contempla os passos de Manoel ao lado do falso profeta e seus seguidores. Vemos cenas de Manoel e outros seguidores do santo invadindo um vilarejo e sendo violento com o povo. Rosa acompanha de longe o cortejo do santo e seus seguidores, vemos uma flor no chão, em *travelling* a câmera se movimenta em “L”, então vemos Rosa por inteiro, ela parece ver a flor, mas seu olhar também está na direção da porta lateral da igreja onde estão os fiéis. Um corte e então vemos um plano próximo de Rosa descendo os degraus, a câmera a acompanha nos mostra a lateral da igreja e depois a personagem vendo a cidade de cima do monte. A personagem continua descendo os degraus, outro corte e a vemos na porta lateral da igreja em plano médio, outro corte e temos seu rosto em close, mas o foco da imagem está nos animais subindo os degraus, não apenas fazendo menção ao caminho percorrido pela personagem até aquele momento, mas também ao estilo de vida que ficou pra trás.

No próximo corte vemos a personagem caminhar da esquerda para a direita em frente ao altar da igreja. Rosa ao adentrar na igreja vê as pessoas ajoelhadas, como se contemplasse incrédula o fanatismo religioso daquele povo, Rosa centralizada na imagem, com os fiéis ao lado esquerdo e direito do corredor da igreja que estão fazendo orações e cantam repetidamente “ave Maria” e dizem palavras que não é possível entender. Ao mesmo tempo que parece uma imagem religiosa a ser adorada em seu altar, pois se destaca na imagem devido o contraste provocado por seu véu preto e a luz estourada, assim através das

vestes e da composição de luz criando uma imagem santificada da personagem, embora Rosa proteste contra o fanatismo e não acredite em um milagre futuro, prometido pelo Santo. Pode-se observar que não o rosto das pessoas presentes na igrejas, Rosa às olha, mas não nos parece que ela está sendo vista de volta, sendo então a personificação da descrença em Sebastião, e ele a da fé, essas pessoas encontram-se cegas para aquilo que Rosa representa. Sepor um lado Manoel fará parte dos beatos que seguirão Santo Sebastião, Rosa fará o papel de mostrar um contraponto ao espectador, através da personagem vemos o risco da alienação religiosa.

Ouvimos as vozes de Rosa e Manuel, em *off*. A mulher questiona se o marido a esqueceu, e ele responde que não lembra de mais nada. Ela o lembra que eles viviam juntos na fazenda e que já faz muito tempo que estão longe. Enquanto isso a câmera viaja pela vegetação, mostra em um plano geral o topo do monte santo ao longe, e então desce para a vegetação e então se concentra na mão de Rosa fazendo carinho em um cabrito. A imagem nos mostra aquilo que Manoel precisa abandonar para alcançar o milagre, sua esposa e filhos. O milagre mostrado ao longe, representado pelo topo do Monte Santo.

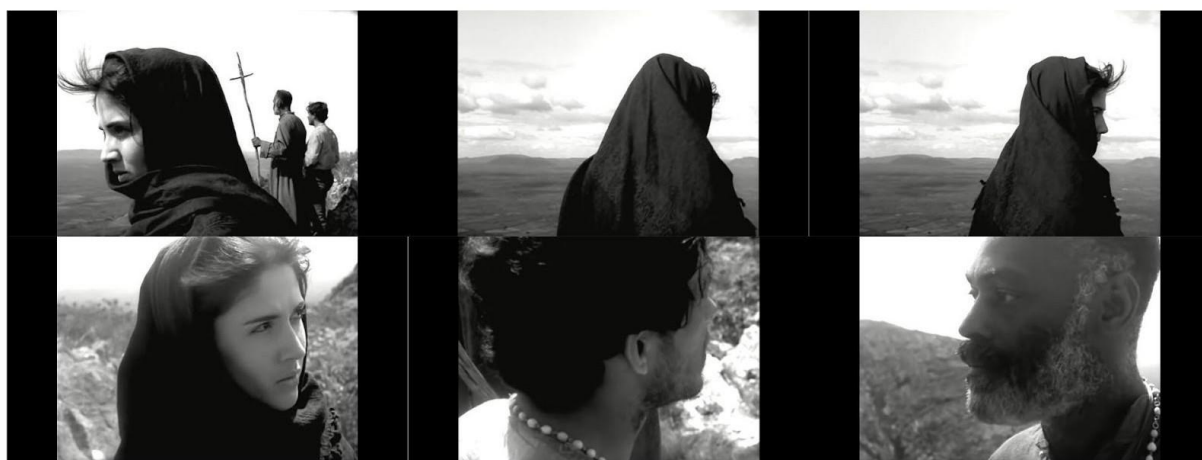


Figura 19: Rosa versus São Sebastião.  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Nesta sequência a câmera viaja em *traveling* para esquerda, nos mostrando osfiéis e Rosa que observa Sebastião e Antônio, ambos olhando para o horizonte, uma continuidade a cenas anteriores em que o santo reforça a Manoel a promessa da terra da salvação, o personagem afirma ver o mar do alto do monte e que se ele for forte será visível atodos. Rosa anda em direção aos personagens, mas depois volta-se para a direita, olhando na direção contrária, aproxima-se da câmera ficando em primeiro plano, e ao fundo o santo e Manoel. A cena corta e vemos Rosa de costa olhando agora para a mesma direção que os dois personagens estavam olhando, e então vira-se e a imagem corta novamente. A personagem

parece conferir se realmente não vê nada naquela direção, busca verificar se há verdade no que foi prometido, e provavelmente não vê nada além da vegetação e terra que se estende até o horizonte. Ao virar-se temos o vislumbre de suas feições na próxima cena. Na cena que se segue, Rosa olha a direita, a câmera na mão desce e mostra Manoel ao que parece ajoelhado com as costas viradas para a esquerda; a câmera sobe e fixa-se no rosto de Sebastião olhando para a sua esquerda. Neste momento percebe-se que Rosa olhava em direção a Sebastião e ele a encarava.

No rosto da personagem em primeiro plano vemos desconfiança, de rejeição às ideias pregadas pelo santo, então vemos Manoel em posição contrária a sua esposa, pois foi preciso abandoná-la para seguir junto ao beato, a personagem denuncia em seu rosto a causa e o culpado daquilo que está acontecendo, daquilo que a separou de seu marido, este de costas para ela. O santo a encara de volta, também está em primeiro plano e mostra que reconhece em Rosa aquilo que virá a ser um problema para que a promessa se cumpra. Nesse sentido, o Santo está certo ao dizer que a esposa atrapalha Manoel a conquistar o milagre, uma vez que esse fosse real. Conseguimos visualizar o triângulo que dá base a essa primeira fase do filme. Manoel se levanta, olha para o santo; volta-se para Rosa e diz mais uma vez que o sertão vai virar mar, sai volta-se para o santo; depois pára e retorna para Rosa, mas a deixa e volta parando na metade do caminho olhando o horizonte e então olha para terço em suas mãos. O personagem vira-se para Sebastião e o acompanha, ao fundo da imagem vemos Rosa que observa, a câmera movimenta-se para a esquerda em forma de “L” e temos um primeiro plano do rosto da personagem, envolto do seu véu preto olhando seu marido, fora de quadro, se afastar.

Conseguimos ver as dúvidas através da movimentação da câmera que acompanha Manoel, ele decide acompanhar o santo, mas volta-se para esposa ainda com dúvida até finalmente tomar sua decisão a deixando, Rosa vê seu marido ir mais uma vez.



Figura 20: Vento.

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Após o sacrifício de Manoel carregando uma pedra na cabeça pelo caminho de Monte Santo, a imagem corta para o topo do monte onde os fiéis estão aguardando e orando.

é possível ouvir o vento, que uiva forte. A câmera se movimenta de forma quase aleatória mostrando os fiéis, depois vemos Rosa que parece atordoada pelo vento no centro da imagem, até a câmera sair novamente dela e mostrar novamente as pessoas presentes fazendo oração não é possível entender o que dizem. A câmera volta para a personagem, dessa vez em um plano próximo; Rosa parece mais atordoada e sentindo dor geme, logo começa a chorar, sua expressão tornando-se cada vez mais forte. Nessa sequência o ruído é interrompido pelo silêncio na igreja onde estão Manuel e Sebastião. A mando do santo Manoel retorna ao alto do monte para buscar sua esposa e uma criança para então ser livre e poder reinar na terra prometida. A imagem retorna ao alto do monte, Manoel repete a profecia de Sebastião para os fiéis que estão ali, ainda é possível ouvir o vento; o personagem diz que sua mulher está possuída pelo demônio, a câmera passeia pelas pessoas e pelo rosto de Manoel, até chegar em Rosa que grita que é mentira. O marido lhe agride, dá tapas em seu rosto e a segura pelo cabelo. Ela continua a gritar, a câmera aproxima do seu rosto, em um plano próximo, é possível ver dor, agonia e tristeza na expressão de Rosa. Então a imagem volta para a igreja, temos o retorno do silêncio. Glauber na versão definitiva do roteiro de *Deus e o Diabo* descreve esse momento como histeria mística.

O silêncio do ambiente da capela é então quebrado pelos gritos do vento e de Rosa, que já não usa o véu preto sobre sua cabeça, ele aparece em volta do seu corpo. Enquanto os fiéis falam coisas incompreensíveis, Rosa grita e geme de agonia, como se algo estivesse tomando conta dela colaborando para a fala de Manuel, “minha mulher está possuída pelo demônio”, conversando com o corte anterior que mostra uma fogueira pegando fogo, fazendo alusão ao inferno. Enquanto isso, a câmera gira em torno de si, passando pelos rostos que estão ali, criando uma imagem borrada, um ambiente de confusão e delírio que há nessa sequência. Juntamente com os planos próximos de Rosa que vira-se de um lado para o outro agarrando os cabelos enquanto chora, os gritos são intensificados quando Manuel abate. A última cena nessa sequência é um close no rosto de Rosa com a boca aberta gritando, uma imagem de pura agonia. De repente temos novamente o silêncio da capela.

Rosa agora não está quieta e em silêncio diante das falsas promessas do Santo, nesse momento ela grita, e ao ser acusada de estar possuída pelo demônio grita “é mentira!”, grito que se repete novamente quando Manuel diz “amanhã terá uma chuva de ouro!” e “o sertão vai virar mar!”, no final da cena retornamos para aquilo que silencia Rosa, o messianismo representado pelo Santo Sebastião. O afeto que tem por Manuel é aquilo que a refreia em suas ações, no entanto agora a personagem começa não apenas a gritar, mas a agir como veremos na figura 21. O manto preto que não mais está sobre sua cabeça dialoga com

seu ato de gritar, uma vez que quando usado sobre sua cabeça também fazia menção a Rosa camponesa a espera do seu marido. Mais adiante a personagem não o terá em seu corpo e o entregará a Corisco.

É interessante notarmos que Glauber definiu este momento como de histeria mística, apesar de Rosa não estar só em cena, sabemos que ela é o centro na sequência e quem dá corpo a essa histeria. Essa sequência entre o que ocorre na capela em silêncio e em Monte Santo, marca essa dicotomia presente nos discursos opressores contra as mulheres que as apresentam como histéricas, loucas e incontroláveis, em que muitas vezes marcados pelo corpo, as mudanças hormonais. Enquanto que o masculino é marcado pela racionalidade. Aqui esse aspecto pode ser notado pela fala de Manuel que ao ser contrariado por Rosa afirma que esta está possuída pelo demônio, ou seja, fora de si.



Figura 21: Rosa mata São Sebastião.  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Rosa acorda dentro da igreja e presencia a morte da criança pelas mãos do Santo Sebastião. O Santo se aproxima de Rosa, que eleva o olhar e olha para a faca; o santo a segura pelos cabelos levantando sua cabeça e com a faca suja de sangue faz o sinal da cruz em sua cabeça. Ao fundo o silêncio é interrompido pelas palavras de Manoel “agora eu vejo a ilha! A ilha existe. Os cavalos vão comer as flores, as crianças vão beber a água do rio. A ilha existe sim, a ilha existe!”. Rosa fixa o olhar no chão, enquanto a câmera acompanha Sebastião caminhando para a direita, em direção ao altar, é possível ver apenas seus pés. Depois vemos sua mão pegar a roupa da criança caída no chão. Para em frente ao altar, cobre a imagem de um santo com a roupa e volta-se novamente para Rosa. Nesse momento Manoel diz: “não posso vingar a morte de Jesus Cristo com sangue de inocente, não posso...”.

O Santo empunha a faca sobre Rosa que permanece no chão; a imagem corta e Manoel ajoelha-se com a criança nos braços e grita, essa cena dialoga com o gesto de cobrir o santo do altar com a roupa da criança, um gesto simbólico para que o santo não visse que seria feito, e o ângulo escolhido para mostrar Manoel chamado de zenital, não por acaso é



conhecido como o “olhar de Deus”. O diretor insere essa cena colocando o espectador na posição de deus e também nos dando o sentido de que há algo acima dos homens. Ao mesmo tempo que afirma a pequenez do personagem numa espécie de súplica com a criança nos braços. Vemos a mão de Sebastião soltando a faca, a câmera acompanha o objeto cair no chão, então se aproxima de Rosa que olha para a faca, estende a mão e a traz para perto do seu rosto, ela se levanta do chão; a imagem corta para um plano inteiro de Rosa sentada olhando para a direita, direção em que está Sebastião. A personagem segura a faca com as duas mãos, a câmera se distancia para mostrar Rosa e Sebastião que tenta subir no altar. Nesse momento o silêncio é quebrado mais uma vez com Manoel repetindo, “não posso vingar a morte de Jesus Cristo com sangue inocente”. Então Rosa enfia a faca nas costas do Santo, ele vira-se de frente para ela que enfia a faca em seu peito; Sebastião vira-se mais uma vez ao altar e Rosa corre.

Rosa e Manuel correm em diferentes direções. Rosa se distancia de Sebastião, Manoel corre em sua direção, gritando: “meu *padrin*, Sebastião!”. Marcando mais uma vez as diferenças entre as duas personagens. É nesse momento que Glauber faz referência em seu manifesto, *A estética da fome*, ao mencionar Rosa. O cineasta diz: Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias. Para Glauber Rocha o ato da personagem é para salvar Manuel, porém se Rosa não salva a si mesmo primeiro Manuel talvez fosse morto por Antônio da Morte, já que se Rosa não matasse São Sebastião, ela seria assassinada e Manuel continuaria com o Santo. Rosa acompanha o marido e tenta preservá-lo em vários momentos, o que a faz permanecer é seu marido, mas neste momento a vontade de permanecer viva precisou vir primeiro que ímpeto de salvar seu marido. De tal modo que esposa e marido correm em direções contrárias, ela sai de perto de Manuel.

Quando Antônio das Mortes chega, depois de matar os fiéis, encontra Rosa abaixada segurando a faca próximo a parede e Manuel deitado no chão com a cabeça sobre o corpo de São Sebastião. Na cena em que Antônio encontra o cego no meio do caminho diz que deixou os dois viver pra contar história e que o povo tinha matado Sebastião. Rosa então é a representação da racionalidade nessa primeira fase do filme, suas expressões em primeiro planos nos comunicam nas sequências descritas acima o absurdo e alienação do messianismo. Ao abandonar sua casa e subir ao Monte Santo, ao observar o marido se oferecer a servir Sebastião e lhe abandonar, em todos esses momentos ela nos mostra descontentamento em seu rosto, descrença sobre o que estava sendo prometido pelo Santo. Rosa não acreditava no messianismo e nem nas promessas do Santo. Ao andar pela igreja cheia de fiéis, os observa

incrédula diante da cena que contempla, é como se a personagem não conseguisse compreender o que está acontecendo com o povo.

Momentos antes de matar Sebastião, quando este deixa a faca cair, o semblante de Rosa passa de medo, terror, apreensão, desespero, para irritação, ódio, até mesmo um desejo de se vingar. Vemos a princípio o que Deleuze irá chamar de imagem-afecção, a rusticidade, o primeiro plano, a câmera ao se aproximar do rosto de Rosa torna possível ao espectador enxergar em suas micro expressões, a passagem de um sentimento a outro. O encontro, e depois a imagem-afecção torna-se uma imagem-pulsão, para então ser uma imagem-ação e Rosa mata o santo. Vemos então essa potência de agir transformar-se em ação. Vemos a possibilidade de libertar-se e libertar o seu marido do messianismo.



Figura 22: Encontro de Rosa e Dadá.  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Após Rosa matar Sebastião, e serem poupados por Antônio das Mortes, os dois fogem e encontram Corisco e Dadá. Dadá mulher do cangaço utiliza lenço, bernal bordado, meia simulando alpercata cravada com ilhoses e arma dentro do coldre. Percebe-se o figurino como realista, uma vez que é representado ao que era usado pelas mulheres no cangaço, sendo Dadá conhecida como a que lançou a moda dos bornais bordados no cangaço. Pericás (2010 apud MIDORI, 2016) descreve a estética do cangaço na época “lampiônica”, como chama o período em que Lampião atuou na caatinga:

As pernas, salpicadas de ilhoses, mantinham-se fixadas por presilhas. As luvas de couro, ao estilo dos vaqueiros, eram usadas em momentos de necessidade, mas os lenços de seda eram apenas um adorno. Para completar, carregavam um revólver ou pistola, punhais, entre dois e quatro bornais e, nos pés, calçavam alpercatas (PERICÁS, 2010. p, 83).

Após Manuel se jogar aos pés de Corisco relatando sobre a morte de Sebastião, os sinos da igreja tocam. O cangaceiro diz que mataram os protetores do povo, Lampião e o

beato. A cena corta e nos mostra Dadá, o enquadramento evidencia seu rosto enquanto a câmera segue os passos para a esquerda, até sair de Dadá. Agora há apenas silêncio. Rosa entra no quadro, caminhando em direção a Dadá. Então ambas se encontram no meio do quadro, um close, e as personagens contemplam uma à outra com atenção. A cena é intercalada com o Manuel ouvindo o Corisco falar sobre a luta e morte de Lampião e Maria bonita. A música então começa a relatar a morte do casal, “morreu na boca da noite, Maria bonita ao romper o dia”. A câmera sai de Manuel e mostra novamente Rosa e Dadá, a primeira acaricia o rosto da segundo com a mão. Então a imagem corta e vemos Corisco dando continuidade ao seu discurso, depois relata para os que estão ali uma luta contra soldados. A câmera corta e nos mostra rapidamente Dadá a esquerda e Rosa a sua direita a olhando, sem corte a imagem volta-se para os homens em volta de Corisco, Manuel se aproxima da câmera indo em direção a Rosa, mas para perto da esposa e retorna a Corisco e se oferece para entrar no cangaço.

O encontro de Rosa e Dadá traz a poética de quem se reconhece no outro, o movimento coreografado das personagens se aproximando assemelha-se a alguém que pela primeira vez se olha no espelho e identifica-se na imagem. Rosa coloca a mão no rosto de Dadá para enxergar melhor os contornos que formam seu rosto, como se para entender ou compreendesse tudo que ela passou e que a formou, Dadá, até ali. Compartilham da mesma peregrinação seguindo os seus maridos. Rosa abriu mão de sua vida no campo para seguir Manuel, assim como Dadá. Porém a cangaceira também abriu mão de viver com sua filha. Elas veem no outro as mesmas dores e anseios, é possível perceber esse reconhecimento de sentimento comum às personagens. O carinho e contemplação de Rosa é empático, ela se vê em Dadá.

Enquanto a Manuel, mais uma vez Rosa está em uma triangulação, é uma das pontas das escolhas do marido. E ele mais uma vez abre mão da esposa, e entra para o cangaço. Porém dessa vez ela não mais o está observando, pois admira Dadá.



Figura 23: Véu da noiva.  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Há um momento de destaque entre as duas personagens, Rosa e Dadá. Na cena da invasão de um casamento, figura 15, em que Corisco estupra a noiva sob o olhar de repulsa

de Dadá, neste momento Rosa que havia já não usava o tecido preto sobre a cabeça e até aqui o usava sobre os ombros, o abandona e apropria-se do véu, e Dadá o arruma em sua cabeça. A princípio vemos Rosa brincar com o véu em mãos, ela gira pelo espaço da cena, então vemos Corsico girando a noiva até o lugar perto da mesa onde antes estava Rosa. A sequência se encerra e vemos Manuel largar a garrafa de bebida pegar o crucifixo, ouvimos os gritos da noiva sendo violentada e então a imagem corta para Rosa segurando o véu o admirando, Dadá ao seu lado brinca com as teclas do piano. Rosa então põe o véu em sua cabeça, caminha até Dadá que a ajuda a arrumar. A sequência é interrompida por um cangaceiro batendo no noivo e então retorna a Manuel segurando o crucifixo, o noivo é jogado no chão. Corta e vemos Manuel no fundo Rosa e Dadá sentadas.

Nessa segunda fase do filme, o momento do cangaço, há várias cenas que retratam os personagens como se estivessem imersos em um transe. Aqui vemos Rosa que sozinha gira e brinca com o véu; Corsico violenta a noiva; Dadá mexe nas teclas do piano e Manuel contempla a imagem de Cristo crucificado. A câmera na mão, que instável acompanha a todos, as sequências que se interrompem e mostram a individualidade de cada um apesar desse momento conjunto, onde todos invadem o casamento contribuem para esse estado de devaneio e confusão. Esse sentimento irá se repetir nas sequências seguintes.

Dadá ajusta o véu sobre a cabeça de Rosa como se a preparasse para um casamento. Rosa não está mais utilizando o seu véu preto sobre os ombros, como se tirasse um peso vemos expressão de sorriso no rosto da personagem. Neste momento em que encontra o véu, brinca, e depois o coloca sobre sua cabeça são a primeira cena da personagem sorrindo durante todo o filme, a segunda é quando Dadá a presenteia com seu lenço. Para a personagem o casamento sempre teve importância, não à toa acompanhou seu marido sem cessar. Por o véu da noiva e remover o tecido preto traz uma ideia de renovação, de possibilidades para a personagem que antes não havia. Porém isso não significa que tais mudanças de fato acontecerão, estão apenas no plano dos sonhos da personagem.



Figura 24: A flor e o lenço.

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Em algumas sequências do filme como por exemplo na figura 11, vemos essa encenação das relações entre os personagens como um triângulo, em que Manuel precisa escolher uma das duas pontas, essa percepção se dá pelo movimento da câmera que acompanha os atores. Após invadirem o casamento, o grupo reaparece no mesmo cenário natural de antes, a câmera viaja pelos personagens como se não soubesse o que aconteceria a seguir, os personagens então se movem, é assim que se dá a sequência entre Rosa, Dadá e Manuel, porém Rosa é quem está escolhendo alguém dessa vez.

A sequência começa com Manuel olhando Corisco bater no noivo, ele caminha perdido e ao fundo vemos Rosa em pé, a câmera na mão abandona Manuel e encontra Rosa que abaixa-se e pega uma flor, então levanta. A personagem ainda usa em sua cabeça o véu da noiva. Segurando a flor a câmera se aproxima de Rosa por vezes em uma angulação normal, depois um *contra-plongée*, mostrando o céu até se posicionar atrás da personagem que a princípio cobre Manuel que depois é revelado com um movimento para o lado. Rosa continua sua caminhada com a flor na mão como se estivesse a caminho do altar, a imagem revela Dadá na esquerda do plano e Manuel a direita; Rosa neste momento se direciona a Dadá e ao alcançá-la entrega a presenteia com a flor. Manuel atravessa o quadro como se estivesse em um transe pessoal. A câmera se aproxima das personagens, e Dadá retribui presenteando Rosa com seu lenço. A câmera se distancia, Rosa sai do quadro, vemos Corisco matar o noivo que grita. Corta e vemos Rosa beijar Dadá.



Figura 25: Beijo de Rosa e Dadá.  
Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Pode-se perceber que há uma identificação das personagens a partir de seu primeiro encontro, figura 14, ambas são marcadas pela escolha de seguirem seus companheiros, e segundo Monzani (2006), as personagens dividem o mesmo pensamento nas versões de roteiros existentes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e estudados pela autora, a ideia de paz para as personagens femininas, Rosa e Dadá, as vezes apresentadas como Coral e Lalá, o futuro feliz, o ideal de paz, a realização pessoal das personagens correspondia a construção de uma família, filhos, esposa, marido, cuidados com o lar e outros

aspectos que a autora aponta como pertencentes ao “imaginário feminino”. (MONZANI, 2006, p, 100; 107). As personagens vêm na constituição de uma família a felicidade. Quando estava em Monte Santo, Rosa questiona Manuel se ele esqueceu dela, e o personagem a diz que ter uma mulher e filhos o atrapalha a alcançar o milagre. Já mais a frente saberemos que esse pensamento se revela como algo dito pelo Santo Sebastião e que o personagem deve abandonar para libertar-se. Enquanto Dadá precisou separar-se da filha para seguir o marido no cangaço.

Segundo Midori (2016), essa troca de presente as une, em contrapartida a violência masculina. Rosa dá uma flor a Dadá e essa retribui com seu lenço. O véu, por sua vez, significaria “a noiva do sertão”, união simbólica entre Corisco e Rosa que acontecerá mais a frente na narrativa, figura 18, enquanto que o lenço na cultura cigana tem por significado a aliança da mulher casada, simboliza o respeito e fidelidade.

Percebemos que tanto no contexto messiânico quanto no cangaço as mulheres são deixadas de lado para que seja possível o milagre e a guerra. Dadá fala para Corisco abandonar a guerra, mas ele pensa apenas em vingar a morte de Lampião. As mulheres aqui performadas lutam não apenas contra aquilo que as afastam de seus maridos, mas também contra eles próprios numa tentativa de dissuadi-los a mudar o pensamento, a despeito disso Rosa bate em Manuel quando este diz que vai matar Corisco, pois a personagem começa a simpatizar com a luta do cangaço. Nesse sentido Rosa, irá evoluir dentro da narrativa, ao tirar o manto preto e pôr o véu de noiva. Pois ao se entregar para Corisco, ela toma a iniciativa na cena em que se beijam. Enquanto isso Dadá vai buscar sua filha com o cego, mas ela já havia morrido.

Monzani irá definir a personagem Rosa na versão cinco do roteiro de Glauber Rocha, versão que foi base para a construção do filme:

Assim como Manuel, que recebeu as indicações de estar mais barbado e com os cabelos compridos, quando se tornou beato, e desfigurado, como mendigo, (...) no episódio do cangaço; e, no episódio final, ela aparece como prostituta, envelhecida e vulgarizada. (...) Do mesmo modo, sua simpatia pelo cangaço e pela luta é exacerbada com a surra por ela dada em Manuel, quando este pensa em eliminar Corisco (MONZANI, 2006, 236).

Rosa ganha uma nova dimensão, a partir do momento que mata o Santo Sebastião, chegou a hora de agir e não apenas questionar as decisões de Manuel. Ao ser ameaçada, matou para salvar a si e libertar o marido do messianismo. Essa nova função da personagem permitiu ser uma presença decisiva na narrativa, juntamente com Manuel e não

mais ficar nas sombra daquilo que ele fazia, postura que se estende dentro do contexto do cangaço, em que Rosa tem simpatia pela luta contra o sistema.

Simbolicamente a retirada do véu preto sobre sua cabeça coincide com esse momento de transformação da personagem, que se viu compelida a agir. Teve então seu silêncio interrompido e precisou ir à luta para libertar o marido e ver-se livre desse modo de viver que não havia sido escolha sua e que não concordava. Então, ao retirar o véu preto sobre seus ombros e pôr o véu de noiva, Rosa deixa definitivamente para trás o resquício que havia não apenas do messianismo, mas também de sua vida no campo. Na sequência em que entrega a flor a Dadá e não segue o caminho até Manuel já nos antecipa que irá mais uma vez discordar do marido e se identifica mais com a luta do cangaço, e ver-se entregando a isso.



Figura 26: O beijo.

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Corisco e Rosa estão sós. Dadá foi com o cego Júlio buscar sua filha. Manuel e os demais foram averiguar se Antônio das Mortes estava por perto. A sequência inicia com um plano geral mostrando Rosa e Corisco e os demais personagens saindo do quadro em diferentes direções. Então a imagem corta para um plano próximo de Rosa e a acompanha até esta chegar próximo a Corisco, vemos sua lateral direita, ele de costas a personagem move apenas o rosto direcionando o olhar, mostrando que está ciente de sua presença, Rosa neste momento está fora do quadro. Há mais um corte e vemos a lateral esquerda do personagem, ele direciona o rosto para o lado contrário a cena anterior, mais uma vez averiguando com o olhar a intenção e presença de Rosa. Ele dá um passo para frente e Rosa o acompanha retornando ao quadro, a personagem posiciona-se na frente de Corisco. Vemos um close dos dois personagens, então Rosa começa a andar em volta de Corisco o admirando com o olhar e ele tenta alcançar com os olhos o movimento da personagem. A câmera fixa-se no rosto de Corisco mostrando a lateral de seu rosto, um ângulo frontal, e então desliza a direita e mostra sua mão no rosto de Rosa, aqui vemos apenas a personagem, até que ambos se aproximam e se beijam. Começa a tocar uma ópera. Vários cortes de diferentes ângulos dos personagens se

beijando e esfregando o rosto um no outro se intercalam, com o intuito de intensificar o significado e o desejo dos personagens, juntamente com a ópera que se torna mais intensa. A câmara fixa-se em um close dos personagens que giram enquanto se abraçam e se beijam, permitindo ao espectador estar inserido nesse momento vendo todos os lados da interação dos personagens.

A intensidade também presente no gestual dos atores que sem delicadeza encostaram o rosto e os lábios no outro, pode-se dizer que de forma violenta. Assim como as mãos de Corisco que seguram com firmeza o véu sobre os cabelos de Rosa; e Rosa segurando com força seus braços. A sequência encerra com um plano geral, mostrando o espaço, a vegetação, os bodes passeando atravessando o quadro e os dois personagens deitados no chão, ocorre um zoom out que os torna cada vez mais ao longe e pequenos diante da vida no sertão.

Então, essa forte dança dos personagens, a entrega desenfreada de Rosa simboliza a volta da vivacidade da personagem. Se antes na primeira fase vivia um amor de contemplação, agora mostra-se disposta a agir, transforma-se então na amante de Corisco.

A partir da quarta versão de roteiro de *Deus e o Diabo*<sup>16</sup> há, neste momento, uma inversão de comportamento entre Rosa e Manuel. Enquanto na primeira fase Manuel aceitava a violência praticada por Santo Sebastião para se chegar ao milagre futuro, não encontra justificativa para a violência no cangaço. Rosa é quem irá inclinar-se sobre as ideias do cangaço, a vida de agressão, de guerra contra o sistema. Enquanto o marido vê-se chocado pela violência em suas ideias não justificadas, Rosa encontra-se adepta a luta. Na fase do cangaço Rosa passa a simpatizar com o cangaço, sendo reforçada pela cena em que dá uma surra em Manuel quando este pensa em eliminar Corisco. Além de enfatizar o lado guerreiro da personagem, ela ganha vivacidade. Rosa almeja uma vida ativa, por isso seu gosto pelo cangaço, e uma relação afetiva ardente, como exposto nesse momento com Corisco. Até este momento a vida de contemplação e paixão que mantinha com Manuel não satisfazia os anseios de Rosa e por isso na primeira fase encontrava-se em desânimo. Encontrando no cangaço a chama para agir.



<sup>16</sup> MONZANI, Josette. Que viva a terra ou Deus e o Diabo na terra do sol. In *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 2005, pág. 181-216.



Figura 27: Junto de você.  
 Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Após a sequência do beijo, os demais personagens retornam, para dar continuidade a algo maior que está acontecendo, e o momento de Rosa e Corisco foi apenas um interlúdio na história. Dadá então informa a Corisco que sua filha está morta; Manuel avisa que não há por onde fugir, as estradas estão fechadas pelos soldados; Corisco despacha os cangaceiros que os segue e pergunta a Satanás, Manuel, se ele também vai embora ou vai ficar para lutar. Manuel caminha em direção a Corisco, mas para no meio do caminho e volta-se para Rosa. A câmera volta-se para Rosa e Manuel, este diz: “Fui sempre contra sua vontade. Agora você que decide”. Rosa olha para Manuel e responde: “tô mais junto de você pra viver”. Manuel acaricia com a mão o rosto de Rosa: “Se a gente escapar vamos ter filho pra unir mais nossas vidas”. Rosa abaixa o olhar, depois vira-se olhando para além de Manuel, ela diz: “vamos ter filho”. Então a cena corta para um close de Corisco.

Mesmo após beijar Corisco, Rosa escolhe permanecer ao lado de Manuel, o vigor e potência da sequência anterior é deixada de lado pela personagem que retorna ao lugar contemplativo ao lado do marido, pois este promete dar a Rosa o que ela anseia desde o início do filme.



Figura 28: A corrida.  
 Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Após o monólogo de Corisco, Antônio das Mortes aparece. Um plano geral mostra o personagem no centro da paisagem, a música o introduz falando sobre sua caçada todo mês de fevereiro. Então vemos Rosa, Manuel, Corisco e Dadá andando pela paisagem ao longe, a câmera move-se para o lado e vemos Antônio das Mortes apontando o rifle na direção dos quatro. Então corre na direção dos quatro, ouve-se sons de tiros. O jagunço poupa Manuel e Rosa, pois estes mataram o beato, e mata Corisco.

A sequência da figura 28 tem início após a morte de Corisco, um plano geral mostra Manuel e Rosa correndo de mãos dadas. A música diz, “o sertão vai virar mar, e o mar virá sertão”. Vemos Rosa cair e Manuel seguir correndo. Um corte então vemos Manuel só no plano inteiro correndo, em determinado momento ele cai, mas continua correndo, até haver

outro corte e vemos o mar; a música também muda, agora ouve-se uma mais pomposa, um instrumental seguido de vocalizações.

É possível perceber que apesar da violência sofrida por essas mulheres dos seus próprios maridos elas escolhem segui-los no final. E Rosa é constantemente abandonada por Manuel, no fim quando são mais uma vez poupados por Antônio das Mortes, quando ainda estão todos no plano geral Rosa levanta-se para correr, porém Manuel permanece no chão, ela retorna e levanta o marido. Quando estão correndo pelo sertão na sequência final Rosa cai e é deixada para trás por Manuel sem olhar para trás continua e não para sua corrida até Rosa sumir do quadro haver um corte na imagem e vemos só Manuel. Ela é deixada pra trás mais uma vez.

Apesar de Rosa demonstra ter maior consciência da realidade que o marido, e maior racionalidade não se deixando levar pelas promessas do beato, aspecto que se destaca nos filmes de Glauber, a alienação religiosa. Ainda assim, temos sinais de conservadorismo como seguir o marido, mesmo depois de ser abandonada várias vezes e ter sofrido violência e ser entregue ao Santo que ameaçou, Rosa mesmo depois de envolver-se com Corisco mantém-se fiel ao marido, não o deixando. Com a fala de Manuel sobre ter um filho, Rosa verbaliza que está mais junto do marido, mas ele não está junto dela. O mesmo ocorre com Dadá que tenta persuadir seu marido a largar o cangaço, mas não consegue fazê-lo abandonara vida de cangaceiro e o seguiu.

As duas personagens femininas, mesmo tendo performances divergentes, Rosa sendo mais ativa que Dadá nesta segunda fase do filme, nos remete ao que Navarro Swain (2008) diz ao trabalhar a definição de dispositivo amoroso, onde transforma-se corpos-em-mulher, que estão prontas a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo outro. Apesar das personagens femininas de Deus e o Diabo demonstrarem força e potência de agir, elas acabam retornando ao mesmo lugar do silenciamento e abandono, nos demonstrando que a força do outro prevalece sobre elas. De maneira penosa acompanham seus maridos em silêncio, sofrem violência pelo caminho, mesmo discordando do caminho escolhido por eles.

Ismail Xavier (2019), ao estudar a narrativa de Deus e o Diabo em seu livro *Sertão mar*, divide-a em momentos de ruptura, onde ele aponta para três momentos de Manoel. O Manoel Vaqueiro, Manoel Beato e Manoel Cangaceiro. Em nossa perspectiva talvez o ideal seja mapear os momentos de abandono e silêncio de Rosa, em que as rupturas também são motivos para a personagem ser colocada de lado pelo marido. Quando Manoel se entrega ao Santo e larga a vida de vaqueiro, temos o primeiro momento; ao entregar Rosa nas

mãos do Santo Sebastião, o segundo momento; e ao fugir de Antônio das Mortes pelo sertão, o terceiro e último momento. Estes são os momentos de ruptura da personagem Rosa.

Primeiro abandono - Após a tentativa de acordo entre Manoel e Coronel Moraes dá errado, e a morte de sua sogra. Rosa é culpabilizada pelo marido pelo que deu errado. Manoel vê a negação de Rosa sobre a profecia de Santo Sebastião como a causa de como se encaminha as coisas e por isso devem seguir para Monte Santo. Rosa segue o marido, porém ao chegar no topo do monte tenta persuadir seu marido a voltar, mas Manoel decide continuar e empurra sua esposa no chão e continua sua caminhada até o encontro com o Santo. Rosa observa o marido se afastar. Esse momento coincide com a primeira ruptura apontada por Ismail Xavier. Embora, em Monte Santo Manuel irá afastar Rosa várias vezes e não apenas uma, mas para relacionar com os momentos de ruptura de Manuel iremos mencionar os momentos que coincidem.

Segundo abandono - Esse segundo momento antecede a segunda ruptura mencionada pelo autor. Rosa passa a acompanhar e observar o que o Santo e seus fiéis estão fazendo em busca da salvação e do futuro milagroso. Na figura 18, ela olha para a cidade de cima do Monte e depois a imagem a vê olhando para os fiéis dentro da igreja. Apesar do silêncio nessa sequência, a personagem expõe em seu rosto ao olhar para a cidade o desejo de retorno aquilo que conhece, e pode racionalizar. É com estranheza diante daquele povo que parece em transe, cegos. Rosa passeia pela igreja, a câmera acompanha seu movimento, mas ela parece não ser notada. Vemos o topo de Monte Santo ao longe, a câmera volta e mostra a vegetação, e animais. A imagem nos lembra de onde os dois partiram, e deste modo dialoga com a conversa em *off* dos personagens, Rosa questiona se ele lembra dela, relembra que eles vieram da fazenda e estão a muito tempo em Monte Santo. E que depois de seguir Sebastião foi a deixando. Manoel então diz que precisa ficar só, libertar-se de mulher e filho. Para o personagem tais coisas o impediram de alcançar o milagre que ele quer, indo assim de encontro com o que Rosa almeja, casamento e filhos. Esses elementos voltam a reaparecer já quase nas sequências finais dos filmes, antes da chegada de Antônio das Mortes, dessa vez as vozes não estão em *off*, vemos os personagens no plano.

Essa cena antecipa os acontecimentos das sequências nas figuras 19, 20 e 21, que culmina em Manoel levando Rosa e uma criança para serem mortas para que a profecia possa se cumprir, mas Rosa mata Sebastião e livra Manoel da mão do messianismo, a segunda ruptura.

Terceiro Abandono - Ao contrário dos dois primeiros momentos, no terceiro, Rosa ouve do marido que ela estava certa, de que eles deveriam viver juntos e ter filhos,

pode-se falar que este talvez seja o *télos* da personagem. Enquanto para Manoel seja a fé em um milagre futuro, em que o sertão virará mar. Para Rosa sua motivação e potência de agir consiste em estar com o companheiro e ter filhos. É esse afeto que a faz agir contra o Santo Sebastião, o matando e libertando o marido, isso que a faz insistir em acompanhar a peregrinação do marido, apesar de ser constantemente largada e esquecida. Porém na sequência final do filme não é possível saber o desfecho do casal, durante a corrida a personagem Rosa cai e é deixada para trás pelo marido que continua, porém a imagem corta e vemos o mar de cima, mas não há nada que garanta ao espectador que eles alcançaram o mar, ou se este permaneceu apenas como esperança. Nem mesmo sabemos se Rosa alcança Manuel. É importante pensarmos no mar, como uma metáfora, para Manoel a revolução para alcançar a liberdade e para Rosa matrimônio e filhos. E nenhum dos dois nós vemos alcançando.

Se formos pensar em ruptura para a personagem Rosa, ela se dá no momento em que sai do estado de contemplativo, harmonioso e silencioso da esposa que tudo suporta e espera pelo marido, ao matar Santo Sebastião. Vemos aí uma mudança ocorrer com Rosa mediante esse encontro, que a desestabiliza, mas lhe impulsiona para a ação. Há portanto um novo comportamento, mais ativo e brutal que anteriormente. Que seguirá com o seu encanto pelo cangaço trocando de lugar com Manuel, no sentido, que se refere a cena da surra que dá em seu marido, que no período messiânico do filme Manuel é quem bate em Rosa no alto do Monte Santo antes de levá-la a capela. Ainda ao seduzir Corisco deixamos claras as mudanças na performance de Rosa e o abandono de sua passividade. Porém ela retoma seu lugar como esposa compreensiva e é novamente abandonada pelo marido.

Nesse sentido, o segundo filme de Glauber Rocha apresenta mudanças mais expressivas na forma como o feminino é apresentado se pensarmos em Rosa na segunda fase do filme, de modo que a personagem encontra novas possibilidades para agir. Até mesmo a construção das sequências entre Rosa e Dadá flertam com a possibilidade de um interesse amoroso, porém rapidamente voltamos para o eixo heteronormativo que acompanha a narrativa. E Dadá segue, assim como Rosa, ao lado do marido, no entanto está presente no fim de Corisco, enquanto Manuel está só em sua última imagem.

### **3.2.3 Terra em transe**

Em *Terra em Transe* (1967) a socialite Silvia é ligada ao jornalista e poeta Paulo Martins, que por sua vez era próximo à Diaz, mas afasta-se após este ser eleito senador. Paulo

muda-se para a província de Alecrim e conhece a ativista Sara, justos apoiam o político populista Felipe Vieira. Após ser eleito líder político de Eldorado, Vieira é controlado pelas forças econômicas que financiaram sua campanha. Paulo abandona seu projeto com Sara, retorna a capital e reencontra Silvia.

O jornalista e poeta Paulo Martins oscila entre diversas forças políticas que lutam pelo poder no fictício país de Eldorado: D. Porfírio Diaz, um líder de direita e político de tradição, D. Felipe Vieira, governador da Província de Alecrim, líder populista e demagógico, e D. Julio Fuentes, poderoso empresário dono de um império de comunicação. Numa conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira possui tais atributos. Eldorado encontra-se entre o golpe de estado e o populismo, entre a crise e a transformação. E Paulo, dividido entre a poesia e a política, agoniza sem conseguir solucionar as incoerências de Eldorado e as suas próprias contradições. (BRASIL, 1969).

Após o início com o passeio da câmera sobre o mar e chegando em terra com vegetação, somos levados ao Palácio do Governador Vieira, na Província de Alecrim como informado pelo letreiro. Acompanhamos a movimentação das pessoas, cenas intercaladas de rostos tensos, uma pessoa segura uma arma, e então vemos o governador Vieira arremessando papéis, acompanhado de Sara e o homem armado. A música que ouvimos no começo trata-se de um trecho da canção “Euá” de Salomão Sclair,<sup>17</sup> enquanto a câmera mostra o mar se estende até esse momento, porém sem a voz da mulher que antes cantava. Agora há o vozerio de muitas pessoas falando. No terraço do palácio vemos jornalistas, representantes religiosos, o governador e seus apoiadores. Andam de um lado para o outro. Depois reúnem-se em círculo, ainda há uma confusão causada pelas vozes que se sobrepõem e não é possível distinguir o que falam. O governador Vieira pede calma e então a imagem corta para mostrar a chegada do poeta e jornalista Paulo Martins.



Figura 29. Sara.

<sup>17</sup> DUPONT, 2013. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/radio/scliar-candomble-e-glauber/>>. Acesso em: 31 de janeiro, 2023.

Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

O presidente exige que o governador renuncie ao cargo. Paulo Martins acredita que é necessário ir à luta, e discorda de Vieira que pretende entregar-se. A sequência inicia com um plano médio, uma autoridade policial, Paulo Martins a esquerda do quadro, a direita temos Vieira e no centro Sara que observa os dois personagens discutirem, é seu rosto que dá o tom do que está acontecendo, confusão e medo podem ser percebidos em seu rosto. Atenta, seus olhos acompanham as falas e movimentações dos personagens. A câmera na mão reforça o caos instaurado pois balança e movimenta-se conforme a conversa decorre, antes do corte, a câmera circula entre os personagens.

Nesse momento, temos um passeio da câmera pelo rosto dos demais personagens que esperam uma decisão de Vieira, um close dos rostos mostra o sentimento de cada um diante da situação que está acontecendo. O primeiro com o olhar distante, indiferente ou sem acreditar; o religioso com amargor e decepção; no terceiro rosto, vemos desesperança; e finalmente ao chegarmos em Sara, seu olhar movimenta-se como se os rostos que vimos fossem capturados por ela, vemos tristeza, e ao perceber que nada seria feito abaixa o olhar e vira-se, depois retorna abre a pasta em suas mãos e põe-se a escrever o discurso de renúncia do governador Vieira.

Sara é a única mulher presente nesse ambiente político, ela usa um terno feminino com uma saia na altura dos joelhos, não há nada de extravagante ou que chame a atenção em suas vestes, seus cabelos estão alinhados e seguros por uma tiara. Ela passa a imagem de seriedade, muito comum em representações de mulheres em contexto político e até mesmo dentro de uma empresa. Porém nesse momento decisivo ela não tem nenhuma fala, mas é seu gestual que ao observar aqueles homens diante de si nos comunica que nada pode ser feito, a impotência do governador e seus aliados diante de um golpe. Ela olha com expectativa para os rostos ali presentes e ao perceber que nada será feito, vemos não apenas um olhar triste, mas um olhar que não vê possibilidades e assustada recebe o comando do governador, “Sarah! Tome nota do que vou dizer”. Então, sem haver mais o que ser feito, anota o discurso de Vieira, enquanto acompanha com o mesmo espanto Paulo Martins os rodeando e bravejando contra a atitude do governador de entregar-se.

Na cena que segue veremos Paulo e Sara discutindo sobre a necessidade de haver derrame de sangue. A câmera fixa, frontal, mostra os personagens dentro do carro, Sara não usa mais sua tiara e agora vemos sua franja.

**Paulo:** Eu sempre dizia, sempre dizia, que ele era um fraco.

**Sara:** Ainda não era o momento.

**Paulo:** Se lutasse provaria muita coisa!

**Sara:** Morreria gente... o sangue, Paulo, o sangue.

**Paulo:** Não se muda a história com lágrimas.

**Sara:** Se todos pegarem em armas, quando todos pegarem em armas, até mesmo gente como você...

**Paulo:** Gente como nós, burgueses, fracos. Mas eu assumo os riscos, eu assumo.

**Sara:** Pare, Paulo! Pare a sua loucura, Paulo, pare a sua loucura.

**Paulo:** A minha loucura é a minha consciência, a minha consciência está aqui no momento da verdade, na hora da decisão, na luta mesmo na certeza da morte!

**Sara:** Não precisamos de heróis!

**Paulo:** Precisamos resistir, resistir e eu preciso cantar!

Sara está agitada e decidida a impedir Paulo em seu desejo de ir à luta, ela parece desesperada e assustada, mais do que nas cenas anteriores. Seus cabelos já não estão mais arrumados, tudo está fora do lugar. Há um descontrole maior da situação com Paulo, do que quando estavam com o governador. Apesar da ordem de renúncia e a certeza de impotência, não havia uma urgência na forma como os personagens eram mostrados e no próprio mover de Sara era calmo, tudo estava muito bem coreografado, os personagens deslizavam em cena. Agora dentro do carro, ela gesticula com as mãos e seu cabelo reflete seu estado de espírito. Ao pedir para Paulo parar ela olha para a estrada, vemos pavor em seu olhar, ela percebe que o caminho escolhido por Paulo termina em sangue. Ao falar “não precisamos de heróis”, sua voz soa estridente, aguda e rasgada, na verdade ela não quer que Paulo comporte-se como se fosse um herói, ela teme a morte do poeta.



Figura 30: Silvia.  
Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

Na primeira cena de Silvia, ela parece usar um vestido branco, longo e esvoaçante, os cabelos soltos e os pés descalços. Ela está dançando com Porfírio Diaz, um plano próximo dos personagens é feito enquanto a câmera se movimenta conforme a dança,

eles são observados por Paulo que narra a cena: “estava dançando ali com Silvia e esse era um dia feliz para ele. Acabava de ser eleito senador com grande votação e era um dia tão feliz que se fechou na sua casa apenas com Silvia e comigo. Eu o seguindo sempre e me perdendo sem nada a fazer nestes dias inúteis e vazios em Eldorado. Um inferno, Eldorado! Um inferno, me frustrando e me envelhecendo, era assim. Há muitos anos sempre seguindo Diaz. E naquela noite ele veio a mim com tanta amizade e ternura e atenção”. O desenrolar da cena se dá através da câmera em *plongée* que mostra Diaz e Silvia em um plano geral dançando. Paulo Martins que estava abaixado observando através dos arabescos do parapeito, levanta-se para poder melhor observar a cena. É possível ouvir ao fundo música clássica tocando, enquanto dançam. Por um momento estamos inseridos na cena vislumbrando através do olhar de Paulo Martins, uma vez que a câmera ao sair de seu rosto se coloca na posição de observador, mas depois ao levantar a câmera movimenta-se para enquadrar Paulo e então vemos suas costas, numa angulação frontal. Deste modo, nós também observamos o casal. Há um corte e agora temos um plano conjunto de Silvia e Diaz dançando.

A música combina com a opulência do cenário e com o momento de celebração. Diaz refere-se a Silvia como a futura “senhora Paulo Martins”, a personagem apenas abaixa a cabeça. Paulo diz que seguirá seu próprio caminho. Diaz mostra-se decepcionado e pergunta se o jornalista também irá deixar Silvia, ela apesar de estar em cena não é mostrada e não expressa por meio da fala qualquer reação que seja. Há um corte e vemos Paulo dançar com Silvia, a câmera movimenta-se com a dança circundando os personagens que estão sorrindo. Há outro corte e a câmera aproxima-se de Paulo e Silvia bebendo. Silvia encosta o rosto no de Paulo e sorri olhando para ele, depois afasta-se do personagem para beber mais uma vez de seu copo e então a câmera afasta-se e ambos jogam as taças no chão que se partem.

Na próxima cena vemos um plano geral de Paulo e Silvia, no mesmo que antes a mulher estava com Diaz, ambos caminham de mão dada até a sacada. Paulo declama alguns versos e segura os braços de Silvia. Depois o vemos sentado na escada, apenas sua cabeça está no quadro, no canto inferior direito, já Silvia a vemos por inteiro descendo os degraus em direção a ele, e para quando chega ao seu lado. Corta para um primeiro plano a mão de Paulo seguro o pulso de Silvia e então o solta, a câmera movimenta-se para cima, mostrando o braço da personagem, depois seu ombro e desliza para a direita como se para circular é quando vemos seus cabelos. Mas a cena é interrompida e então vemos em *plongée* Silvia descendo as escadas e Paulo descendo mais a frente, já próximo da porta. A câmera move-se com Silvia, mas para quando a personagem para quando Paulo alcança a porta.



A cena em que Silvia dança com Paulo não parece fazer sentido dentro da ordem em que foi apresentada, após a recusa do poeta à proposta feita por Diaz de casar-se com Silvia e ser deputado nas eleições que virão. A personagem abaixa a cabeça ao ouvir a proposta, talvez já imaginando a recusa do poeta. A cena da dança de Silvia e Paulo é embalada por uma música alegre e diferente da música que dançava com Diaz antes de falar com Paulo. E que nos leva a crer que estamos vendo uma lembrança, onde Silvia e Paulo se divertem, sorrindo e abraçando o personagem durante a dança. Então com o quebrar das taçastemos o encerramento da lembrança. E retornamos de fato para a continuidade da cena com Diaz. Paulo se despedindo de Silvia.

A personagem calada desce as escadas olhando em direção a Paulo, as cenas então que se seguem são de Paulo soltando o pulso de Silvia enquanto essa não demonstra nenhuma reação, ela está quieta, apenas aceita o seu destino. E da mesma forma que nada fala, também é possível saber o que nos fala seu rosto já que este não nos é mais mostrado. Ela está de costas vendo Paulo a abandonar. Durante todo o filme Sílvia mesmo que mencionada e presente em cena não tem nenhuma fala, não há nenhuma participação da personagem, e suas expressões parecem alheias ao que está acontecendo em seu entorno. Ela está apenas como um belo acessório para a imagem, longos cabelos, vestidos esvoaçantes, sua função é embelezar a cena, é totalmente passiva, não há nenhum desvio de comportamento da personagem da mesma forma que ela não possui função significativa dentro da narrativa, além de dar significado para o outro.



Figura 31: Sara e Paulo no jornal Aurora livre.  
Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

Se fossemos seguir a ordem cronológica dos fatos essa seria a primeira cena de Sara. A personagem adentra a sala do jornal Aurora livre; com uma angulação frontal, um plano médio, nos mostra Sara, ela passa pela porta e entra na redação do jornal, a personagem usa óculos escuros, uma camisa preta aberta com uma blusa de gola alta por dentro, em suas as mãos uma pasta, ela caminha e a câmera acompanha, até que ela para e retira os óculos e olha para a direita do quadro, onde Paulo está utilizando sua máquina de datilografia em *off*. É possível ouvir o som das teclas das máquinas de datilografar. Temos um corte e a sequência é novamente iniciada com Sara entrando pela porta da redação do jornal, porém dessa vez o

que ouvimos não são mais os sons das teclas das máquinas, mas sim uma música suave, as notas doces do piano.

A música incorporada a cena traz um outro significado, há o despertar de uma emoção na segunda versão. O olhar da personagem oscila por uma melancólica, treme diante daquilo que vê, nesse encontro com Paulo.

Sara mostra a Paulo fotos de crianças e diz que é preciso fazer algo porque os donativos não estão sendo suficientes. O personagem diz que é preciso de um líder político. A música que havia parado quando Sara começou a falar com as crianças retornou com o fim da fala de Paulo, a câmera nesse momento sai do rosto de Paulo para o de Sara que examina com o olhar o que o pensando sobre o que o personagem falou.

Para pensarmos sobre a personagem em sua vida pública, inicia-se aqui sua participação com a política, de todas as personagens de Glauber Rocha da década de 1960 ela é a única que há uma vida pública, sai da esfera privada e do lugar de esposa, amante. Joan Scott (2005) falar sobre como os papéis de gênero são utilizados como desculpa para a exclusão das mulheres na vida pública, a maternidade por exemplo, é um dos motivos que foram historicamente usados para que as mulheres não tivessem participação na política, trabalho e discussões, restando-lhes apenas o papel de mãe.

Sara passa a participar de encontros com Paulo e Vieira, onde juntos riem enquanto falam de política e suas ambições. Nos momentos após Veira ser eleito e se deparar com as promessas de campanha que prometeu a pessoas que viviam em terrenos sem documentação, Paulo confronta o morador que lidera o movimento e depois embriagado divide com Sara o ocorrido, no entanto, a personagem não fala nada, não sabemos o que ela pensa sobre o caso. Ela apenas compõe a cena, mas sem qualquer envolvimento.



Figura 32: É tão fácil.  
Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

Na sequência da figura 32, veremos que Sara levanta essas questões e problematiza o quanto é fácil para Paulo abandonar tudo, mudar de lado político e inclusive voltar para a loucura de Diaz.

Após Moreira matar o morador de um dos terrenos que seriam tomados pelos “verdadeiros donos”, Vieira recusou-se a prendê-lo por causa da influência dos empresários que o apoiaram durante a campanha eleitoral. Paulo questiona a liderança de Vieira, e vê-se decepcionado pela falta de atitude do governador que deixará o crime passar impune e mandará as forças policiais parar as manifestações nas ruas. Paulo diz que se reconhece como o assassino do homem que morreu já que ele, Sara e os estudantes apoiaram a candidatura de Vieira. Então vemos a cena que Paulo recria em sua cabeça, a mulher diante do corpo do marido assassinado o chamando de culpado, nesse momento ouvimos o som dos tambores, a cena corta e fomos levamos para Paulo e Sara se beijando.

Enquanto soa os tambores a câmera se aproxima dos personagens que se beijam; outra cena surge, a câmera, através de uma panorâmica vertical, o céu através das árvores e depois estabelece um plano geral mostrando que os personagens estão entre as árvores, abraçados, à medida que a câmera se movimenta o som dos tambores vão gradualmente desaparecendo. Outro corte e vemos apenas Paulo abrindo os braços, ele diz: “Mas eu recuso, a certeza, a lógica, o equilíbrio. Eu prefiro a loucura de Porfirio Diaz”. A cena corta para Sara que está com a lateral direita do rosto voltada para câmera, ela está olhando para baixo. Diante da fala de Paulo ela responde: “Assim é tão fácil”. Há um corte e vemos Paulo abaixado apoiado em um tronco de árvore, a câmera afasta-se de seu rosto, estabelecendo um plano próximo do personagem, ele discorda de Sara. Paulo: Fácil? Romper com tudo e com todos? Sacrificando as mais fundas ambições.

A cena em outro corte volta para Sara, na mesma configuração que a anterior, com o semblante sério, olhando diretamente para câmera, perguntando a Paulo: “ O que você sabe sobre as ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças meu primeiro cartaz. E eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam. E me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos, me deram choques elétricos. Me seviciaram<sup>18</sup>, e me libertaram com as marcas. E mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletose nunca por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos! E se for

---

<sup>18</sup> seviciar: maltratar fisicamente; torturar.

as ambições normais, de uma mulher normal... De que outra ambição posso falar que não seja felicidade entre pessoas solidárias e felizes?”

Retornamos para Paulo, em um primeiro plano, ele volta seu olhar para câmera: “A fome do absoluto”. Então corta novamente para Sara, um primeiro plano de seu rosto: “A fome”. Há outro corte e vemos Paulo, plano próximo, a câmera acompanha seu movimento em direção a Sara até que estejam lado a lado, o primeiro à esquerda e o segundo à direita do quadro, ele primeiro olhando para câmera, depois volta-se para Sara falando: “Eu tenho essa fome. Vem comigo, Sara. Não fique com os fanáticos à espera das coisas que não acontecem antes que nos acabemos”. Em um plano próximo dos personagens, Paulo segura os braços de Sara e diz, “Vem comigo!”, ela vira-se para o personagem com expressão de sofrimento, ele continua, “A vida está acima das horas que vivemos. A vida é uma aventura!”.

Esta sequência nos traz informações sobre Sara, a personagem é ativista, interessada pela política desde cedo. Ela então relata o que já sofreu por lutar por aquilo que acredita, enquanto Paulo mostra-se com o orgulho ferido por ter apoiado Vieira e esse se decepcionado, e a primeira atitude que lhe vem à cabeça é fugir dos problemas que ele ajudou a acontecer, pois se ver como responsável pelas más decisões do governador e sua subordinação aos empresários. Sara ao ouvir Paulo falar sobre voltar a Porfíria Diaz, vê-se decepcionada, olhando para o chão o interrompe dizendo o quanto é fácil para ele voltar para um lugar de conforto, e o quanto mostra-se mesquinho por isso, ao invés de permanecer e resistir.

Enquanto isso Sara olhando para câmera com seriedade traz seu relato, seu testemunho de quem sofreu nas mãos de torturados por causa da política. É interessante ver que a personagem é consciente enquanto como o gênero influencia nessa atitude de abandonar o barco afundando de Paulo, alegando decepcionado pois tinha ambições. “O que você sabe sobre ambições?”, a personagem então questiona o que o personagem sabe de abrimão de algo pela luta política, uma vez que esta abriu mão de ter um casamento e filhos para poder participar ativamente dos protestos, das lutas. E mesmo após ser torturada e ver os amigos morrerem ela viu-se fiel aos seus ideais e permaneceu, enquanto Paulo desejava abandonar o barco uma vez que nada havia lhe acontecido, apenas orgulho ferido e encarno de consciência. Pode-se ver o sentimento de indignação diante do egoísmo do personagem, olhando para câmera ela inclui quem a vê, como um desafio aqueles que estão inertes a situação.

A forma como o diálogo é construído, ambos de lados opostos do campo, enquanto um fala o outro está fora do quadro isso marca as diferenças de posicionamento dos

personagens diante da situação. No fim da sequência, quando Paulo aproxima-se de Sara para persuadi-la a ir embora consigo, vemos que ela sente-se incompreendida pelo personagem que insiste que o melhor é abandonar tudo. Percebe-se então que na verdade esta cena é anterior a cena onde começa a sequência aqui descrita. O beijo que vimos e o abraço na verdade é o fim. Estávamos, portanto, vendo a despedida, que ainda se estende nas cenas seguintes onde Sara reforça a Paulo mais uma vez “você não entende”. Ela não pode abandonar a luta, pois ela já abriu mão de outros desejos para dedicar-se a esse.

Pode-se ter duas percepções sobre a atitude de Sara, a primeira que ela é fiel a si por permanecer firme em suas convicções políticas e apesar de seu companheiro decidir ir embora e abandonar Vieira, ela nega e fica. A segunda é como as mulheres são compelidas a fazerem escolhas como trabalho versus casa; casamento versus carreira; no caso de Sara ela abandonou o sonho de casar-se e ter filhos pela vida política. Giddens (1993) ao falar sobre a ligação entre o amor romântico e as mulheres, destaca que com a “invenção da maternidade” como algo essencial feminino contribui também para uma divisão de tarefas que determina aos gêneros seus papéis, o homem sendo responsável pelo sustento e a mulher deveria permanecer presa aos espaços íntimos, assim sem fazer parte de uma vida pública, este lugar como reservado aos homens enquanto às mulheres cabia cuidar da casa e educar os filhos, não existindo outra conjectura de vida para ela.

Sara então fala sobre abrir mão de suas opções enquanto mulher para viver uma vida de militância, como ainda resquício de que não é possível ser participante dessas duas esferas da vida, a íntima e a pública. Também nos atentamos para sua fala “como qualquer outra mulher” essa transformação então que o Giddens vai apontar da relação do amor romântico como aspecto essencial as mulheres as aprisiona a noção de feminilidade como ligado ao desejo pelo casamento e filhos. Mas vê-la romper com este desejo, este afeto, abrir mão de um romance e filhos para permanecer na luta política que acredita, trata-se de uma ruptura com as noções sobre a figura da mulher como intrínseca à maternidade. Esse imaginário sobre a mulher mantém-se em algum grau ainda nos dias atuais sendo replicado pela sociedade e os discursos cinematográficos costumam abordar a maternidade com leveza em narrativas humoradas, não de fato problematizando a temática, essa construção influencia até mesmo nas escolhas profissionais das mulheres que tendem a ocupar lugares já vistos comum ao gênero feminino.



Figura 33: Orgia  
Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

Após o retorno de Paulo a Eldorado o vemos festejando com Porfírio Diaz, Álvaro, Silvia e várias outras mulheres. Há uma intensa movimentação dos personagens que abraçam as mulheres, as beijam, e abraçam uns aos outros. Há um estado de delírio instalado na forma como conversam e riem, de fundo uma música alegre composta de bateria esaxofone. Diaz diz a Silvia que “seu homem voltou”, referindo a Paulo que saiu de Alecrim.

Depois da festa, vemos Paulo carregar Silvia desacordada pela praia ela usa um vestido branco longo e de mangas longas, diferente do vestido brilhoso tomara que caia que ela usava na festa; depois outra cena inicia-se com Paulo em seu apartamento juntamente com Silvia agora utilizando um vestido longo preto. Vemos os dois caminharem pelo apartamento, subindo as escadas, ouvimos a voz de Paulo declamando um poema que reflete sua realidade. Seguindo de outra cena do personagem em outra festa cheia de mulheres.

Para Gerber (1982), Diaz exerce uma simbologia associada à paternidade, sendo Paulo seu afilhado político, Sílvia é associada à figura materna para o jornalista. Quando este chega, ele seria como um filho que observa um casal. Portanto, a cena amorosa entre Paulo e Sílvia assume um caráter de incesto. Ao largar a militante Sara e retornar a Sílvia, Gerber (1982) nos diz que “trata-se da problemática edípica que se concretiza em imagens/sons na busca das origens (...) e está emergiria através de uma específica análise dos movimentos de caráter messiânico e populista numa sociedade patriarcal” (GERBER, 1982. p, 125).

Não temos nenhuma informação de Silvia além de sua ligação com Diaz e este a prometer a Paulo, ela não fala em nenhum momento em que aparece. Após a segunda festa, ela reaparece na cama de Paulo, mas mais uma vez não vemos seu rosto, pois o corpo de Paulo o cobre. A personagem reaparece então na próxima sequência em que Sara e outras pessoas do partido vão visitar Paulo, Silvia está presente em seu apartamento, ela desce as escadas usando roupão, o jornalista a aponta e a apresenta como “minha amante”.



Figura 34: Olá.  
Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

A câmera em *plongée* mostra Sara, Aldo e uma terceira pessoa subindo as escadas que levam ao apartamento de Paulo. Sara veste uma blusa branca e uma saia reta até altura dos joelhos. Temos um corte, um plano próximo de Sara mostra ela se encontrando na parede ao lado esquerdo da porta. A imagem corta para um plano inteiro, do fundo do corredor em direção a porta do apartamento, podemos ver Aldo e o outro homem mais distante da porta e então Paulo a abre, os homens se entreolham. Voltamos para a posição onde Sara parecia na lateral, agora vemos ela e Paulo se olhando. Há um corte e temos a visão de Paulo do corredor, temos os dois homens ao fundo esperando. Depois, mais uma vez imagem do fundo do corredor, eles são convidados a entrar e movimentam-se em direção à porta. Paulo espera todos entrarem e fecha a porta. A imagem corta, temos um *plongée*, estão todos na sala, se entreolham. Outro corte e Aldo está perto da escada, agora um *contra-plongée* mostra Silvia descendo as escadas. Durante toda essa sequência ouve-se apenas a música *Olá* de Sérgio Ricardo, interpretada por Gal Costa<sup>19</sup>, que só para com a aparição de Silvia. A letra da música diz: Sei que você não quer lutar mais/E também não para lhe pedir mais/Que eu o procurei/Eu concordo/É bem melhor assim/Era tempo/E o tempo fez-se fim/Mas saiba/Você ainda não se foi/Você está em toda parte/Onde eu respiro/Ou olho, ou sonho/Ou sou/A mudez das coisas fala de você/De nós dois/Sem nós dois/Você esqueceu de levar você.

A cena nos traz o reencontro entre Sara e Paulo, a música faz referência a sequência em que o jornalista decide ir embora e desiste da luta. Quando o personagem abre a porta Sara o olha com carinho, há um sentimento de saudade, um leve sorriso surge em seus lábios, mas logo desaparece, pois recorda-se que as diferenças apontadas na despedida os impedem de continuarem juntos.

Todos reúnem-se na sacada do apartamento, Sara informa que Vieira pediu para procurar Paulo e explicar:

<sup>19</sup> LOBO, 2013. Revista Brasileira de Estudos da Canção. – ISSN 2238-1198 Natal, n.3, jan-jun 2013. Disponível em: <[http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/N3/RBEC\\_N3\\_A8.pdf](http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N3/RBEC_N3_A8.pdf)>. Acesso em: 31/01/2023.

**Sara:** O Vieira não pode fazer tudo sozinho.

**Paulo:** Eu sei, eu não valho nada, eu sei... Ah, minha amante!

**Sara:** Ele foi torturado.

**Paulo:** Torturado.

**Sara:** Paulo, as piores coisas estão acontecendo enquanto você... Coisas muito piores do que você viu em Alecrim.

**Paulo:** Eu tenho escrito sobre a miséria das nossas almas.

Enquanto estão conversando com Paulo Silvia, que usa um roupão, deixa claro que a mulher estava dormindo com ele, senta-se na rede que está na sacada, porém não participa da conversa política que está acontecendo, apenas observa os outros de longe. A proposta levada por eles é que Paulo traia Diaz revelando seus segredos. Essa sequência se encerra com um close do rosto de Silvia, a intenção é apenas mostrar sua beleza ao mesmo tempo em que personagem olha a conversa com questões não compreendidas em seu rosto. A personagem possui esse aspecto maternal, construído pelo filme, Silvia representa para Paulo os prazeres da carne. E não possui nenhuma relevância ao debate político do filme, está presente apenas pela estética.



Figura 35: Apenas um rosto.  
Fonte: *Terra em Transe*, 1967.

*Terra em transe* traz a modernidade como marca em alguns aspectos de Sara como personagem, mas no que diz respeito aos figurino são conservadores até mesmo para o contexto urbano, mesmo estando na década de 1960 não vemos característica no vestuário que marquem o período em questão, por exemplo, predomina a figura feminina com saias e vestidos compridos, deixando pouco do corpo feminino exposto, por ser uma posição mais conservadora. Sílvia nos é apresentada utilizando um longo vestido branco que cobre até os pés, que também pode ser interpretado como um reforço a essa significação materna da personagem mencionada anteriormente e passiva.

Para Amengual (1991, p. 107), Diaz não apenas oferece Sílvia a Paulo, mas também Sara é oferecida a ele por Vieira, o personagem “oscila de uma para a outra”. Percebe-se até mesmo uma disputa entre Álvaro e Paulo por Sílvia, e depois o primeiro ir-lhe entregar ela para ser cuidada antes de se suicidar. Ou seja, para além da relação parental



entre Sílvia e Diaz, o que é significativo o fato que ele claramente a entrega à Paulo. Colocando as mulheres como mercadorias que são trocadas no jogo político que está acontecendo.

Sílvia representa uma mulher que está em uma posição privilegiada dentro da luta de classes que o filme se propõe a discutir, porém ela é alienada com relação a situação política do país e que está acontecendo na sua frente. Ela é colocada no lugar do consumo, da vaidade, das festas, não há nenhum interesse da personagem pelas desigualdades sociais, os debates políticos, essas características irão se repetir com outras personagens femininas do Cinema Novo que ocupam essa posição, não de poder, mas também esposas dos homens que ocupam esses postos e um status social que se recusam a abandonar (SILVIA, 2020).

O lugar de performance predominante da atriz em *Terra em Transe* é sempre do campo afetivo, isso domina tudo o que sabemos sobre a personagem, essa procura por estabelecer um romance, uma relação afetiva, com homens que estão no poder. E no caso de Sílvia, nem nesse aspecto do amor e do desejo, ao qual ela está inserida, ela encontra-se livre para performar, pelo contrário, sua relação com Paulo é ditada por Diaz. Paulo vai embora, não sabemos exatamente o que sentiu, ela em nenhum momento do filme verbaliza sequer uma palavra, seu rosto é coberto. Ela é limitada a esse lugar do desejo, mas não o está por inteiro e em ação. Apenas foi lhe imposto de alguma forma. O filme mostra, ou busca mostrar, essa mulher livre que participa de festas liberadas, orgias, relaciona-se com várias pessoas, há a sugestão de relações entre as mulheres que estão em cena, mas o que ocorre são apenas abraços, ou seja, isso fica sob controle e não chega de fato a uma apresentação inteira, mantém-se retraída como se houvesse dúvida se ela poderia exercer esse papel de forma consciente.

Para Glauber (2004, p. 115) a personagem 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”. A personagem foi então reduzida à performance da sedução, do desejo, mas em silêncio, apenas sendo imagem da satisfação dos personagens masculinos, sem qualquer relevância para a temática política que o filme pretende fazer.

### 3.2.4 O dragão da maldade contra o santo guerreiro

O último filme que será discutido trará mais uma vez Antônio das Mortes, o dragão, após matar Corisco abandona a vida de jagunço, matador de cangaceiros, mas em *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) retorna ao saber da existência de Coirana, que dizia ser herdeiro de Lampião, e assombra uma cidade do sertão que vivia sob o domínio de um coronel. Antônio das Mortes segue para a cidade e mata Coirana, porém se vê arrependido e decide apoiar a causa do povo e se volta contra os desmandos do coronel. Une-se ao professor e juntos irão lutar pelo fim do poder do coronel. Antônio passa para o lado dos oprimidos. Após o fim do combate, Antônio das Mortes abandona o vilarejo e segue na contramão de uma estrada, onde é possível ver um posto de gasolina da Shell. “A estrada, signo do progresso, liga o simbolismo do sertão à realidade do imperialismo representado pela Shell” (SILVA, 2016, p. 60).

A personagem feminina de *Dragão da Maldade*, é Laura, esposa do coronel Horácio. A história se passa em Jardim das Piranhas, localidade do sertão nordestino. Laura mantém um caso com o delegado Matos que trabalha no povoado.



Figura 36: Laura.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Antônio das Mortes chega em Jardim das Piranhas para enfrentar pela última vez o cangaceiro que está assustando os moradores da região. Policial Mattos foi quem o chamou, contrariando a ordem do velho coronel Horácio que havia pedido por reforço policial. É neste contexto que conhecemos Laura, interpretada pela atriz Odete Lara. A sequência inicia-se com uma câmera fixa que mostra a porta e janela de uma casa, Antônio das Mortes entra no quadro pelo lado esquerdo, em um plano americano, anda de um lado para o outro, então Laura aparece e aproxima-se da janela. A personagem é loira, tem os cabelos esvoaçantes, e usa um vestido roxo de mangas longas, nas suas mãos um cigarro.

Laura move sua cabeça em direção ao Antônio das Mortes enquanto este anda pela calçada, ela demonstra interesse ao examinar a figura de Antônio das Mortes. De dentro da casa sai o Policial Mattos, pedindo a Batista que traga o coronel para fora, então dirige-se a Laura “o homem é esse Laura”. Enquanto Horácio conversa com o policial Mattos, Laura

continua fumando e observando os homens que estão na frente da casa. Mattos fala sobre o futuro de Jardim das Piranhas, e a possibilidade de ocorrer uma reforma agrária, o coronel então revolta-se dizendo que não dividirá suas terras com nenhum miserável, e que o governo não sabe nada sobre suas terras. Acrescenta que não tem medo de nenhum jagunço e que o policial deve mandá-lo embora ou ficar com ele, pois tudo que ele precisa é de Laura. Mattos e Laura durante a conversa trocam olhares, já dando indício que possuem um caso.

A personagem que ouve a conversa da janela muda sua expressão para descontentamento, ela parece de saco cheio do coronel. Ele vira-se para ela e diz: “Laura vem ficar comigo, Laura. Vem, meu bem, ficar comigo!”. A personagem novamente expressa a mesma reação e põe o cigarro na boca. Policial Mattos diz para o jagunço não se importar com o que o velho diz, pois está ficando louco, ele começa a assoviar e entra na casa, e então Laura o segue, e não os vemos mais. Em cena permanecem apenas Batista e o coronel Horácio, Antônio das Mortes se retirou.

Já no início pode-se perceber que Laura não se encaixa na paisagem da cidade interiorana e simples. Como uma forasteira, veste-se de modo chamativo, as cores vivas do cabelo e do vestido roxo, até mesmo o penteado armado do cabelo destoa da vida no sertão nordestino. E sua atitude contraria a fala de seu marido ao dizer que precisa ter ela por perto, pois ela é tudo que ele precisa. A personagem mostra em suas feições desgostar da fala do marido, e não dar crédito para aquilo que ele diz, o deixa falando sozinho com Batista e se retira seguindo o policial Mattos, seu amante.



Figura 37: Santa Bárbara.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Vemos o bando de Coirana no alto do monte cantando, em um plano geral, há um corte e vemos um plano conjunto com Coirana, a Santa Bárbara, e Antão sentado mais atrás, além deles várias pessoas, ouvimos o som do vento e o vozerio que parecem pessoas em oração. Coraina dirige-se para a Santa do seu lugar, ela permanece imóvel, olhando para o chão, quem responde o cangaceiro é Antão.

**Coirana:** Dona Santa, chegou a hora de queimar os vivos e destruir a cidade. Foi uma promessa que eu fiz e tenho de cumprir. Pra felicidade dos anjos e alegria do povo.

**Antão:** *Arrespeita* Deus, capitão Coirana. *Arrespeita* Deus e o governo.

**Coirana:** *Arrespeitar?* E quem é nesse mundo que *Arrespeita nós?* Os pobre infeliz desgraçado. A vingança tem de vir pra curar os anos de sofrimento. Sem respeito e sem *arrespeito!* (cospe no chão).

**Antão:** O passado provou e o futuro tem de provar, quem se *alevanta* contra o imperador paga com a cabeça. Quem é desgraçado chora, chora, chora. O destino da miséria é o inferno. Eu quero é pegar meu navio de vela branca e voltar pra África. Voltar pra África do meu avô.

**Coirana:** Nego Antão, tu tá nos cafundó do medo, e nos confins da ignorância. O futuro tá em cima do futuro e não embaixo do passado. (personagem se levanta e se dirige à multidão) Eu andei por esses mundo gentes e conheci a desgraça dos outros e aprendi uma verdade que tava na sagrada bíblia: é “olho por olho e dente por dente”.

A Santa está totalmente vestida de branco, sua saia, blusa e lenço são da mesma cor. Repousando em sua perna está seu acessório para a cintura, uma espécie de cinta, que parece feita de couro. Em suas mãos um punhal que segura com firmeza com a mão direita. E em seus cabelos soltos e escuros há flores roxas o ornamentando. A imagem de Santa Barbará, apesar da atriz branca, nos remete a Iansã, que seria a orixá cuja força está ligada à guerra e ao domínio do vento, porém geralmente é representada usando roupas vermelhas e como uma mulher preta. Glauber faz seu sincretismo ao juntar a representação do catolicismo com a do candomblé. Após Coirana se pôr de pé, temos um corte e vemos Santa Bárbara em um plano próximo, sua expressão é a mesma do início da sequência, e apesar de Coirana começar sua fala direcionada a ela, a personagem mantém-se em silêncio, sem qualquer alteração em seu rosto. Ela está alheia ao diálogo que se desenrola entre os dois personagens. Como a personagem permanece em silêncio e sem qualquer mudança não sabemos se ela concorda com o que disse Coirana e Antão.



Figura 38: Carinhosa com as jóias.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Essa sequência tem início em um plano americano de Laura, a câmera aproxima da personagem através de um *zoom in*, o policial Mattos entra no quadro pela lateral esquerda e então apoia-se na mesa ao lado de Laura e lhe entrega primeiro brincos e depois colares. A cena inicia com a personagem cantando a música *Carinhoso* do Pixinguinha, então ainda fora de quadro Mattos a acompanha na canção. A personagem as joias com entusiasmo enquanto canta, ela as recebe sorrindo, ao segurar os colares nas mãos os olha com prazer, olha para o policial Mattos, mas finaliza a cena olhando novamente para as joias.

Ela parece estar em um ambiente doméstico, uma cozinha, lugar historicamente condicionado às mulheres donas de casa, porém ela não parece fazer parte do cenário. Na cena ela parece demonstrar mais afeição pelas joias do que pelo policial Mattos, enquanto canta ela admira por mais tempo os colares que tem em mãos do que seu amante. É nesse sentido inclusive que Glauber Rocha nos recorda a *femme fatale*, personagens que são sensuais, ousadas e que costumam manipular os homens em troca de alcançar seus interesses pessoais. O roteiro reforça esse arquétipo quando a personagem ganha joias de seu amante, que mais parecem bijuterias, e fica deslumbrada com os presentes, apontando assim seu interesse material. As relações amorosas da personagem são ditadas pelo interesse e não pela sinceridade do afeto em si, ela na verdade usa o afeto do outro para ganho próprio.

A letra da música de Pixinguinha fala um amor sincero, carinhoso, falam ainda sobre o calor dessa paixão e que só ao lado de quem se ama seria possível ser feliz. Porém a música confere uma ironia a cena, ainda mais quando pensamos no que virá a seguir, “vem matar essa paixão/Que me devora o coração”, em uma cena que podemos dizer apaixonada, intensa, veremos Laura golpear Mattos e matá-lo, dando por consumado, finalizado esse amor.

Se formos pensar nos quatro filmes apresentados neste trabalho e suas personagens femininas de certa forma Laura é disruptiva, pois de todas é quem apresenta mais segurança e ousadia. Ela fala e age em seu próprio interesse. Inclusive como veremos mais à frente planeja a morte do próprio marido, mas seu plano não funciona. Porém, ao ser colocada nesse lugar de interesse, sua ousadia e atitude ao agir por meio de uma relação afetiva para conseguir aquilo que ela quer, ganha uma conotação negativa. E a forma como a cena é construída nos faz não ter identificação com a personagem por seu comportamento moralmente condenável.



Figura 39: Redenção.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Temos agora um plano geral de Santa Bárbara sentada em uma árvore, vemos sua lateral esquerda, sendo intercalado por um plano geral de Antônio das Mortes andando em direção a Santa. Depois, um plano médio da personagem, em sua cabeça, agora nós vemos um acessório que ajuda a associar mais claramente a Iansã, em diálogo a isso ouvimos o som do vento uivando. A personagem diz, olhando para Antônio das Mortes:

**Santa:** Aí arrebenta a guerra sem fim.

**Antônio das Mortes (off):** E onde foi que a senhora ouviu isso?

**Santa:** Da boca de Deus. Mas num fala no nome de Deus não. Meus pais, meus avós foram ser beatos e morriam tudo nas suas mãos. Meus irmão foram pro cangaço e morriam tudo nas suas mãos. E agora esse povo aí vai morrer também pelas suas mãos.

**Santa, em off (plano próximo de Antônio das Mortes):** Se Coirana morre, morre o resto do povo penando de fome.

**Antônio das Mortes:** Dona Santa, eu já andei por mais de dez igreja, não tenho santo protetor. Mas eu juro que só vim aqui pra saber se era verdade, se existia cangaceiro *mermo*, pois eu pensava que Corisco tinha sido o último. Mas eu não quero mais matar. Se eu matei seus pais, seus avós, seus irmãos, me perdoa dona Santa.

**Santa (plano próximo, angulação frontal):** Quem mata o irmão é jogado no fundo do mar. Vá embora, Antônio! E cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu.

Voltamos para um plano geral com Santa Bárbara sentada na árvore, ao fundo ouvimos uma música melancólica, tocada no violão. Há um corte e vemos Coirana no centro da imagem, Santa Barbara a sua direita e Antônio das Mortes a sua esquerda, ouvimos o cangaceiro cantar sobre o caminho que seguiu até chegar ali. A história cantada de Coirana é interrompida por um corte e temos a repetição da última fala da Santa em um plano próximo, angulação frontal, “Quem mata o irmão é jogado no fundo do mar. Vá embora, Antônio! E cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu”. Vemos então Antônio das Mortes se afastando.

Esse é o primeiro momento de fala da Santa Bárbara, ela está sempre envolta nessa atmosfera mística criada pelo seu silêncio e o uivo do vento. Se em *Deus e o Diabo*

havia uma clara diferença entre as forças do messianismo e do cangaço, a Santa é o sincretismo entre essas duas forças como formas de resistência do povo sobre a fome. Antônio das Mortes parece perceber isso, dá-se conta que na verdade esteve sempre do lado opressor, a igreja e o coronelismo. A personagem, então, neste momento encarna uma posição reconciliadora entre Antônio das Mortes e o povo, tendo em visto que este matou os líderes dos movimentos que saíam do povo. Ela personifica a redenção para o personagem, e esse é seu papel dentro da narrativa. Para o Ismail Xavier, a Santa possui ainda um papel maternal para Coirana e Antão: “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” (XAVIER, 2014. p, 308).

Apesar de ser a figura do misticismo popular e mostrar-se consciente sobre os acontecimentos a personagem não possui grande momentos de ação ou falas em cena, em suas aparições apenas está presente, sem expressões que denotem o que pensa, e quando fala com Antônio das Mortes mostrando as gravidades de seus atos, o faz de forma passiva, mesmo ao dizer que este matou sua família, o faz de maneira branda.



Figura 40: Um plano covarde.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

**Laura:** Você não percebeu ainda que só vai se valorar no dia que te tiver coragem para matá-lo. Horácio pelo menos é mais macho que você. Teve coragem de escravizar todo mundo. Eu também devo muito a ele. Mas agora já nem sei se foi melhor ter deixado a Bahia. Quando ele morrer nós dois é que vamos herdar tudo. Eu quero que você cumpra a promessa de me levar daqui. Eu tenho que mudar de vida e só posso começar de novo com ele morto.

**Mattos:** Mas Laura, entenda eu não sou assassino.

**Laura:** Você é delegado, você prende e mata pra ajudar Horácio e não é assassino? É assassino sim. Assassino de segunda.

Você me falou em matar Horácio, pensei que tivesse coragem pra isso. Agora eu já nem sei mais o que é pior. Matar? Ou não ter coragem de matar?

Esta sequência se dá em um plano médio, a câmera fixa, em angulação frontal. Laura está com as mãos apoiadas no parapeito do terraço. Mattos entra em quadro pela lateral direita e durante toda a cena passeia de um lado ao outro segurando um punhal em mãos. Enquanto Laura mantém-se ativa olhando para frente como se a ajudasse a planejar os

acontecimentos futuros que visualiza. O vento traz movimento aos seus cabelos e vestido feito de tecidos fluidos. Laura tenta convencer Mattos a matar Horácio, o policial que é seu amante, é um meio que a personagem encontrou para se livrar do marido. Para manipular Mattos Laura faz comparação entre ele e Horácio, ela diz que seu marido, um homem velho e cego, é mais macho e corajoso do que Mattos. A personagem busca envergonhar o amante por ser covarde. O relembra de sua promessa e da herança que receberão se o velho morrer.

Mattos tenta se sair da decisão de Laura ao dizer que não é assassino, porém a mulher argumenta que ele é sim assassino, “você prende e mata pra ajudar Horácio e não é assassino? É assassino sim”, Mattos é controlado pelas vontades do coronel uma vez que Horácio é quem tem o poder sobre o Jardim das Serpentes. Esse momento em que a fala de Laura faz este apontamento de que seu marido controla até mesmo a força policial, é sua única participação de alguma forma no debate político social do filme, de forma mínima ela reconhece não apenas que ele detém o poder, como o usa para escravizar o povo. No entanto, sua fala não vem uma crítica, mas apenas como um apontamento daquilo que ela percebe e vive. Ou seja, seu discurso tem a única finalidade de conseguir usar Mattos para livrar-se do velho e voltar para a Bahia.



Figura 41: As mãos.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Como continuidade ao plano de dar fim na vida do coronel Horácio, o policial Mattos conversa com Antônio das Morte a fim de contratá-lo para o matar, pois não consegue fazer. Estão justos na igreja até que há um corte e a imagem muda e vemos Laura no lado esquerdo do quadro, um plano próximo, ela segura em suas mãos um punhal ela estica o braço e entrega o punhal na mão de Mattos, vemos Horácio ao fundo comendo totalmente alheio das manobras de sua esposa com seu delegado; Mattos recebe a faca, a câmera faz uma panorâmica de Laura a Mattos do outro lado da mesa, quando ele se levanta da cadeira a câmera o acompanha. Ele caminha em direção a Horácio, Laura olhando para a direção de Horácio que está fora de campo, entra no quadro pela direita; na parede ao fundo



vemos imagens religiosas, e um buquê de flores coloridas em um vaso, essas flores serão utilizadas por Laura no enterro de Mattos.

Laura e Horário cruzam e invertem de lado no quadro. Mattos ergue a mão com o punhal, Laura parada ao seu lado vira o rosto e o olha, o delegado olha para a mulher e hesita, entregando o punhal para Laura que segura a mão do amante com as duas mãos e a recoloca acima de Horário, e olha para baixo. Mattos coloca a outra mão acima das mãos de Laura, ela olhando para Mattos retira as mãos e sai do quadro. O delegado levanta as mãos para golpear Horário com o punhal, porém hesita mais uma vez e deixa os braços cair. Em *off* ouvimos o final da conversa de Mattos com Antônio das Mortes.

**Mattos:** (...) arranja um jeito de matar o coronel e eu atendo esse pedido seu. E ainda lhe dou uma fazendinha pra você morrer em paz.

**Antônio das Mortes:** Você é homem letrado, mas a minha ignorância tem vergonha. Eu só vou matar o coronel se ele não atender o meu pedido.

**Mattos:** Então por que você não vai logo falar com ele?

**Antônio das Mortes:** Foi sua mão doutor. Foi sua mão que entrou no meu destino, por isso ela vai ter de continuar até o ponto final. Se eu fui atrás de um homem sujo, é no fundo da sujeira que eu vou me limpar. Assim é a vida, doutor. Deus escrevendo certo por linhas tortas.

Do mesmo modo que no diálogo, no desenrolar da cena com Laura, Mattos tenta livrar-se da função de ser o assassino de Horário. Na cena ao levantar-se e entrar novamente no quadro, Laura olha para Horário (*off*) com desprezo, vendo a demora de Mattos o olha com urgência e então novamente para Horário, retira as mãos do punhal e vemos um sorriso querendo brotar em seus lábios, porém não conseguimos ver mais, pois sai do plano. É possível notar uma expressão de expectativa, de espera urgente para ver-se livre do velho Horário. Após a falha do plano vemos Horário reclamando do jagunço para Mattos, na lateral direita da imagem, sentada à mesa, está Laura fumando, sua expressão é de decepção, ela olha para a mesa. Mattos chega a pedir para Laura intervir na conversa para que ele aceite o pedido de Antônio das Mortes, porém o olhar da personagem ergue-se e ela parece neste momento perceber que Mattos não seria capaz de fazer nada contra Horário.

A personagem de Laura é quem maquina o plano para que Mattos execute, ela não pretende sujar as próprias mãos e por isso o usa para conseguir o que quer. Se no início da sequência ela estava esperançosa quanto a realização do seu plano, já no fim ela tem certeza que não funcionará, ou que terá que arranjar outro modo.



Figura 42: Você me prometeu.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Após a chegada de Mata Vaca Batista conta ao Coronel que Laura está o traindo com o policial Mattos. Laura é arrastada por Mata Vaca para frente do bar, os homens que ali estão a seguram com força a agredindo e puxando seus cabelos, essa cena da agressão é feita em um primeiro plano, onde vemos recortes do corpo de Laura e de seus agressores, evidenciando a participação de todos ali em sua inquisição, juntamente com a dela. A personagem grita e esperneia tentando se desvencilhar das mãos dos homens que a seguram e sorriem da situação. Trazem Mattos e Horário o pressionam contra a fachada do bar o acusado de ter o traído, ele nega, o coronel então manda trazer Laura para que eles se beijem e todos possam ser testemunhas da traição.

Nesse momento em que são empurrados para beijar um ao outro começamos a ouvir a música *Carolina* de Luiz Gonzaga, a música fala sobre uma moça que é admirada por todos pelo seu cheiro. Mattos tira sua arma e atira em Batista, ele juntamente de Laura e o professor correm para dentro do bar e trancam a porta. A sequência destacada na imagem começa em um *plongée* de Laura agarrada a Mattos, ela puxa sua camisa, a câmera os acompanha até o fundo do bar onde se juntam ao professor. Aos gritos Laura diz: “Me salva Mattos! Você me prometeu levar daqui. Me salva, meu amor. Eu te amo, me salva!”. A personagem está apavorada e não sabe o que fazer com as mãos que vão da boca a roupa do amante, ela suplica para que ele a salve e a leve embora.

Ainda dentro do bar, o professor diz que Mattos é servo do coronel e que ele deve reconhecer que sempre será servo do coronel. Laura ao ouvir essas palavras começa a afastar-se de Mattos e do professor, andando em direção a porta, ela percebe que não há mais futuro ao lado de Mattos, pois este não conseguiu e dificilmente conseguirá matar o coronel e os homens de Mata Vaca. Ao andar em direção a porta Laura já estava decidida a abandonar Mattos.



Figura 43: Morte ao primeiro amante.  
 Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Laura sai de dentro do bar, e vemos o seu rosto que parece triste, a câmera acompanha seu movimento, ela desce as escadas e aproxima-se de Horácio e diz: “pode deixar Horácio, eu mesmo vou liquidar esse canalha”. Ela caminha até o Mata Vaca e perde sua arma, ele lhe entrega a faca que estava em sua cintura, sobe as escadas. Nesse momento o professor abre a porta e sai de dentro do bar, eles se olham e então ela se encosta na parede ao lado esquerdo da porta. O professor desce as escadas e sai de quadro; Vaca Mata entra no bar e traz Mattos para fora, ao chegarem na porta Laura enfia a faca em sua barriga, depois em suas costas quando o personagem cai no chão. A câmera aproxima-se do rosto de Laura enquanto ela continua a atacar Mattos. Horácio aproxima-se e diz que ele e Batista estão vingados.

Ao perceber que Mattos não teria coragem para matar Horácio ou mesmo enfrentá-lo, recalcula a sua rota e para livrar-se das consequências de sua traição decide ela mesma o matar, além disso ela vinga-se da sua falta de atitude e por não cumprir o que lhe prometeu. Ao desferir os golpes seu rosto vai se transformando, e no fim da cena é um misto de agonia e riso, não dá pra saber ao certo se ela está sofrendo ou sorrindo, ou os dois. A personagem entra em ação quando se vê ameaçada, apesar de não estar disposta a matar seu marido pedindo a seu amante, não exitou em matá-lo quando precisou e fez isso de forma fria e brutal. Laura mostra-se mais firme sobre o que deseja do que seu amante e por este motivo decide ir a ação, não por amor, mas por vingança, ela o mata e assim reconquista a confiança de Horácio.

Apesar de podermos associar seus comportamentos ao esteriótipo da *femme fatale*, personagens que manipulam os homens através de sua sensualidade para atingir seus objetivos, não sente-se culpada em trair, em ser interesseira, e suas vestes chamarem atenção, serem mais modernas do que o local em que está, o que a difere da mulher glamourosa do cinema americano, ao luxo, é o *Kitsch*, uma precariedade que está em sua volta e não condiz com seu figurino, tornando seu desejo de ir embora mais perceptível para quem vê.



Figura 44: Morte a amante.

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Após a morte de seu amante Mattos, Laura aparece utilizando vestido e véu pretos, segundo Silva (2021), essa imagem simbolicamente nos diz que a mulher mais uma vez trai o coronel. Para a pesquisadora ao se debruçar sobre a família patriarcal, o filme fornece mais elementos que os anteriores para se pensar a opressão da mulher nessa estrutura. Todavia, ao utilizar uma linguagem que se aproxima do melodrama, se destaca a condenação moral sobre a mulher que trai o marido repetidas vezes. Há ainda a sequência em que vemos Horácio e Laura sendo carregados pelos homens de Mata Vaca, a imagem se assemelha aos senhores de escravos sendo carregados pelos servos.

Laura, uma mulher branca, assume esse lugar ao lado de Horácio, de modo que ela tem consciência do significado que Horácio tem como dono daquelas terras, quando conversava com Mattos sobre matar Horácio, falou que este era mais macho que o policial pois, “teve coragem de escravizar todo mundo”. A personagem percebe a posição de poder que ocupa estando ao lado de Horácio que possui influência sobre o povo de Jardim de Serpentes, dessa forma ela está mais favorecida do que sem ele, e por esse motivo escolhe o agradar.

Enquanto estava velando o corpo de Mattos a personagem se entrega ao professor, eles beijam-se por cima do defunto, não há qualquer remorso ou preocupação moral que faça a personagem abandonar o seu desejo, suas vontades, até mesmo na hora da morte. No entanto, fica claro que dentro da narrativa isso a torna inapropriada, inadequada por ser liberada afetivamente tendo mais de um amante. Durante a batalha entre os homens de Mata Vaca e Antônio das Mortes e o professor, Laura sai de dentro da casa deixando Horácio e indo em direção ao seu amante, no entanto Mata Vaca atira em suas costas e a personagem cai nos braços do professor. Apesar de ser uma das personagens dos filmes de Glauber com maior presença na narrativa, e uma personalidade que difere das outras personagens, até mesmo de Silvia que também é associada ao desejo masculino, porém assim como nos filmes

noir em que a personagem que manipula os homens tem um fim trágico, Laura é finalmente punida e morre.

Assim como Silvia em *Terra em Transe* sofrem condenação moral uma vez que são caracterizadas como mulheres interesseiras. No cinema de Glauber, as mulheres só se preocupam com elas mesmas, buscando manter sua alta posição social. Elas não poderiam ganhar empatia, pois o cineasta é engajado politicamente ao lado das classes populares. Porém, Laura assim como as outras mulheres do Cinema Novo não participam das conversas políticas, que acabam pertencendo apenas ao núcleo masculino. Glauber explora essa beleza visual branca, associando-a a uma perspectiva simbólica do desejo. Ao utilizar a imagem de uma mulher que corresponde aos parâmetros de beleza europeu, pode ser interpretada como crítica a um modelo de narrativa que faz uso desse padrão estético para conquistar o olhar do público masculino. Porém ao fazer uso do mesmo padrão o cineasta reproduz o mesmo modelo (SILVA, 2021).

Percebe-se que há uma grande diferença entre a performance das duas personagens e o que motiva suas ações. Enquanto Laura é uma mulher mais ativa, fútil, interesseira e usa o afeto que os homens têm por ela para os manipular e conseguir o que quer. A Santa, apesar de estar inserida na questão política do filme, é passiva e silenciosa, quase não há momentos de falas, mesmo sendo a representação de Iansã que está relacionada com a força da guerra, seu principal papel é conceder perdão a Antônio das Mortes, trazendo redenção ao personagem. Mesmo relatando que seus pais, beatos, e irmãos, cangaceiros, foram mortos por ele, não há nenhum traço de vingança expresso pela personagem, de fato encarnando uma visão mística superior aos homens, enquanto isso Laura não hesitou por nenhum momento de vingarse do amante. Ismail Xavier, destaca outros aspectos que diferenciam essas personagens:

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. (...) 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 territórios, o grotesco. Também é na adesão à santa, como força espiritual, que elas ascendem a um plano mais elevado (XAVIER, 2014, p. 308).

O caminhar das narrativas que é centrada no masculino, depende dos sentimentos despertados por ambas as personagens, Laura como figura do desejo conquista ao policial e depois ao professor. Santa como força espiritual que guia Coirana e Antão, e traz a redenção de Antônio das Mortes despertando nele o arrependimento, uma mudança de consciência, que o faz não querer matar o bando de Coirana.

A mulher protótipo age para fugir da fome, em busca de uma saída para o amor, mas para isso se submetem a viver as consequências do agir de outros, não tendo plena consciência ou escolha sobre suas vontades, ou quando as tem as narrativas as podam, não permitindo que essas personagens tenham lugar na tão sonhada revolução. Não estão conscientes por inteiro, mas vem-se presas a uma realidade, condição ou circunstâncias, como a lealdade a seus companheiros, maridos, mesmos estes possuindo em suas ações sentidos próprios, objetivos claros e estão sempre prontos a abandoná-las para alcançar seus planos.

Glauber começa o parágrafo falando sobre violência, e que se justifica para que ocorra uma revolução cultural, para o autor essa violência presente nas obras do Cinema Novo tem como fim o amor. “Não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador” afirma em seu manifesto, muito provável que esta frase do cineasta feita no contexto de 1966 no Congresso Gênova, não apenas fazendo referência a Franz Fanon, que em seu texto fala sobre a violência como o meio para que haja revolução, pois é a saída do colonizado diante do colonizador; mas também porque o filme de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, críticos disseram que havia violência gratuita, demasiada, sem sentido. É nesse contexto que o cineasta traz a violência como meio justificado para a revolução cultural, mas que diferente do colonizador, que age por ódio, a violência do colonizado se encerra no amor, “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”.

No entanto, Fanon (2022) fala em *Condenados da terra* sobre o mundo do colonizado, diz que o amor incentivado pela prudência e harmonia são uma das formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, que criam em torno do explorado um clima de submissão tornando fácil o trabalho daqueles que estão entre colonizador e colonizado, que o autor chama de “intermediário do poder”, e possui uma linguagem de pura violência. Desta forma então, o amor que Glauber cita em seu texto, seria este amor que age e que transforma, ou seja, um amor revolucionário e violento, podemos dizer que não seria o mesmo amor citado por Fanon? Um amor de prudência e harmonia? Para dar força ao seu manifesto, o

cineasta cita o exemplo das personagens, tendo elas como a personificação desse amor, ele portanto chama essas personagens de mulheres protótipos do cinema novo.

Assim como destacamos no capítulo 1, alguns pontos que poderiam ser percebidos nas personagens que fazem parte da lista da Mulher protótipo do Cinema Novo, as relacionamos ao amor romântico e ao amor maternal. Aqui retornamos a esses dois tópicos e acrescentamos uma breve reflexão sobre a performance da sexualidade das personagens criadas por Glauber Rocha, nos filmes exibidos na década de 1960:

#### a) Amor romântico

Não apenas no cinema, mas também na literatura o amor romântico é associado à figura feminina. Para Swain (2008), o amor é ligado às mulheres, refletindo seus pensamentos, atitudes, sentimento as diferenciando dos homens. É corriqueiro vermos frases como “as mulheres são naturalmente amoras, dóceis e delicados”. Enquanto os homens são associados ao sexo como necessidade, razão de viver e ser, os identificando. Conforme trabalhado pela autora baseando-se nos estudos de Foucault, o “dispositivo amoroso”, que inúmeras vezes é reproduzido nas narrativas midiáticas, não apenas o cinema, transpassa esse lugar e reflete no comportamento social influenciando a educação formal das mulheres e até mesmo suas profissões.

O sociólogo Anthony Giddens (1993), evidencia a formação do amor romântico no início do século XVIII, onde a partir daí os matrimônios não apenas eram definidos pela condição econômica, como ocorria anteriormente, mas começam a ser considerados o afeto como fator decisivo. O autor então irá fazer distinção entre o amor romântico e o *amour passion*, o segundo é caracterizado como um sentimento avassalador, ligado à sexualidade e sendo universal. Diferente do amor romântico, também comporta a questão da sexualidade, mas a supera por ver o outro como especial, sendo mais cultural e específico.

A noção de romantismo estaria ligada ao mito dos andróginos ou das almas gêmeas, proferido por Aristófanes em *O banquete de Platão*, desse modo o indivíduo apenas se reconhece a partir do outro, onde por meio do relacionamento pretende-se preencher um vazio, que anteriormente não se tinha conhecimento. É assim, portanto, que os discursos hegemônicos inferiorizam as mulheres, por ela ser constantemente representada como significante do outro.

Os filmes de romance, as comédias românticas, por exemplo, são destinados às mulheres. Sua maioria as narrativas giram em torno da relação romântica, em que a mulher apenas se reconhece enquanto participante de uma relação amorosa romântica, onde a

questão dos afetos gira em torno da busca pelo par ideal, ou seja, encontrar a alma gêmea é a motivação maior da protagonista, atrelando assim a felicidade e realização pessoal da personagem apenas ao relacionamento amoroso romântico. Essas narrativas têm como alvo de identificação/projeção são as espectadoras mulheres, porém ao mesmo tempo se mantém o reforço ao discurso patriarcal marcado pelo olhar masculino. Bourdieu então ao falar sobre a violência simbólica que o olhar masculino desperta, não partindo de uma questão binária dos gêneros, mas sim considerando a estrutura de construção dos discursos produzidos e socialmente aceitos, diz que: “As próprias mulheres aplicam toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas em esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica” (BORDIEU, 1999, p. 45).

O cinema novo buscou distanciar-se das narrativas românticas dando mais ênfase às discussões políticas, o movimento segue uma tendência, assim como a *nouvelle vague* na França, de romper as estruturas tradicionais clássicas do cinema. Enquanto as produções hollywoodianas clássicas a macia era passiva à espera do herói, e sua realização dependia de um relacionamento romântico, o cinema francês trouxe personagens ousadas, repletas de desejos e subjetividades. O cinema novo rompe com a estrutura clássica, traz novas temáticas, como a fome, exploração do trabalhador, o sertão, mas também há a presença de relações amorosas dentro de suas narrativas que são planos de fundo para as temáticas discutidas.

Em *Barravento* (1961), temos o romance entre Cota e Firmino, Naína e Aruan, além de que no início do fim há sugestões de que Firmino tinha interesse em Naína. Enquanto o relacionamento de Cota com Firmino é marcado pela violência, e o personagem masculino a tem como acessível, mas não a vê como alguém com potencial para viver um romance apenas a usa para alcançar seus planos, o relacionamento de Naína e Aruan concretiza-se apenas no fim do filme, e durante toda a narrativa não há cenas de violência em que Naína esteja presente. As diferenças das relações românticas foram estabelecidas também através das questões raciais. Enquanto Cota, mulher negra, é sexualmente disponível e acessível, Naína é recatada, pura e passiva.

Essas características das personagens femininas são comuns ao cinema clássico. A mulher ousada, dona de si, desviante, mas seu fim é trágico. A jovem pura, virgem, inocente que no fim tem seu *happy end*, diferentemente da primeira que por se desviar daquilo é moralmente aceitável para uma mulher, seu fim é trágico.



Rosa e Dadá talvez sejam as personagens em que as narrativas apesar de estar em volta também da relação delas enquanto esposas, não aborda esses relacionamentos de forma romântica, no sentido do melodrama. No entanto, há algumas características que podem ser percebidas em como essas relações afetam e desestabilizam as personagens. Rosa como esposa obediente segue seu marido até Monte Santo, mesmo não concordando e vendo futuro no messianismo, porém em boa parte da primeira fase do filme o faz em silêncio, sendo possível apenas através do seu gestual notar seu desacordo com a situação.

Deste modo, até o momento em que o marido a entrega ao Beato Sebastião, a personagem continuava passiva sem agir, foi através desse encontro que a desestabiliza e para salvar sua vida a personagem precisou matar o santo. No momento em que Sebastião derruba seu punhal no chão vemos a transformação de sentimentos passar pelo rosto de Rosa, notamos como ela sai do pavor à raiva, que desencadeia uma ação, uma possibilidade que a personagem aceita. Embora atordoada, deste momento em diante o comportamento de Rosa até mesmo inverte-se com o de Manuel. Rosa passa a simpatizar com a luta do cangaço, vê nela uma possibilidade de vida que a agrada.

Não há como não mencionarmos a sugestão de um romance entre Rosa e Dadá que fica evidente na sequência onde as personagens simulam coreograficamente o andar de um casamento, sendo ainda marcado pela imagem que sugere uma escolha entre Dadá e Manuel pela personagem Rosa que segurando uma flor nas mãos como a quem segura um buquê e com o véu que roubou do casamento que invadiram, ela anda em direção a Dadá e entrega o buquê, Dadá por sua vez a presenteia com um lenço, depois vemos Rosa beijar o rosto de Dadá. Nas cenas seguintes essa ideia é descartada, pois Rosa seduz Corisco. Talvez o cineasta quisesse mais uma vez apenas salientar a amizade das personagens e o encantamento de Rosa pelo cangaço, e sendo acolhida por Dadá a única mulher do bando de cangaceiros.

Logo depois, Rosa retorna ao posto de boa esposa de Manuel quando este diz que agora ela é quem decidirá o que irão fazer e que ele quer ter filho com ela, a personagem então concorda. Mas durante a fuga final pelo sertão Rosa é abandonada pelo marido. O romance, em *Deus e o Diabo*, ocorre de forma que as mulheres estão sempre prontas a seguir seus maridos mesmo sendo contrárias ao pensamento e ações. Dadá já não quer continuar vivendo a vida do cangaço, pede para que Corisco pare, mas ele nega e a personagem permanece com aquele até o momento em Antônio das Mortes o mata. Ou seja, os afetos que essas personagens sentem pelos maridos é que ditam a sua performance. Rosa por ter mais tempo dentro da narrativa é a personagem que terá momentos onde romperá com esse afeto e fará aquilo que quer, primeiro quando mata Sebastião para não morrer; e segundo, quando

surra Manuel quando este diz que matará Corisco. No segundo momento a personagem pela primeira vez ao ouvir seu marido age efetivamente por não concordar com ele, diferente da primeira fase, no messianismo, quando apenas virava o rosto em direção contrária como oposição, mas sempre em silêncio.

Já em *Terra em Transe* temos duas personagens que se relacionam com Paulo Martins, elas são Sara e Silvia. A primeira liga-se a ao personagem masculino pela vivência e militância política, ambos decidem apoiar Vieira como governador de Alecrim. Paulo ao se decepcionar com Vieira decide abandonar a luta e voltar para Porfirio Diaz e convida Sara para que o acompanhe. A personagem Sara, diferentemente de Rosa e Dadá, decide não o seguir e permanecer na luta por aquilo que acredita, acusando ainda Paulo de ser covarde e orgulhoso, tendo uma atitude egoísta de abandonar o barco quando ele está afundando. Ela então age conforme suas convicções políticas, não deixando que o sentimento que tem por Paulo dite suas atitudes.

Pelo contrário, a personagem aponta para a diferença de postura entre os dois, e como é mais fácil para ele como homens simplesmente abandonar algo. Quando ela, mulher, precisou abrir mão de uma vida como esposa e mãe para ter uma vida política ativa, defendendo o que acreditava, e por consequência foi inclusive torturada. Diferente de Silvia que não apenas não participa das discussões políticas, como também não participa de nenhuma conversa durante todo o filme, a personagem é a personificação da alienação política das classes altas e sua relação romântica com Paulo na verdade é apenas carnal do que de fato afetiva, e como ela não possui ações significativa, acaba ficando a margem dentro da narrativa, o personagem envolve-se no sentido romântico apenas com Sara.

Glauber Rocha ao falar sobre a personagem diz que a princípio ela tinha falas, porém à medida que foram acontecendo as filmagens o cineasta diz que todos estes momentos em que a personagem fala algo ficou ridículo, “ela é uma espécie de musa, sua expressão de adolescência, que se torna fugitiva. Silvia 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). Deste modo ele escolhe reduzir a personagem a apenas um corpo bonito em cena, não há possibilidades de performance para Silvia, ela apenas é exibida.

Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* Laura apesar de casada com o coronel Horácio, o trai com o delegado Mattos. A personagem escapa do estereótipo da esposa compreensiva, dócil e amorosa. Na verdade, nas cenas em que Horácio fala com Laura ela demonstra desprezo em seu olhar, não é uma relação recíproca, da mesma forma

que ela se relaciona com Mattos pelo interesse de ver-se livre de Horário, sua relação com o marido se dá pela influência que ele tem sobre todos. Quando sua traição é descoberta, ela foi capaz de matar o próprio amante para escapar e conquistar novamente o favor de Horácio. O afeto não é o que a faz agir, mas ela o utiliza como manobra para conquistar aquilo que quer. Sua afetividade está diretamente ligada aos seus interesses pessoais de ter riqueza e voltar para a Bahia.

Conforme vimos no início desse tópico as relações entre casais nem sempre foram marcadas pela afetividade, mas após a instauração desse modelo de comportamento, em que as pessoas passam a poder casar-se, escolher seus parceiros pelo afeto, e não apenas por ser economicamente vantajoso o indivíduo passa a se reconhecer a partir do outro; através da relação é possível preencher um vazio que anteriormente era desconhecido sua existência. Em seu estudo, Giddens (1993) fala sobre a ligação entre o amor romântico e a condição das “mulheres”. Em que essa implementação de um amor romântico também contribui para uma divisão das atividades, em que a mulher se dedicaria ao lar e a maternidade e os homens aos afazeres externos.

Segundo o autor, “A idealização da mãe foi parte integrante da moderna construção da maternidade e, sem dúvida, alimentou diretamente alguns dos valores propagados pelo amor romântico” (GIDDENS, 1993, p. 53). Assim, as mulheres precisavam ser dóceis, amorosas, pois era isso que se esperava de uma boa esposa e mãe. Como estavam destinadas ao lar, não havia outra perspectiva ou possibilidades de comportamentos que as mulheres poderiam ter.

Nesse sentido, Navarro Swain (2012) fala sobre o dispositivo amoroso, que investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo outro. “As conduz diretamente para uma heterossexualidade incontornável, sem equívocos, já que a procriação é uma recompensa. Mesmo se o prazer é raro ou ausente, é uma sexualidade sem questões, sem desvios, é assim, ponto”.

Não à toa, vemos Rosa e Laura cansadas da vida doméstica, porém, por motivos diferentes. Rosa cansada pela fome, maltratada pelo sol e o trabalho diário e mesmo assim precisar ouvir os enganos de seu marido e o seguir para ser constantemente abandonada, enquanto ela não hesita em permanecer ao seu lado, ele não hesita em seguir seu caminho só. Já Laura não suporta a vida doméstica, pois pertence ao urbano, ela está cansada de viver a vida interiorana. Ao contrário de Rosa que combina com a paisagem de sua casa pobre, Laura destoa totalmente das paredes simples, e das panelas penduradas na cozinha. Enquanto a

afetividade de Rosa a prende ao marido lhe limitando, Laura usa a afetividade e desejo que os homens têm por ela para ver-se livre da sua realidade.

### b) Amor maternal

Ao falarmos de amor maternal, estamos também falando sobre a esfera privada da vida das mulheres, uma vez que historicamente aquilo que é privado, ou que está relacionado a intimidade, segue tradicionalmente uma lógica binária. O que pertence ao papel masculino x o que diz respeito às mulheres, ao feminino. As mulheres foram muito tempo excluídas da vida pública e isso fortalece a ideia de que a mulher pertence unicamente ao privado, ao lar. E por estarem fora do público e apenas no privado, a história do privado e do cotidiano foi negligenciada, vista como sem importância.

Para Joan Scott (2005) a maternidade foi utilizada pelo patriarcado como amparo para o argumento de as mulheres deveriam ter participação na vida pública. Quando na verdade, por não terem permissão de serem ativas politicamente, de trabalharem e até estudarem, as mulheres passaram a se dedicar a tornar-se mãe, não tanto por uma escolha, mas por uma falta de possibilidade.

Em seu manifesto *A Estética da Fome*, ao falar sobre a mulher protótipo Glauber cita Sinhá Vitória de *Vidas Secas* (1963), como a mulher que “sonha com novos tempos para os filhos”. É interessante pensarmos sobre o imaginário em volta da figura materna, em que na maioria das narrativas do cinema a figura da mãe é de alguém que faria tudo por seus filhos. Podemos inclusive exemplificar com o filme mais recente, *Que horas ela volta?* de 2015, conta a história de uma mãe nordestina pobre que se sacrifica por um futuro melhor para sua filha.

Entre os quatro filmes aqui estudados, teremos as seguintes situações que envolvem a maternidade, porém de maneira bem mais sutil do que em *Vidas Secas*: Rosa sonha com a maternidade; Dadá deixa sua filha para acompanhar Corisco; Sara, abre mão do sonho da maternidade para se dedicar a vida política.

Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, a questão da maternidade aparece duas vezes em conversas entre Rosa e Manuel: a primeira vez é posterior a cena em que Rosa entra na igreja para observar os fiéis do beato, figura 18, a personagem fala ao marido que ele a esqueceu e que estão longe a muito tempo. O sentido da fala de Rosa, não apenas se refere à distância, por estarem separados, mas a distância física, sexual. A imagem então nos mostra Rosa fazendo carinho em um cabrito, um filhote de bode, a voz de Manuel que está fora do plano, diz que ele precisa abandonar mulher e filho para alcançar o milagre, neste momento a

imagem mostra o topo do Monte Santo. Fica claro para além do sentido sexual, que a maternidade é um desejo da personagem.

O outro momento em que acontecerá uma conversa que menciona o desejo de ter filho é logo após o beijo entre Rosa e Corisco, Manuel retorna ao local onde estão todos e ao ser questionado por Corisco se irá lutar contra Antônio das Mortes ou fugir com Rosa, decide ficar com sua esposa. Manuel reconhece que sempre foi contra a vontade da esposa, mas que agora permitirá que ela decida. Rosa afirma que está mais perto de Manuel, então ele afirma que se conseguirem escapar irão ter um filho e Rosa concorda, ela diz: “vamos ter filho”. Percebe-se que mesmo querendo um filho até mesmo neste momento a decisão final sempre foi de Manuel, aparentemente ele está dizendo que ela quem decide agora, porém na verdade ele é quem está decidindo uma vez que está sempre foi sua vontade. Até mesmo nas versões anteriores a definitiva de roteiros de Deus e o Diabo a realização de Rosa está ligada à maternidade.

Dadá por sua vez já possui uma filha que apenas é mencionada no filme, a personagem nos é apresentada e não há nenhum indício de seja mãe; Apenas quando Corisco diz para Dadá ir com o cego buscar a filha deles é que temos conhecimento disso. O que nos permite a leitura de que Dadá deixa sua filha para acompanhar Corisco na luta ao cangaço, essa seria uma forma de protegê-la na vida perigosa que levavam, sendo melhor deixá-la em um local seguro, porém ao ir buscá-la descobre que está morta.

Não podemos afirmar que Dadá não tinha um relacionamento amoroso com sua filha, já que a escondeu provavelmente pensando em protegê-la, mas a fim de refletirmos sobre a figura materna, ou como a maternidade sendo algo inerente ao feminino e totalmente estranho aos homens, embora culturalmente se entenda que a educação dos filhos pode ser desempenhada pelos pais. Segundo Giddens (1993) foi com a invenção da maternidade que criou-se a ideia que a mãe deveria ter uma relação amorosa com os filhos enquanto os pais, através dos manuais existentes no século XX, eram aconselhados a não ser amigáveis com os filhos, pois teriam suas autoridade ameaçada dentro de casa.

Elisabeth Badinter, em seu livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* fala que esta noção que temos sobre o materno ela está relacionada com a visão de que a concepção de um filho vem de algo divino, a partir da narrativa bíblica de Maria e Jesus, não como sendo algo de natureza sexual. Deste modo, a figura de Maria serviu como base para se instaurar o mito da mãe perfeita que entrega sua vida em nome de algo maior. A autora conclui que:

“Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É ‘adicional’” (BADINTER, 1985, p. 365).

Sara por sua vez traz a visão de que não seria possível dedicar-se a vida política e a maternidade, como se um fosse excludente do outro. Essa visão que impossibilita a participação das mulheres na vida pública por conta da maternidade, está relacionado ao que já comentamos anteriormente. Criou-se essa concepção do que seria a maternidade, e quais os comportamentos que uma mãe deveria ter, e quais atividades ela poderia desempenhar, é esse mesmo imaginário social que diz que existem profissões que são naturalmente femininas, pois de alguma forma ligam-se a essa ideia do que é materno e de uma boa esposa, professora, enfermeira, costureira, entre outras.

Além disso, a fala da personagem coloca a maternidade e o casamento como algo comum a todas as mulheres: “Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher”. Porém, como conclui a filósofa francesa Elisabeth Badinter, o amor materno não é inerente às mulheres, não há uma lei, ou determinismo natural. O amor materno, e mesmo o desejo por filhos, pode existir ou não, ser fraco ou forte. A personagem, portanto, reproduz em seu discurso a ideia de que toda mulher precisa casar e ter filhos para se sentir realizada. E como vimos de certo modo ela escapa dessa concepção, pois decidiu abandonar a ideia e decide ter uma vida politicamente ativa, sendo essa vida a que considera indispensável para si, já ruindo com a expressão “como qualquer outra mulher” que busca tornar esse desejo e afeto como universal e intrínseco ao feminino.

### c) Sexualidade

Ao fazer analogia a Foucault Navarro Swain (2008), estabelece o termo “dispositivo amoroso”, onde algumas características, comportamentos e sentimentos são identificados como masculino, do homem, e outros como feminino, da mulher. Enquanto a amorosidade é relacionada às mulheres, os homens são relacionados ao sexo, como fundamento identitário. Essas identidades fictícias se justapõem nas relações do amor e da sexualidade.

Nas narrativas cinematográficas, principalmente os filmes de romance, é comum vermos a personagem feminina se perceber apenas através de uma relação amorosa, afetiva, resumida em encontrar o par ideal. Porém com a revolução sexual e o avanço da teoria feminista tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, novas perspectivas, novos olhares passaram a influenciar tanto o cinema, quanto a literatura. Ao apropriar-se dos conceitos psicanalíticos a teórica feminista do cinema, compreende o corpo como imagem passiva, e quem lhe dá significado é o olhar masculino, porém esse tipo de análise é criticado por enxergar o corpo como passivo, assim como a figura da mulher, sendo o homem o significante, simultaneamente.

Navarro Swain fala ainda sobre as falsas imagens positivas da subjetividade da mulher que são produzidas, mas que na verdade não passa de uma rerepresentação dos estereótipos já existentes, é nos apresentado uma mulher que é livre, independente, uma mulher emancipada. Há um interesse comercial em representar mulheres sexualmente liberadas, mas que na verdade apenas rerepresenta o olhar masculinista, em uma nova roupagem. Mas ainda assim se trata do olhar do outro.

Nesse sentido temos Cota, *Barravento*, sua liberdade sexual vem atrelada a prostituição, não por de fato exercer autonomia sobre seu corpo, figura X, mas ser a única possibilidade para sobreviver. A personagem não apenas é apontada como diferente de Naína, mas também das outras mulheres que também são pretas, ela não é participante efetiva da comunidade, suas vestes são diferentes sendo mais decotadas, não participa dos rituais de candomblé, apesar de deixar claro que faz o santo. Ela difere das outras mulheres pois não depende dos homens, porque se prostitui.

Ela diz-se livre, dona de si, independente, porém sua performance se dá em volta do protagonista, a personagem é sexualmente disponível e acessível a ele, porém ele não a reconhece como potencial amoroso, despertando até mesmo ciúmes na personagem que no início do filme percebe o interesse de Firmino em Naina. Ainda por conta de seu afeto por Firmino, Cota é persuadida por ele a deitar-se com Aruan, para o personagem masculino ela é apenas um objeto a ser utilizado. A personagem para querer agradá-lo cede e conquistar seu afeto faz o que lhe pede, porém acaba sendo punida e morre.

O corpo da personagem é totalmente evidenciado na sequência da praia, e ainda como espectadores somos colocados no lugar do olhar de Aruan e Firmino, que a observam tomando banho no mar. Esse discurso de mulher liberada é utilizado como subterfúgio para uma performance da sexualidade feminina, que na verdade é marcada pelo olhar masculino,

principalmente em uma produção como *Barravento*, filmado em 1959, mas exibido apenas em 1961, tendo como predominante na produção do filme, senão em total, homens.

Diferentemente de Cota, e apesar de trair seu marido com Corisco, Rosa após o beijo, quando a imagem muda para um plano geral, de modo a evidenciar o sertão, vemos a personagem deitar-se com Corisco, ao longe, não podemos ver nada de seu corpo e nem de Corisco. Todo o envolvimento afetivo dos dois detém-se a ser evidenciado durante o beijo. E neste momento sim, o espectador é inserido a esse momento brutal, através do movimento da câmera que circula os personagens, nos mostrando a força do desejo de um pelo outro. E simbolicamente a adesão de Rosa com o cangaço.

Em *Terra em Transe* temos Silvia como uma mulher sexualmente disponível para o protagonista masculino, ao deixar Alecrim Paulo a procura novamente. Ela é apenas um acessório em cena. Silvia participa das cenas de orgia, juntamente com outras mulheres que possuem comportamento similar ao da personagem. No entanto, apesar de ser apresentada como uma mulher de classe alta dona de si, liberada, não sabemos o que ela sente pelo protagonista, ela não fala em nenhuma cena. O filme não nos permite um aprofundamento sobre os afetos e intenções da personagem. Até mesmo quando Porfíria Diaz diz que ela será a senhora Paula Martins ela abaixou o rosto e permaneceu em silêncio.

Se formos pensar em quão benéfico seriam essas imagens de mulher liberada, tendo por base a sexualidade, ela na verdade não é positiva. Mais uma vez citamos Navarro Swain quando ela diz que a liberdade almejada deve ser aquela em que há possibilidade de escolhas, dos momentos, que os corpos e suas capacidades atravessem suas barreiras; e não se limite apenas a reprodução inspirada pelos discursos sociais. Para a autora “a sexualidade desmedida obedece à lei da repetição, pois seu exercício torna-se obsessão, centro da vida, nódulo identitário”. No dispositivo amoroso, enquanto que para o masculino é possível separar amor e sexo, para o feminino não é possível. É nesse sentido que Cota se diz livre, mas nutre afeição por Firmino, porém esse não a vê como uma opção amorosa, apenas como um corpo disponível.

E por último temos Laura, que em alguns aspectos personifica a *femme fatale*, mulher segura de si, que seduz os homens para interesse próprio. Assim como Silvia, ela representa a mulher de classe alta, mas que não participa do discurso político. Mas ao contrário de Silvia conhecemos as motivações de Laura, a personagem externaliza aquilo que quer. Permitindo ao espectador compreender suas ações. Ela seduz os homens à sua volta. De todas as personagens de Glauber ela é a que mais se destaca no ambiente em que está, pois suas vestes também exalam a fluidez da personagem, sendo até mesmo levemente



transparente. Ela é a personagem que mais se aproxima do melodrama, e talvez por esse motivo, pelos excessos característicos do gênero que a personagem possui mais camadas.

Mesmo tendo matado seu amante, ela acompanha o que seria seu enterro e leva flores para ele. E sem qualquer vergonha ela trai novamente o marido enquanto chora a morte do amante. Em cima do corpo Laura troca beijos, abraços e carícias com seu novo amante, o professor. E depois de retornar para Horácio utiliza preto em luto ao primeiro amante que morreu, traindo mais uma vez seu marido que é cego e não pode ver o que veste. A personagem não sente vergonha de suas ações e é ousada e liberada em suas atitudes, apenas não quer abrir mão do privilégio de ser esposa do coronel Horácio.

Porém, assim como ocorre no cinema clássico as mulheres que se desviam do padrão de sexualidade moralmente considerado aceitável como pertencente às mulheres, elas são por vezes humilhadas e punidas. Cota, após deitar-se com Aruan nos aparece apavorada e parece fugir de algo que a atormenta até que de forma misteriosa cai na água e morre. Laura por sua vez quando pega na traição foi exposta para que todos a vissem e tentaram obrigá-la a beijar Mattos, depois na sequência final do filme ela corre para os braços do professor, mas é assassinado no caminho. O cinema por muito tempo condenou as mulheres que tinham comportamento diferente ou contraditório a mulher pura.

As mulheres no Cinema Novo de Glauber Rocha de fato rompem com as estruturas do cinema comercial, clássico, hollywoodiano, se pensarmos apenas em estética, ou se pensarmos na temática que predomina os filmes, e esquecermos de olhar com atenção para as performances femininas produzidas e apresentadas pelo cineasta. Esta pesquisa busca compreender como as afecções diminuem ou aumentam a potência de agir, causando limitações e desestabilizando as noções normativas do feminino?

Cota sem perceber é encurralada e levada à morte pelo que sente por Firmino, a personagem submete-se a violência, naturalizada na tela. É usada como objeto pelo protagonista masculino, é exibida aos olhos do espectador, e no fim punida pelo seu pecado. Apesar de mostra-se consciente e participante dos ritos religiosos, não nos é apresentada como alienada e nesse sentido difere-se dos demais moradores da vila do xaréu. Laura por sua vez assim como Laura tem como destino a morte, no entanto a personagem rompe de forma mais efetiva com os comportamentos tradicionalmente estabelecidos para as mulheres.

Laura trai seu próprio marido, depois trai o amante e ao mesmo tempo vinga-se dele o matando, depois enquanto vela seu corpo relaciona-se em cima do cadáver com outro homem. A personagem aproxima-se da comédia pelas várias reviravoltas que sua história tem e pela forma como ela nos é apresentada, sendo inclusive utilizadas músicas que trazem essa

conotação humorística. Porém, as mulheres do Cinema Novo que desviam ou rompem com as noções de boa esposa ou até mesmo possuem uma conduta que gere dúvidas, é punida. Santa Bárbara é a redenção para Antônio das Mortes, apesar de suas vestes serem símbolo de força, isso fica apenas no simbólico e não se estende para as ações da personagem que pouco fala e expressa.

Naina, que apesar de não sabermos se Aruan retornou para lhe dar o casamento que prometeu, essa pelo menos ficou com a promessa de um final feliz, porém apresentada como passiva e pura, a narrativa não nos apresentou muito sobre a personagem, além de sua integração com a religião praticada na vila. A personagem Dadá permaneceu mais uma vez ao lado do marido, mesmo tendo certeza que enfrentar Antônio das Mortes era um erro, ela escolhe ficar e vê o marido morrer. Rosa por sua vez a princípio segue o marido em silêncio, mesmo sendo rejeitada por ele, mata o santo para livrar-se da morte e acaba libertando o marido, a partir deste momento torna-se uma mulher mais ativa, simpatiza com o cangaço. E se antes o marido que lhe era violento e indiferente, Rosa usou violência e bateu no marido quando esse pensou em matar Corisco, mas no fim, escolhe seguir o marido mais uma vez, diante da promessa de maternidade, mas é abandonada na corrida pelo sertão.

Silvia e Sara são personagens completamente distintas, a primeira é o refúgio de prazer do protagonista masculino, porém não sabemos o que sente por ele e é alheia ao debate político. Sara por sua vez é o interesse amoroso do personagem, politicamente ativa, enxerga com mais clareza suas opções e abre mão de ir embora com Paulo para permanecer lutando e o critica pelo egoísmo de fugir no pior momento.

É possível perceber como as afecções afetam as personagens, são desestabilizadas pelos sentimentos, Cota, Rosa, Sara e Laura, afetam e são afetadas por um amor romântico. Rosa e Dadá buscam a realização na maternidade, enquanto Sara abre mão dela para ser realizada na vida política. Cota e Silvia, foram utilizadas como objeto de desejo pelos protagonistas, mas não foram vistas como possibilidade para o amor, talvez Silvia nem quisesse isso, mas não saberemos porque ela não fala. E Laura, de todas a mais criminosa, não há dúvida, a mais ousada que soube usar o afeto para manipular a realidade à sua volta, mas quando não deu certo decidiu vingar-se, mas no fim foi punida.

Queremos ainda, destacar Sara que abre mão de um amor romântico para viver uma vida pública de militância política, tendo em vista que antes estavam presas ao ambiente doméstico, porém evidenciamos que um discurso que pregue a maternidade - ou qualquer outra categoria que busque classificar uma mulher - como empecilho para a mulher ter uma

vida política ativa, porém apontamos para uma vasta existência de possibilidade para performance feminina. É preciso ressaltar as possibilidades de performance e de afeto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há três principais contribuições teóricas que essa dissertação pretendeu: a primeira contribuição trata-se do entendimento acerca do Cinema Novo para além das discussões políticas e das temáticas sociais, através de um olhar histórico para compreender a conjuntura política e cultural no país que tornou possível o nascimento do movimento cinemanovista. Perceber Glauber Rocha não apenas como um dos principais representantes, mas como o que mais expôs de forma escrita seus pensamentos sobre política, arte e cinema. E que, decorrente desse comportamento, nasceu o manifesto *A Estética da Fome*, onde o autor apresenta sua ideia de Mulher Protótipo do Cinema Novo. O autor relaciona a busca dessas mulheres definindo suas ações como “seres em busca de uma saída possível para o amor”; e, por isso, o movimento se distancia do melodrama, também considerando um outro papel da mulher nos filmes. Mesmo que muitas vezes as características apontadas pelo autor recaem especialmente sobre os estereótipos femininos, apresentados pelo cinema do qual os filmes do Cinema Novo busca manter-se distante.

Assim, a boa mãe que sonha com uma nova realidade para os filhos; a boa esposa que é capaz de matar para salvar o marido que constantemente lhe abandona; A esposa que abandona o amante pois não quer ficar sem a vida confortável que só é possível com o marido; A esposa que aprisiona o marido no modelo de vida burguês são tomadas como personagens que não se enquadram no âmbito do melodrama comercial. Contudo, algumas dessas características e representações citadas pelo cineasta nos apontam para uma feminilidade apresentada em quase totalidade dos filmes mencionados, são de mulheres passivas, que tudo suporta, e tudo esperam pelos seus companheiros; e quando estas escapam desse lugar, são julgadas moralmente, além de não participarem efetivamente da discussão política presente no filme. Ao voltarmos-nos para essas personagens, podemos perceber como o cineasta traz uma leitura mínima e reducionista sobre elas e suas motivações.

A segunda contribuição teórica diz respeito aos afetos, como a imagem cinematográfica, os sons, ou seja, a imagem audiovisual permite uma leitura afetiva daquilo que está na tela. Sabe-se que o ator (e o seu personagem) é peça fundamental para que o espectador perceba a emoção que se objetiva alcançar em sua ação. Mas, além disso, há outros aspectos que comunicam essas emoções, como a luz, o cenário, os figurinos e os sons; são elementos que compõem uma produção audiovisual e que são essenciais para a narrativa, como também o silêncio pode ser, além das cores ou sua ausência.

E pensando nos afetos que abordamos, Deleuze, ao falar sobre a imagem-afecção, e apesar de defini-lo como primeiro plano, e não o rosto propriamente dito, ou um plano detalhe, mas como ela não representa uma emoção ou um sentimento, sendo, antes de tudo, o próprio afeto. Assim, ao relacionarmos com Spinoza, que define afeto como esse local de encontro, abordamos como as performances femininas muitas vezes marcadas por encontros que limitam a capacidade de agir, como também podem estimulá-las para a ação. Sendo necessário um olhar para o afeto como uma possibilidade de mudança, como algo transformador.

Deste modo, se faz necessário abordar os modos como os afetos femininos foram representados historicamente pelo cinema clássico, comercial, hollywoodiano. Realizou-se uma breve retrospectiva do surgimento do *Star System*, em que as narrativas passam a explorar mais possibilidades de história saindo das tragédias gregas. A partir da década de 1910, pode-se encontrar no cinema estereótipos das personagens femininas, como a *vamp*, a mulher fatal, a fútil, a angelical, a depressiva. O romance passa a ser um elemento fundamental a ser explorado no cinema até mesmo por gêneros que destoam dessa temática. Tânia Navarro, ao falar sobre o “dispositivo amoroso”, aponta para como os discursos que são produzidos tanto no contexto artístico quanto acadêmico, acabam por reforçar alguns papéis tidos como pertencentes do feminino, entre eles se destaca a amorosa. Ainda destacando como novos discursos são produzidos em que vemos uma mulher liberada, porém essa apresentação é construída não partindo de uma percepção feminina ou feminista da mulher, mas a partir da subjetividade masculina, essa falsa imagem positiva que vem sendo apresentada é facilmente perceptível nos filmes de romance, ou comédia romântico, e no final a mulher acaba presa a buscar por um par romântico ideal.

Então, essa percepção sobre os discursos produzidos pela autora, permite-nos questionar porque Glauber Rocha associa suas personagens femininas ao amor, mesmo quando o movimento buscou se afastar das temáticas românticas, principalmente na cinematografia do cineasta; e do melodrama, assim tornando possível refletir sobre as performances afetivas dentro das narrativas cinematográficas. É por este motivo que citamos a terceira contribuição teórica desta pesquisa, a performance feminina dos afetos, um novo olhar sobre a cinematografia de Glauber Rocha.

Ao estudarmos a imagem-afecção de Deleuze, o autor nos fala sobre a impossibilidade da representação dos afetos. Aquilo que é chamado por qualquer pessoa de afeto ou sentimento, seja angústia, amor, por exemplo, não é representativo. É certo que exista uma ideia daquilo que é amado, ou esperado, mas a esperança em si ou o amor

enquanto tal não representam nada, estritamente nada. Deste modo, viu-se a possibilidade então de falarmos sobre performance, conforme Irigaray (1985) diz que a mulher é um ser irrepresentável, ela fala que a multiplicidade não pode ser compreendida no discurso e na linguagem hegemônica prescrita pelo patriarcado. E Butler (2021), que nos aponta a performance como uma possibilidade para subversão feminina. Sendo assim, pensarmos sobre as performances afetivas das personagens na cinematografia de Glauber Rocha escapam as noções normativas do feminino.

O Cinema Novo, movimento cinematográfico, buscou romper com o cinema comercial, abordando novas temáticas, por meio de uma nova estética cinematográfica. Neste sentido, de fato, houve uma inovação diante daquilo que vinha sendo produzidonalmente. E, principalmente, ao considerar-se os filmes estrangeiros que dominavam as salas de exibição. Porém, ao olharmos pela perspectiva do afeto feminino, iremos perceber que, apesar de fugir do *happy end*, em vários aspectos as personagens femininas assemelham-se aos estereótipos comuns do cinema clássico, comercial, hollywoodiano, mesmo fugindo da temática romântica e do melodrama. Isso se dá tanto por reflexo de um comportamento e imaginário sobre as mulheres comuns naquela época, mas também pela predominância masculina na direção do movimento.

Embora existissem mulheres produzindo filmes e participando das reuniões do movimento, as mesmas não tinham voz ativa e nem uma participação efetiva nas produções do Cinema Novo. Deste modo, o único resultado possível seria as personagens construídas, que apesar de uma nova roupagem temática e linguagem cinematográfica, bebem dos estereótipos clássicos do cinema; e são construídas a partir de um entendimento masculino. Assim, ressaltamos a importância de um ambiente múltiplo para que seja possível a produção de obras que apresentem personagens femininas com uma multiplicidade de escolhas possíveis e de performances afetivas diversas.

Helena Ignez, conhecida como a musa do Cinema Novo, participou do movimento desde o início, mas não sentiu o movimento como um lugar em que poderia criar algo. A atriz foi convidada por Joaquim Pedro de Andrade a participar de *O padre e a moça* (1966) sob o argumento de que tinha uma bela nuca. Apesar da presença de mulheres na coautoria das produções esse fato não é evidenciado até hoje. E mesmo assim, a presença dessas mulheres contribuíram para os avanços na narrativa, principalmente com relação às interpretações no Cinema Novo<sup>20</sup>. Deste modo, destacamos que o caminho mais favorável

---

<sup>20</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Feminista, eu?* Literatura, Cinema Novo, MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2022.

para uma visão feminista e múltipla sobre as mulheres no cinema se dá quando estas estão presentes desde a concepção da ideia até sua realização.

A principal limitação que destacamos na escrita deste trabalho dá-se pelo não acesso aos roteiros das obras aqui estudadas, suas versões. Acredita-se que estão na cinemateca, que não apenas não possui um acervo digitalizado com acesso online. Até a própria filha de Glauber Rocha, Paloma Rocha, teve dificuldade para acessá-lo. Ela disse em entrevista ao G1 lutar para salvar o acervo de Glauber da Cinemateca, antes mesmo do incêndio que aconteceu em 2021<sup>21</sup>. Os únicos roteiros que tivemos acesso foram o de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que estão presentes no livro *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*, escrito por Monzani (2005), que se mostrou uma grande contribuição para entender o modo como o cineasta trabalha a questão amorosa das personagens Rosa e Dadá. Assim, penso que o acesso aos roteiros das demais obras teriam favorecido o estudo do texto fílmico, e a realização das análises.

Como encaminhamento para os próximos passos da pesquisa, é importante mapear as mulheres que participaram de forma secundária nas produções fílmicas do Cinema Novo, desde roteiro até a direção de arte, e que estão subnotificadas. E a busca por realizadoras em paralelo ao Cinema Novo. Na perspectiva que esta pesquisa se insere, acredito que há espaço para aprofundamento na pesquisa sobre os afetos femininos no cinemabrasileiro, tendo como possibilidade de fundamentação teórica o conceito de vontade de potência, conforme desenvolvido por Nietzsche, associando a condenação moral das personagens que desviam-se dos estereótipos de boa esposa, sendo apresentadas como mulheres donas de si, mas são punidas pela narrativa.

Destacamos que nenhuma das narrativas cinematográficas analisadas aqui destoam por inteiro das construções fílmicas comerciais hollywoodianas, mas apresentam as mulheres em uma nova roupagem, tanto em temática quanto em cenário. Porém, ainda são afetadas, mas não apenas isso, como também punidas pelos mesmos motivos, talvez de um modo mais sutil, disfarçado em meio ao debate político e protagonismo masculino. Mas ainda assim se fazem presentes os estereótipos que foram abordados e discutidos ao decorrer deste trabalho, apesar de serem inovadores em alguns aspectos, *os afetos das personagens*, e de forma mais evidente as relações amorosas que cerceiam as atitudes dessas mulheres,

---

<sup>21</sup> Filha de Glauber Rocha relata luta com secretaria de Cultura para salvar acervo do pai mesmo antes do incêndio na Cinemateca: 'Até que pegou fogo'. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/07/30/filha-de-glauber-rocha-relata-luta-com-secretaria-de-cultura-para-salvar-acervo-do-pai-mesmo-antes-do-incendio-na-cinemateca-ate-que-pegou-fogo.ghtml>>. Acesso em: 08 de Fevereiro de 2021.

limitando-as a seguirem seus companheiros, tornando-as em seres passivos. Há momentos nos quais escapam das noções normativas do feminino; mas rapidamente retornam a norma, sendo inclusive castigadas pelo desvio moral de comportamento.

Deste modo, pensar o afeto no âmbito da mulher protótipo indica uma tentativa de resgatar a figura feminina no cinema novo, fazendo justiça ao protagonismo feminino submetido a outras questões políticas e sociais, consideradas à época mais urgentes. Assim, poderíamos pensar em uma mulher-afeto, que pudesse, a partir das personagens do cinema novo, ser identificada na produção posterior, como um legado, ainda pouco vislumbrado, ainda a ser devidamente tratada.



## FONTE FÍLMICAS

*Barravento*. Direção: Glauber Rocha. Produção de Braga Neto, David Singer, Rex Schindler e Roberto Pires. 1961. Duração: 78 min.

Sinopse: Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino tem uma atração por Cota, mas não consegue esquecer Naína que, por sua vez, gostade Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido, ao contrário da aldeia quevê a rede arrebetada, impedindo o trabalho da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la. Policiais chegam à aldeia para controlar o equipamento. Na sua luta contra a exploração, Firmino se indispõe contra o Mestre, intermediário dos pescadores e do donoda rede. Um pescador convence Aruã de pescar sem a rede, já que a sua castidade o faria um protegido de Iemanjá. Os pescadores são bem sucedido na empreitada, destacando-se a liderança de Aruã. Naína revela para uma preta velha o seu amor impossível por Aruã. Diante da sua derrota contrao misticismo, Firmino convence Cota a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim o encantamento religioso de que ele estaria investido por Iemanjá. Aruã sucumbe à tentação. Uma tempestade anunciao "barravento", o momento de violência. Os pescadores saem para o mar, com a morte de dois deles, Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã. O Mestre o renega. Os mortos são velados, e Naína aceita fazer o santo, para que possa casar com Aruã. Ele promete casamento, mas antes decide partir para a cidade de forma a trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade.

*Porto das Caixas*. Direção: Paulo César Saraceni. Produção de Freitas e Elisio de Souza. 1962. Duração: 80 min.

Sinopse: 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 comércio sem força reivindicatória. Disposta a libertar-se do meio, a mulher mata sozinha o marido.

*Vidas Secas*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção de Herbert Richers. 1963. Duração: 103.

Sinopse: 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.

*Ganga Zumba*. Direção: Carlos Diegues. Produção de Cacá Diegues, Jarbas Barbosa, Leopoldo Serrano, Paulo Gil Soares e Rubem Rocha Filho. 1964. Duração: 100.

Sinopse: No Brasil colonial, negros escravos fugiram dos senhores portugueses e fundaram aldeias, como o Quilombo de Palmares, o mais famoso. Ganga Zumba nasceu na senzala, mas foi tomando contato com a história das lutas e os problemas do seu povo. Baseado no livro de João Felício dos Santos, o longa narra a jornada do líder Ganga Zumba e seu grupo, da fuga do cativo até o Quilombo dos Palmares.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Direção: Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha, Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes e Luiz Paulino dos Santos. 1964. Duração: 120 min.

Sinopse: Manuel e Rosa subexistem no sertão nordestino por meio de trabalhos prestados a um coronel. No dia da partilha de gado entre Manuel e o coronel, os dois discutem e Manuel vinga a injustiça do coronel com sangue. Perseguido, Manuel mata dois capangas do coronel, mas um deles mata sua mãe. Sem mais raízes na casa materna, Manuel resolve seguir o beato Sebastião e seus fiéis. Rosa, sempre cética ao poder de Sebastião, tenta persuadir o marido a desistir da vida santa. Mas Manuel se dedica arduamente ao beato, compartilhando com ele um sacrifício de uma criança, quando Rosa, desesperada, assassina o beato enquanto Antônio das Mortes arrasa todos os seguidores de Sebastião. Manuel e Rosa, mais uma vez, se entregam ao destino do sertão, até encontrarem Corisco, o diabo loiro. Este aceita a inclusão de Manuel em seu bando e o rebatiza como Satanás. Com o novo nome, Manuel pilha e destrói fazendas, ganhando fama por todo sertão por meio das cantigas de cego Júlio. Novamente Antônio das Mortes entra em cena para iniciar a 'grande guerra', matando Corisco e seu bando, para que Manuel e Rosa rumem em direção ao mar da redenção.

*O Desafio*. Direção: Paulo César Saraceni. 1965. Produção de Mario Fiorani. Duração: 94 min.

Sinopse: 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, nascendo logo entre os dois forte amizade. 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, estão respondendo a inquéritos militares e sofrendo torturas. Ele se sente culpado, impotente diante dos acontecimentos. Ada decide falar com o marido. Marcelo espera com alegria sua chegada. Na fábrica, porém, diante do marido, dos empregados e dos operários, Ada toma consciência do real problema de sua vida e da verdadeira razão da crise de Marcelo. Sente-se impotente para modificar uma situação que não é só dela, mas de toda a estrutura social. Ada não vai.

Marcelo só, sente sua falta. Bêbado, ele se encontra com um intelectual de uma geração anterior. A impotência das gerações mais velhas é um aviso para Marcelo. É um tempo de guerra, é um tempo sem sol.

*São Paulo Sociedade Anônima.* Direção: Luís Sérgio Person. 1965. Produção de Renato Magalhães Gouvêa. Duração: 107 min.

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

*O Padre e a Moça.* Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Carlos Barreto. 1966. Duração: 90 min.

Sinopse: 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 do local, o padre foge com a moça mas, ao concretizar seu desejo, retorna à cidade para receber o castigo.

*Terra em Transe.* Direção: Glauber Rocha. Produção de Zelito Viana. 1967. Duração: 106 min.

Sinopse: O jornalista e poeta Paulo Martins oscila entre diversas forças políticas que lutam pelo poder no fictício país de Eldorado: D. Porfírio Diaz, um líder de direita e político de tradição, D. Felipe Vieira, governador da Província de Alecrim, líder populista e demagógico, e D. Julio Fuentes, poderoso empresário dono de um império de comunicação. Numa conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira possui tais atributos. Eldorado encontra-se entre o golpe de estado e o populismo, entre a crise e a transformação. E Paulo, dividido entre a poesia e a política, agoniza sem conseguir solucionar as incoerências de Eldorado e as suas próprias contradições.

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.* Direção: Glauber Rocha. Produção de Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha, Antoine Claude e Zelito Viana. 1969. Duração: 100 min.

Sinopse: Coirana e um grupo de cangaceiros invadem o Jardim das Piranhas ameaçando instalar o caos. Apesar da oposição do coronel Horácio, Matos contrata Antônio das Mortes para exterminar o bando. Em Jardim das Piranhas o clima é tenso com o delírio de grandeza do Coronel, as ambições políticas do delegado, a desilusão do professor, a solidão triste de Laura, e a crise mística do padre. Após duelar com Coirana e vencê-lo, Antônio das Mortes recebe uma revelação da Santa e passa a

agir em nome de seus conceitos de moral e justiça. Unindo-se ao Professor, elimina os jagunços de Mata Vaca, contratados pelo coronel Horácio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMENGUAL, Bathélémy. **Glauber Rocha ou os caminhos da liberdade**. Tradução Júlio Cesar Montenegro. Coleção cinema. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/127560/Badinter%2C+Elisabeth+O+Mito+do+Amor+Materno.pdf>>. Acesso em: Janeiro, 2023.

BRASIL. **Cinemateca Brasileira**. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 13 de julho, 2022.

BENTES, Ivana. **Terra de Fome e Sonho: O Paraíso Imaterial de Glauber Rocha**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>>. Acesso em: 25 de Novembro, 2020.

\_\_\_\_\_. **Glauber Rocha: Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Companhia das letras: São Paulo, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileira: propostas para uma história**. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

BRASILIENSE, 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.

BOURDIER, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1999.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 edições. 2019.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2021.

- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Gênero**, Niterói. 2005.
- DEBORD, G. Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DENOVAC, Adriano. A natureza é igual a Satã: e o feminino que nos olha por entre no filme anticristo de Lars Von Trier. In, **Corpo e Cinema** (2016).
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**. Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Unesp, 1993.
- GOLIOT-LLÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, São Paulo: Ed. Papirus. 2012.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras. 2016.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, n. 14, p. 45-86, 2000.
- HARAWAY, Donna. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, n. 22, p. 201-246, 2004.
- HOLANDA, Karla. 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, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Feminista, eu?: Literatura, Cinema Novo, MPB**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2022.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Elefante: São Paulo, 2019.

IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

IRIGARAY, Luce. *La question de l'autre*. Labrys, études féministes. Numéro 1-2, juillet/décembre 2002. Disponível em: <[http://www.labrys.net.br/labrys1\\_2/irigaray2.html](http://www.labrys.net.br/labrys1_2/irigaray2.html)>. Acesso em: Novembro, 2022.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS. A tecnologia do gênero. In: Hollanda Heloísa (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LÉVI-STRAUSS, Claude: **A família, origem e evolução**. Porto Alegre: Editorial VillaMarta, 1980.

MALAFAIA, Vianna Wolney. **O Rio de Janeiro e a construção do imaginário do Cinema Novo**. N. 24, p. 225-445, maio-ago. 2020 ISSN-e: 2359-0092. rev/mar. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/47768/33873>>. Acesso em: Janeiro, 2023.

MARTINS, Carla Ludimila 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.

MATTOS, C. Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MIDORI, Teresa. **Do texto literário às imagens**, Retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes/FAPESP. 2016. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/139511/takeuchi\\_tm\\_dr\\_ia\\_sub.pdf?sequence=3](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/139511/takeuchi_tm_dr_ia_sub.pdf?sequence=3)>. Acesso em: Janeiro, 2022.

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.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In, **A experiência do cinema**. Ismail Xavier. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX - o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In, **Experiência do Cinema**. Ismail Xavier. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

NAVARRO SWAIN, Tânia. Entre a vida e a morte, o sexo. STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tânia Navarro (orgs.). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

NAVARRO SWAIN, Tânia. **A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado**. 2015. Disponível em: <<https://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm>>. Acesso em: Novembro, 2022.

NAVARRO SWAIN, Tânia. **Histórias feministas, história do possível**. 2014. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/historia%20poss%EDvel.htm>>. Acesso em: Novembro, 2022.

RIBEIRO, Martha. Martha Abba, a vamp virtuosa do último pirandello. **Revista USP**, São Paulo, n. 90, p. 172-180, junho/agosto, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1963.

ROCHA, Glauber. **O século do Cinema: Glauber Rocha**. Cosac Naify, São Paulo. 2006.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra, Rio de Janeiro. 2004.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In, BAUER, W. Martin. GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de Mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo**. Recife: SOS corpo, 1993.

PASOLINI, Pler Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.

PASSERINI, Luísa. Mulheres, Consumo e Cultura de Massas. In: PERROT, Michele e DUBY, Georges. **Histórias das mulheres no Ocidente**. Porto, Portugal: Afrontamento, 2000. 5 v.



PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

SAMPAIO. **Porto das caixas e o destino de lilith nas narrativas literária e fílmica**. Disponível em: <<https://periodicos.unifor.br/rh/article/view/6847/5392>>. Acesso em: 13 de julho de 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In, **Educação & Realidade**, 20(2), p. 71-99, 1995.

SCOTT, Joan. O enigma da Igualdade. **Revista de estudos feministas**. Florianópolis, v. 13, p. 11-30, janeiro-abril/2005.

SILVIA, Caroline Mendes da. **Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do cinema novo**. 2020. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

SILVA, Humberto Pereira Da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2020.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LETÊ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **A experiência do cinema (antologia)**. Paz e Terra: Rio de Janeiro/São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. Cosac e Naify: São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Editora 34: São Paulo. 2019.