

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GUSTAVO BATISTA GREGIO**

**LUZ, CÂMERA, DOMINAÇÃO: A IMAGEM DAS MULHERES NA HISTÓRIA DOS  
FILMES "DESMUNDO", "CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL" E  
"TIETA DO AGRESTE"**

**MARINGÁ  
2020**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GUSTAVO BATISTA GREGIO**

**LUZ, CÂMERA, DOMINAÇÃO: A IMAGEM DAS MULHERES NA HISTÓRIA DOS  
FILMES "DESMUNDO", "CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL" E  
"TIETA DO AGRESTE"**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

**Orientadora:** Prof. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini

**MARINGÁ  
2020**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

G819L Gregio, Gustavo Batista  
Luz, câmera, dominação: A imagem das mulheres na história dos filmes "Desmundo", "Carlota Joaquina, Princesa do Brazil" e "Tieta do agreste" / Gustavo Batista Gregio. -- Maringá, PR, 2020.  
260 f.: il. color., figs., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.  
Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

1. História do Brasil. 2. História das mulheres. 3. Cinema Brasileiro. 4. Representação feminina no cinema. 5. Poder simbólico masculino. I. Pelegrini, Sandra de Cássia Araújo, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 23.ed. 791.4361

GUSTAVO BATISTA GREGIO

**LUZ, CÂMERA, DOMINAÇÃO: A IMAGEM DAS MULHERES NA HISTÓRIA DOS  
FILMES "DESMUNDO", "CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL" E  
"TIETA DO AGRESTE"**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Aprovado em **30/10/2020**

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegri (Orientadora)



---

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio



---

Profa. Dra. Janaina Cardoso de Mello



---

Profa. Dra. Ivana Guilherme Simili



---

Profa. Dra. Regina Lúcia Mesti

*Dedico este estudo as grandes mulheres da minha vida, em especial a minha tia Antônia de Souza Batista (In Memoriam). Sua memória e história jamais serão esquecidas.*

## AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese de doutorado não é um ofício simples. É um processo que envolve múltiplos conhecimentos e, sobretudo, relações dentro e fora do mundo acadêmico. Inúmeras pessoas contribuíram diretamente para o processo de construção dessa pesquisa, bem como, para seu resultado final. Reconhecer, portanto, que fazemos parte de um coletivo de ideias, visões e energias, é essencial para entendermos que somos a soma de todas as pessoas que fazem parte de nossa vida.

Assim, viver essa experiência somente foi possível graças à ajuda, compreensão e paciência dos meus pais, Helmida e Aparecido Gregio. E, a cumplicidade da minha irmã Isabeli. Obrigado por confiarem em mim e me respeitarem, me apoiando nessa jornada. Meu maior respeito e amor, sem vocês jamais chegaria até aqui!

Também sou muito grato a minha orientadora, a Prof. Dra. Sandra Pelegrini, obrigado por toda a ajuda, por compartilhar seus conhecimentos e por me respeitar como pesquisador e me auxiliar no meu crescimento profissional e pessoal.

Ao Matheus, obrigado por compartilhar sua existência terrena comigo!

A minha grande irmã de coração, Daniele, sem você na minha vida, tudo seria totalmente sem graça.

Ao João Paulo, amigo que a UEM me proporcionou e com o qual vivenciei experiências únicas nesses anos.

A Selma Tereza, por trazer alegrias aos meus dias.

Um especial agradecimento aos membros que compuseram a banca, a Profa. Dra. Janaína Mello, ao Prof. Dr. Marcos Napolitano, a Profa. Dra. Ivana Simili e a Profa. Dra. Regina Mesti. Obrigado pela gentil participação e pelos conhecimentos compartilhados que contribuíram para a pesquisa.

Também agradeço a todos os amigos e colegas que desde a minha graduação, mestrado e no doutorado se fizeram presentes compartilhando conversas, histórias, desabafos e sonhos, em especial, aos companheiros do laboratório CEAPAC – Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural. Todos esses anos na Universidade Estadual de Maringá, não fariam sentido sem a presença de todos vocês.

Por fim, agradeço aos professores e professoras e, aos servidores e servidoras do Programa de Pós-Graduação em História (PPH) e do Departamento de História (DHI). Bem como, a Capes e ao CNPq, pelas bolsas de estudos desde a graduação até o doutorado. Visto

que sem os investimentos do Governo Federal, representados nos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e da presidenta Dilma Rousseff a educação nesse país não teria se democratizado. Me orgulho em ser filho da Universidade Pública e vou continuar lutando por um ensino de qualidade e equidade para todas as pessoas.

Finalizo, assim, agradecendo aquele garoto que tinha tantos sonhos, mas que jamais imaginou em chegar até aqui, obrigado por não desistir, espero nunca, decepcioná-lo.

*“Nada é para sempre, dizemos, mas há momentos  
que parecem ficar suspensos, pairando sobre o  
fluir inexorável do tempo. Cada dia traz sua  
alegria e sua pena, e também sua lição  
proveitosa”.*  
*José Saramago*



## RESUMO

A presente pesquisa examina a imagem das mulheres na história brasileira por meio das narrativas fílmicas de “Desmundo”, direção de Alain Fresnot de 2002; “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção de Carla Camurati de 1995; e “Tieta do Agreste”, direção de Cacá Diegues de 1996. Os longas-metragens foram produzidos durante o Cinema da Retomada, período que marcou a cinematografia nacional de meados dos anos de 1990, inaugurando uma nova forma de produzir cinema no país. Os filmes representam três períodos distintos da história do Brasil: primeiro, o século XVI, início da “colonização” portuguesa e a chegada das primeiras mulheres lusitanas a colônia, representada pela personagem Oribela; segundo, a história da princesa Carlota Joaquina, desde sua infância na Espanha, seu casamento com D. João em Portugal e sua vinda ao Brasil no início do século XIX; e terceiro, a experiência de vida e transgressões da personagem Tieta, no final do século XX. Nesse sentido, a partir das três protagonistas, problematizamos as relações entre os gêneros e principalmente, como a figura da mulher é interpretada e representada com base em estereótipos históricos relacionados a submissão, sensualidade e objetificação, princípios intimamente ligados ao imaginário patriarcal. Investigamos, portanto, como o poder e a força simbólica de dominação influenciam diretamente na construção dos valores, visões e signos nessas produções cinematográficas. Assim, cada artefato fílmico foi estudado de acordo com suas especificidades de criação, para tanto, estabelecemos fundamentalmente um paralelo entre a escrita da História e a narrativa audiovisual do cinema, dialogando com a história das mulheres, a historiografia cultural, a teoria do cinema, teoria feminista e antropologia visual. Entre os aportes teóricos elencados para a pesquisa, destacam-se as proposições de Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Michelle Perrot, Joan Scott, Elizabeth Ann Kaplan e Jacques Aumont.

**Palavras-Chave:** História do Brasil; Cinema Brasileiro; Representação Feminina; Poder Simbólico; Gêneros.

## ABSTRACT

This research examines the image of women in Brazilian history through the film narratives of “Desmundo”, directed by Alain Fresnot from 2002; “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, directed by Carla Camurati from 1995; and “Tieta do Agreste”, directed by Cacá Diegues in 1996. The feature films were produced during the Cinema da Retomada, a period that marked the national cinematography of the mid-1990s, inaugurating a new way of producing cinema in the country. The films represent three distinct periods in the history of Brazil. First, the 16th century, the beginning of Portuguese “colonization” and the arrival of the first Portuguese women to the colony, represented by the character Oribela; Second, the story of Princess Carlota Joaquina, from her childhood in Spain, her marriage to D. João in Portugal and her arrival in Brazil in the early 19th century. And third, the life experience of the character Tieta, at the end of the 20th century. In this sense, from the three protagonists, we problematize the relations between genders and, mainly, how the figure of the woman is interpreted and represented based on historical stereotypes related to submission, sensuality and objectification, principles intimately linked to the patriarchal imaginary. We also investigate how the power and symbolic strength of domination directly influence the construction of values, visions and signs in these cinematographic productions. Thus, each filmic artifact was studied according to its specificities of creation, therefore, we fundamentally established a parallel between the writing of History and the audiovisual narrative of cinema, thus dialoguing, with the history of women, cultural historiography, the theory of cinema, feminist theory and visual anthropology. Among the main theoretical contributions listed for the research, the proposals of Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Michelle Perrot, Joan Scott and Jacques Aumont stand out.

**Keywords:** History of Brazil; Brazilian Cinema; Female Representation; Symbolic Power; Genres.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Revista Veja, São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996. ....	67
Imagem 2. <i>Frame</i> extraído do filme “O Quatrilho”, direção Fábio Barreto, 1995. ....	68
Imagem 3. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	90
Imagem 4. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	99
Imagem 5. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	101
Imagem 6. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	101
Imagem 7. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	102
Imagem 8. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	104
Imagem 9. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	106
Imagem 10. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	107
Imagem 11. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	110
Imagem 12. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	111
Imagem 13. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	112
Imagem 14. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	113
Imagem 15. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	113
Imagem 16. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	114
Imagem 17. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	115
Imagem 18. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	116
Imagem 19. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	116
Imagem 20. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	118
Imagem 21. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	119
Imagem 22. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	119
Imagem 23. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	122
Imagem 24. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	122
Imagem 25. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	123
Imagem 26. <i>Frames</i> extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002. ....	126
Imagem 27. Cartaz do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	137
Imagem 28. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	140
Imagem 29. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	143
Imagem 30. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	144
Imagem 31. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	145
Imagem 32. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	147
Imagem 33. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	148
Imagem 34. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	149
Imagem 35. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	151
Imagem 36. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995. ....	153

Imagem 37. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	153
Imagem 38. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	155
Imagem 39. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	156
Imagem 40. Nicolas Louis Albert Delerive. Embarque da Família Real para o Brasil, óleo sobre tela, 1807-1818. Localização: Museu Nacional dos Coches, Lisboa.....	158
Imagem 41. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	160
Imagem 42. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	161
Imagem 43. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	163
Imagem 44. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	165
Imagem 45. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	166
Imagem 46. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	168
Imagem 47. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	169
Imagem 48. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	171
Imagem 49. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	172
Imagem 50. <i>Frames</i> extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.....	174
Imagem 51. “O Guia da Boa Esposa” ( <i>The good wife’s guide - Housekeeping Monthly</i> ), 1955.....	202
Imagem 52. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	217
Imagem 53. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	218
Imagem 54. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	219
Imagem 55. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	220
Imagem 56. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	221
Imagem 57. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	224
Imagem 58. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	225
Imagem 59. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	228
Imagem 60. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	229
Imagem 61. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	230
Imagem 62. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	232
Imagem 63. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	233
Imagem 64. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	234
Imagem 65. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	235
Imagem 66. <i>Frames</i> extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.....	235

## LISTA DE INFOGRÁFICOS

Infográfico 1. Direção (1970-2016). Fonte: Boletim Gemaa, n. 2, 2017. ....	53
Infográfico 2. Roteiro (1970-2016). Fonte: Boletim Gemaa, n. 2, 2017. ....	53
Infográfico 3. Elenco Principal (1970-2016). Fonte: Boletim Gemaa, n. 2, 2017. ....	54

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
Cinema e Histórias: o olhar da câmera.....	15
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>26</b>
Mulheres e Homens, História e Cinema: entre símbolos e percepções.....	26
1.1. O feminino na História: as assimetrias na construção dos gêneros.....	27
1.2. Perspectivas acerca da mulher no cinema: simbolismos e dominação.....	45
1.3. “Desmundo”, “Carlota Joaquina” e “Tieta do Agreste” no cinema brasileiro .....	55
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>81</b>
“Desmundo” e a imagem da mulher na História Colonial .....	81
2.1. “Desmundo” no Cinema.....	82
2.2. Oribela e a condição da mulher no mundo colonial .....	89
2.3. Para além de Oribela: as outras mulheres do Brasil (séculos XVI-XVIII) .....	124
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>135</b>
O feminino no filme “Carlota Joaquina, a princesa do Brasil” .....	135
3.1. Carlota Joaquina e a estereotipização da mulher.....	140
3.2. A insurgência de uma nova mulher brasileira (século XIX) .....	178
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>186</b>
A emancipação feminina no filme “Tieta do Agreste”.....	186
4.1. Novos debates, velhos paradigmas: a mulher no século XX.....	189
4.2. As múltiplas faces de Tieta.....	215
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>239</b>
O olhar além do gênero .....	239
<b>FICHA TÉCNICA DOS FILMES</b> .....	<b>245</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>247</b>

# INTRODUÇÃO

Cinema e Histórias:  
o olhar da câmera

*“O cinema produz um tipo de conhecimento em que as fronteiras entre a realidade e ficção se tornam frágeis e parceiras. O cinema faz o sujeito esquecer onde está”.*  
Noeli Gemelli Reali

A presente pesquisa, objetiva refletir sobre a imagem das mulheres na história brasileira, a partir do cinema, das narrativas fílmicas de “Desmundo”, direção de Alain Fresnot de 2002; “Carlota Joaquina, a princesa do Brasil”, direção de Carla Camurti de 1995; e “Tieta do Agreste”, direção de Cacá Diegues de 1996. Essas produções cinematográficas integram o movimento da Retomada do cinema brasileiro de meados dos anos noventa. A escolha desses filmes, em particular, ocorreu em virtude dessas narrativas representarem três contextos históricos e três personagens femininas distintas na História do Brasil, mas que tem em comum o mesmo paradigma de construção, isto é, são representadas por meio do olhar masculino dominante no cinema e a partir delas, é possível entender como os princípios androcêntricos foram estruturados em nossa cultura, sobretudo, no que diz respeito aos modelos de “boa mulher”, paradigmas relacionados ao matrimônio e que permeiam a representação das três protagonistas.

Nesta perspectiva é preciso postular que a narrativa cinematográfica, segundo Ismail Xavier (2001), adquiriu papel de destaque na sociedade brasileira, produzindo significados e reforçando valores. O cinema é produto da Revolução Industrial, da eletricidade e das máquinas, sem elas não é possível produzir e reproduzir a narrativa audiovisual do cinema. Apesar de sua história, a sétima arte<sup>1</sup> nasceu como mais um invento curioso do final do século XIX, sem códigos próprios e capacidade de expressão. Mas, sua trajetória é marcada por diferentes formas de identificação com o público, caminhando juntamente com as transformações sociais e inaugurando no século XX, um novo período de predominância das imagens. Deste modo, as contínuas modificações técnicas e estéticas do cinema mudo para o falado, do preto e branco para as cores, de personagens simples para as grandes estrelas e divas de Hollywood, de produções artesanais para a indústria cinematográfica, conferiram a linguagem cinematográfica um poder simbólico inimaginável como instrumento de imaginação, entretenimento, conhecimento e dominação.

---

<sup>1</sup> Ricciotto Canudo, na publicação do Manifesto das Sete Artes em 1911, atribuiu ao cinema a designação de sétima arte. Anteriormente, as seis artes eram representadas pela arquitetura, dança, escultura, música, pintura e poesia. Em síntese, Canudo entendia que o cinema é uma arte de síntese total, uma manifestação artística que vai em direção a todas as outras manifestações artísticas. In. CANUDO, Ricciotto. **Manifeste des Sept Arts**: suivi de A l'ordre du jour: la censure au cinéma, le public et le cinema. Paris: Séguier, 1995.



Na contemporaneidade, o cinema tornou-se ainda mais interligado as novas tecnologias, com o *boom* da indústria do entretenimento, originária da revolução tecnológica. Agora, assistimos a um filme sem necessariamente ir até uma sala de cinema, apenas ligando a televisão ou ainda, à alguns cliques, graças ao desenvolvimento das plataformas de *streaming*. É fato, que os irmãos franceses *Auguste e Louis Lumière*<sup>2</sup> não imaginavam a dimensão e os efeitos que sua invenção<sup>3</sup> ocasionaria mais de um século depois na sociedade mundial, seja nos debates teóricos, seja no entretenimento.

Desta forma, assistimos mais filmes que no passado, mas, nossas reações não se encontram distantes das primeiras impressões que os espectadores expressavam ao testemunharem a exibição dos primeiros filmes no início do século XX, quando estavam completamente despreparados para assimilarem as imagens em movimento projetadas nas telas. Ainda, permanecemos extasiados, emocionados ou aflitos com as narrativas visuais produzidas pelo cinema.

Em vista disso, consideramos que nossa relação de afinidade é resultado desses múltiplos sentidos contidos nas narrativas cinematográficas. Oliver Grau (2007) esclarece que “o cinema destina-se diretamente aos sentidos e à percepção emocional, o que inevitavelmente confere ao diretor um ‘poder’ sobre as emoções do público [...]” (GRAU, 2007, p. 181). Esse olhar simbólico repleto de símbolos e signos que compõe o universo complexo e heterogêneo da linguagem cinematográfica, oferece aos espectadores experiências múltiplas contidas em percepções que permeiam sentimentos traumáticos e/ou amorosos; por meio de memórias e/ou ilusões; baseadas em histórias reais e/ou surreais, as quais revelam fatos, ocultam contextos, estigmatizam personagens e aclamam protagonistas.

Esses componentes audiovisuais são carregados de ideologias e simbolismos que muitas vezes são imperceptíveis a noção do público que permanece imerso nessas histórias,

---

<sup>2</sup> Flávia Costa (2006) elucida que os irmãos *Lumière*, “não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Em 1º de novembro de 1895, [...] os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de vaudeville em Berlim. Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora européia de placas fotográficas, e o marketing fazia parte de suas práticas”. COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 19.

<sup>3</sup> Segundo Soleni Fresseto (2009), os irmãos franceses criaram o cinematógrafo, aparelho que é considerado o embrião do que mais tarde viria a ser o cinema. O cinematógrafo foi apresentado em Paris, em 28 de dezembro de 1895, proporcionando “um avanço das técnicas de reprodução audiovisual (cinema, rádio, disco) e da indústria da diversão, que modificando, por conseguinte, os costumes e a relação dos homens com a arte e a cultura, tornando-as mais próximas e cotidianas das grandes massas da população”. FRESSETO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? In: NÓVOA, Jorge; FRESSETO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009, p. 86.

identificando-se apenas com determinados elementos e personagens que venham a ter maior afinidade, compaixão e proximidade. Por esse prisma, consideramos que o olhar cinematográfico é direcionado dentro do próprio artefato fílmico, mas também, pelo olhar original da câmera e pelo olhar do espectador. Giselle Gubernikoff (2016) observa que a linguagem cinematográfica constrói visões de mundo e mediante essas imagens, enredam-se os espectadores a partir de códigos específicos que validam a verossimilhança com a realidade.

O processo de identificação do espectador é o que o motiva a ir ao cinema; é a partir de alguma forma de interesse e de uma promessa de prazer despertada pelo filme que faz com que ele volte sempre às salas de exibição. Portanto, o filme tem que ter um compromisso com a subjetividade do espectador e uma possibilidade de identificação. Na construção do filme, essa possibilidade deve ir ao encontro dos interesses do indivíduo, ou do grupo social (GUBERNIKOFF, 2016, p. 131).

O teórico de cinema Alain Bergala (2012) denomina essa inicial identificação do espectador como primária, onde o público identifica-se “com seu próprio olhar e se sente foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão” (BERGALA, 2012, p. 260). Embora o público tenha a noção de que as imagens que estão observando fazem parte de um simulacro, onde os lugares, as cores e personagens são representações da realidade. Sua identificação primária faz com que eles se assemelhem “com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado” (BERGALA, 2012, p. 260).

Todo esse arcabouço técnico e simbólico é orquestrado pela ação dos artífices que se localizam atrás das câmeras, os quais produzem e reproduzem interpretações da realidade, criando visões próprias da história, da cotidianidade e das relações humanas. Nesse sentido, assim como Bourdieu (2007), compreendemos que não é apenas assistindo aos filmes que nos tornamos estudiosos ou críticos de cinema, capazes de interpretá-los. Precisamos entender em sua totalidade a estrutura prática e alegórica que permeia a construção dessas narrativas cinematográficas.

Por esse ângulo, Michel Marie (2012) argumenta que a linguagem cinematográfica é um lugar de encontro, onde se faz presente um número enorme de códigos não específicos. Em razão disso, o autor destaca que “[...] estudar um filme será estudar um enorme número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfica, daí a amplitude do empreendimento e o apelo a disciplinas de que esses códigos não específicos dependem” (MARIE, 2012, p. 199-200).

Então, interpretar uma narrativa fílmica exige conhecimento dos debates sobre o cinema, mas também, sobre a linguagem imagética, a história e a sociedade, somente assim,

adquirimos “competência para ver” além das imagens em movimento e obtemos consciência dos discursos empregados nesta manifestação cultural. Por isso, de acordo com Grau (2007), “o filme, ou o cinema, é um complexo midiático tão heterogêneo que resiste a ser classificado sob uma definição geral” (GRAU, 2007, p. 181).

Nessa linha interpretativa, postulamos que, a presente pesquisa é parte das variadas inquietações enquanto historiador e admirador da sétima arte. Nesse âmbito, as primeiras memórias da experiência com o cinema ocorreram a partir da televisão, ainda quando criança, com as aventuras da “Sessão da Tarde<sup>4</sup>”, nas quais acompanhava as fantásticas histórias de ação e amizade, como do grupo de amigos na busca por tesouros perdidos em “Os Goonies” (*The Goonies*, 1985); emocionávamos-nos com a odisseia de autodescoberta e companheirismo do jovem quarteto de amigos em “Conta Comigo” (*Stand by Me*, 1986); deslumbrávamos-nos com a história surreal do jovem *Bastian* em “A história sem fim” (*The Never Ending Story*, 1984); sonhava em encontrar o bilhete dourado para conhecer “A Fantástica Fábrica de Chocolate” (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*, 1971) e ser amigo do excêntrico Willy Wonka; divertimo-nos com as curiosas e engraçadas bruxas de Salem em “Abracadabra” (*Hocus Pocus*, 1993) e, com as peripécias do quarteto de palhaços: Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, personagens que tornar-se-iam objetos de pesquisa do Mestrado em História<sup>5</sup>, quando examinamos a comicidade do grupo “Os Trapalhões” no cinema brasileiro.

Essas histórias e personagens, como dezenas de outros, marcaram as memórias afetivas da minha infância e adolescência. No entanto, na Universidade, percebemos que a manifestação artística que tanto apreciava como simples espectador, ocultava essa série de elementos técnicos e perspectivas simbólicas. Foi em meio a essas novas descobertas, mas agora, como pesquisador, que começamos a decodificar a linguagem fílmica e os símbolos por trás da narrativa audiovisual, assimilando que o cinema, apesar de se aproximar de outras artes, como da literatura, especialmente em razão do uso das palavras para contar uma história, possui uma linguagem<sup>6</sup> específica, com regras e convenções próprias e ao mesmo tempo, de acordo com

---

<sup>4</sup> A Sessão da Tarde é um programa televisivo de exibição de filmes apresentado pela Rede Globo desde 1974.

<sup>5</sup> Na dissertação de Mestrado intitulada “A comédia em tempos de dramas: a produção do riso no cinema brasileiro (1970-1980)”, sob orientação da Prof. Dra. Sandra Pelegrini, examinei as características fílmicas do cinema cômico do grupo “Os Trapalhões” do decorrer das décadas de 1970 e 1980 e do filme “Vai Trabalhar Vagabundo”, dirigido por Hugo Carvana de 1973.

<sup>6</sup> De acordo com Marie (2012), a expressão “linguagem cinematográfica” surgiu no início do século XX, com os primeiros escritos de Ricciotto Canudo e Louis Dellac. Esses teóricos e críticos de cinema ao cunharem esse conceito queriam “opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão”. In. MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012, p. p. 158.

Marie (2012), integra as linguagens não especializadas, ou seja, “nenhuma zona de sentido lhe é propriamente atribuída, seu ‘material de conteúdo’ é indefinido” (MARIE, 2012, p. 199).

Portanto, reconhecer que o cinema se distingue das demais artes, especialmente em razão de sua imagem em movimento e seus efeitos sonoros, são conhecimentos fundamentais para entendermos as narrativas fílmicas. Uma vez que esses elementos causam uma maior “impressão de realidade<sup>7</sup>”, conceito que o teórico de cinema Jacques Aumont (2002) interpreta como resultado da riqueza técnica e estética da linguagem cinematográfica e que segundo ele, é mais verossímil quando imagem e som são empregados concomitantemente, intensificando a percepção do observador de que ele está diante de registros extraídos do real.

Logo, uma das principais características da narrativa fílmica é sua universalidade (linguagem universal). Propriedade que permite ao cinema ultrapassar as barreiras fronteiriças, aproximando culturas e sociedades distintas, ou seja, o cinema permite realizar, na ótica de Marie (2012) “o sonho antigo de um ‘esperanto visual’: ‘O cinema anda por toda parte’, [...] é um grande meio para os povos dialogarem” (MARIE, 2012, p. 159).

Essas afirmativas fundamentam a teoria do cinema e por meio delas é possível visualizarmos esse “esperanto visual” e analisarmos as diversas forças simbólicas que compõem o substrato da linguagem cinematográfica, a qual engloba componentes verbais, sonoros e visuais. Sendo assim, as narrativas fílmicas contribuem para nossas experiências singulares e significantes na vida familiar, no ambiente escolar<sup>8</sup> e no meio sociocultural que estamos submergidos. Como afirma Antônio Costa (2003) que todas as experiências, desde nossa vivência pessoal e coletiva, incluindo nossos sentimentos e desejos, nos ajudam a apreender a linguagem cinematográfica que é “tão natural pela facilidade e pela naturalidade com que se desenvolve a visão fílmica, mas é também tão misterioso e fugidio quando se quer compreender seus mecanismos de produção e funcionamento” (COSTA, 2003, p. 27).

Diante disso, ao examinarmos o cinema como um documento histórico compreendemos que ele tem a capacidade de ressignificar o mundo e representar a realidade. Aumont (2008) assegura que essa representação é a “[...] ‘língua’ do cinema, enquanto forma espontânea de

---

<sup>7</sup> A expressão tem origem no registro fotográfico, o qual era visto por capturar a realidade de modo direto, registrando o real. Contudo, é sabido que o registro fotográfico também carrega a perspectiva do fotógrafo, influenciando diretamente a construção da realidade capturada, se tornando uma representação da realidade.

<sup>8</sup> Sobre o papel do cinema no ambiente escolar, o historiador Marcos Napolitano, lança uma importante discussão na obra “Como usar o cinema na sala de aula” de 2003, na qual discute as possibilidades do cinema como instrumento educacional, debate conceitos e metodologias de apreensão da narrativa fílmica em sala de aula, especialmente na disciplina de História.

representar mundos possíveis – e, ao mesmo tempo, portanto, como próprio exercício da arte” (AUMONT, 2008, p. 163).

Neste ambiente, a escolha dos enredos, dos cenários, figurinos, atores, trilha sonora, iluminação e locações, faz parte dos códigos específicos do cinema e compõem sua linguagem audiovisual, inserindo-se no sistema teórico, estético e simbólico de construção da narrativa fílmica. Logo, a representação cinematográfica “também é um instrumento formal, que não fabrica apenas imagens credíveis de mundos, sequências de acontecimentos de ficção – mas que produz também algo como estruturas, mais ou menos abstratas” (AUMONT, 2008, p. 163).

A leitura de um filme, então, é determinada por parâmetros que, por sua vez, são motivados por visões políticas, econômicas e socioculturais que permanecem intimamente vinculados ao contexto histórico de produção. Como é o caso das três narrativas fílmicas elencadas nesta pesquisa, as quais reproduzem as ideologias e percepções dos roteiristas, diretores e produtores dos anos noventa. Nas palavras de Aumont (2006), essas características estéticas e os elementos técnicos têm a função de materializar aspectos simbólicos através de suas representações, ou seja, essas imagens “tem valor não apenas teórico, mas histórico (elas caracterizam uma época [...])” (AUMONT, 2006, p. 163).

Em face disso, asseveramos que o cinema não é uma manifestação artística isenta de intencionalidade, tampouco neutra, cada narrativa interpreta e representa de maneira distinta e diversa os períodos e personagens históricos. E, por sua vez, cada pesquisador ao decodificar essas obras, reinterpreta-as de acordo com suas percepções teóricas e metodológicas. Nessa perspectiva, o historiador francês Marc Ferro (1975), um dos pioneiros responsáveis por essas reflexões na relação História e cinema, argumenta que todos os filmes, indiferente de sua natureza e gênero cinematográfico, tem relevância enquanto documento para os historiadores, pois, cada narrativa exerce ação sobre o imaginário social, criando uma analogia entre diretor, representação e espectador. Construindo uma preciosa fonte sobre as sociedades e os agentes históricos, problematizando sobre os variados aspectos da História.

Ferro (1995) acrescenta que o cinema é um testemunho singular de seu tempo, porque possibilita uma leitura da sociedade em todas suas estruturas, decodifica a realidade e as práticas sociais representadas, desconstruindo determinadas imagens consolidadas e agindo como um “contra-poder”.

Desta maneira, asseguramos que as narrativas fílmicas e históricas são íntimas, visto que a escrita da História influencia a construção da linguagem cinematográfica e o cinema contribui para entendermos os processos da história. Se hoje, ambas narrativas estão mais

abertas à diversidade teórica e criativa, até as últimas décadas do século XX, eram dominadas por perspectivas normativas de análise e representação. Em outras palavras, História e cinema constituíram-se como produto da ação e do poder masculino, o qual, como examinado no decorrer da pesquisa, influenciaram as interpretações e representações estereotipadas acerca da imagem feminina e masculina no cinema e nos filmes “Desmundo”, “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” e Tieta do Agreste”.

Visões essas que retratam os homens, majoritariamente, como protagonistas e heróis das histórias e as mulheres, como salienta Laura Mulvey (1983), como figuras passivas e submissas a lógica do olhar masculino que projeta “sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia [...] mostrada como objeto sexual [...] do espetáculo erótico” (MULVEY, 1983, p. 444).

Ou ainda, quando representadas como protagonistas são normalmente conduzidas por um enlace amoroso e subscritas através de códigos relacionados a sensualidade, beleza, ingenuidade e fragilidade. “O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espetáculo, ele substitui esse olhar da tela a fim de neutralizar as tendências extradiagéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo” (MULVEY, 1983, p. 445).

Fez-se, então, necessário que reconstruíssemos a imagem da mulher enquanto protagonista da história e desconstruíssemos sua representação estereotipada na narrativa fílmica, revelando esses olhares simbólicos de dominação. Com efeito, essa força masculina presente no cinema faz com que os espectadores, independente do gênero, se identifiquem com os personagens masculinos, visto que são figuras ativas e conferem sentidos e valores na sociedade. Em contraponto, a figura feminina, segundo Fabrícia Borges (2008), “tem a função de ‘ser olhada’ destacando sua característica passiva mediante um olhar ativo masculino, ou de uma lógica masculina na organização dos posicionamentos femininos da sociedade” (BORGES, 2008, p. 40).

Dessa maneira, analisar a presença e a imagem das mulheres nessas três narrativas fílmicas implica em adentrarmos em noções e sentidos cristalizados em nossa sociedade, especialmente em valores familiares e religiosos contidos no arcabouço matrimonial, que edificaram preceitos morais e éticos. Delegando normas de comportamento para mulheres e homens. Noções que ainda são reproduzidas pelo cinema e contribuem para a construção do imaginário social acerca da relação entre os gêneros e o papel da mulher em nossa realidade.

Sem dúvida, o objetivo da pesquisa não é estudar simplesmente os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, ou seja, como são construídos os planos ou a montagem e edição, ou se existem erros de continuidade narrativa ou como foram arquitetados os roteiros, entre outros componentes. Embora esses elementos também sejam cotejados no decorrer da tese, o foco central da investigação é a respeito da representação narrativa, ou seja, como o olhar dominante do cinema representa as figuras femininas de Oribela, Carlota Joaquina e Tieta, e os possíveis diálogos dessas narrativas com a História. Posto que para um filme ser incluído como documento historiográfico, ele não necessita reconstituir apenas os grandes fatos e eventos históricos. Ele pode estabelecer em sua representação olhares macros e micros sobre variados aspectos do passado e do presente. Como aponta Michèle Lagny (2009) ao afirmar que toda narrativa cinematográfica é capaz de tornar-se fonte para a História, porque se apresenta ao historiador como um vestígio do passado.

[...] portanto, o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo” direto da sociedade [...], mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à função. Entretanto, ele é fonte *sobre* história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma (LAGNY, 2009, p. 110-111).

Desta forma, três indagações motivaram e nortearam essa pesquisa. Primeira, o que a escrita da história e a narrativa fílmica precisam narrar e representar? Segunda, que tipo de agentes históricos e personagens ainda são eternizados nessas fontes? Terceira, como romper com a força simbólica de dominação masculina e os valores patriarcais que são reproduzidos nessas narrativas?

Posto isso, os resultados da pesquisa estão apresentados em quatro capítulos. No primeiro, denominado “Mulheres e Homens, História e Cinema: entre símbolos e percepções”, debatemos sobre a imagem das mulheres e dos homens na história, examinando como o poder simbólico de dominação, conceito cunhado por Pierre Bourdieu<sup>9</sup>, foi construído no decorrer da

---

<sup>9</sup> A produção de Bourdieu se desdobra entre os estudos mais profícuos produzidos na segunda metade do século XX, influenciando os debates historiográficos, especialmente a partir da terceira geração da *École des Annales*. O autor desenvolve sua teoria social de modo abrangente e multideterminado, rompendo com visões dicotômicas e unilaterais da pesquisa científica e com o pensamento de que o mundo social precisa ser pensado apenas pelos critérios objetivos e práticos. O Bourdieu propõe o enfrentamento de variadas problemáticas. Conceitos como de poder simbólico, dominação masculina e violência simbólica são problematizados em suas análises. Logo, por meio desses conceitos é possível entender as relações conflitantes e de dominação entre homens e mulheres. O autor propõe discutir a “questão de gênero” em um artigo publicado em 1990, *A Dominação Masculina*, posteriormente editado em livro em 1995. É necessário destacar que Bourdieu não problematiza o conceito de

história para controlar a mentalidade e a corporeidade masculina, mas, sobretudo, feminina. Evidenciamos também, por meio das reflexões da historiadora Michelle Perrot<sup>10</sup>, como as mulheres, subjugadas a esses valores patriarcais, encontraram espaços para romper com essas forças de dominação. Ainda, discorremos sobre os principais aspectos das representações femininas no cinema e o contexto histórico de produção das três narrativas elencadas para o estudo, destacando a predominância do olhar e da ação masculina no cinema brasileiro.

No segundo capítulo, intitulado “‘Desmundo’ e a imagem da mulher na História Colonial”, a partir da adaptação fílmica de “Desmundo”, problematizamos como a imagem feminina, por intermédio da protagonista Oribela, foi interpretada na história do Brasil no decorrer dos séculos XVI ao XVIII e como essas visões influenciaram nosso imaginário social, cristalizando dogmas sociais e culturais na relação entre os gêneros.

No terceiro capítulo, “O feminino no filme ‘Carlota Joaquina, a princesa do Brasil’”, discutimos como a figura da princesa Carlota Joaquina é representada no cinema, destacando quais aspectos e valores, a diretora Carla Camurati, utilizou-se para reconstruir a personagem, debatendo os elementos históricos que envolvem sua representação. Nesse sentido, a produção da historiadora Mary Del Priore<sup>11</sup> foi fundamental para desenvolvermos essas reflexões.

No quarto e último capítulo “A emancipação feminina no filme ‘Tieta do Agreste’”, abordamos como a protagonista Tieta é retratada no longa-metragem e como a personagem criada inicialmente por Jorge Amado na literatura, dialoga com a história do final do século XX, refletindo sobre os centrais aspectos da luta feminina por emancipação e representatividade nos movimentos femininos e feminista que marcaram a história das mulheres e, como os valores

---

gênero tal como Joan Scott ou Judith Butler, mas, percebe-se certa convergência de entendimento entre eles quando o autor se ocupa da análise da construção do pensamento masculino e feminino.

<sup>10</sup> Michelle Perrot, desde as últimas décadas do século XX, dedica-se a investigar a história das mulheres, problematizando a relação entre os gêneros na sociedade ocidental. A historiadora iniciou suas pesquisas em meados da década de 1970 e no decorrer de sua trajetória reflete sobre as especificidades na história das mulheres, buscando novas metodologias de estudo e pesquisa. O contexto inicial de sua produção situa-se em um momento histórico de embates e reivindicações, não apenas para a produção historiográfica, mas, especialmente para a mulher enquanto indivíduo na sociedade, que desde os anos de 1960, com a segunda “onda” do movimento feminista, intensificou seus esforços e lutas para alcançar a liberdade e igualdade de direitos. Seus estudos, portanto, perpassam as reflexões da Nova História e da História Cultural. Entre suas obras vale destacar: *Os Excluídos da História: Operários, Mulheres e Prisioneiros*; *Mulheres Públicas*; *Minha História das Mulheres*; *As Mulheres ou os Silêncios da História* e a coletânea que organizou com o historiador francês Georges Duby, *História das Mulheres no Ocidente*, dividida em cinco volumes: *História das Mulheres no Ocidente: Antiguidade* (v. 1), *A Idade Média* (v. 2), *Do Renascimento a Idade Moderna* (v.3), *O Século XIX* (v.4) e *O Século XX* (v.5).

<sup>11</sup> Os estudos de Del Priore são basilares para entendermos o papel da mulher na história do Brasil. A autora integra o movimento de reivindicação da figura feminina enquanto protagonista histórica. É considerada uma das principais estudiosas sobre a temática no Brasil, suas obras problematizam diversos aspectos da sociedade e da cultura brasileira. Suas reflexões contribuem para entendermos, especialmente como as mulheres foram arquitetadas a partir do olhar masculino, do poder da Igreja e do Estado. Sua produção *A história da mulher no Brasil* e os três volumes da coleção *Histórias da gente brasileira* (Colônia; Império e República), são basilares para refletirmos sobre essas questões.



patriarcais ainda estão presentes em nossa cultura. Esses enfoques sobre o feminismo foram evidenciados, principalmente a partir dos estudos desenvolvidos pela historiadora Céli Regina Jardim Pinto e pela escritora e ativista política Maria Amélia de Almeida Teles.

Assim, buscamos identificar e problematizar as peculiaridades, simbolismos e paradigmas históricos envolvendo a construção e representação das três protagonistas, Oribela, Carlota e Tieta nas narrativas cinematográficas de “Desmundo”, “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” e “Tieta do Agreste”.

# CAPÍTULO I

## Mulheres e Homens, História e Cinema: entre símbolos e percepções

## 1.1. O feminino na História: as assimetrias na construção dos gêneros

*“Para toda mulher, há sempre três mulheres: 1) o bebê menina, 2) a mãe, 3) a mãe da mãe [...] Não importa se tenha bebês ou não, uma mulher está presente nessa série infinita [...] É tudo a mesma coisa, porque ela já começa sendo três, enquanto o homem começa com um impulso tremendo para ser um só”<sup>12</sup>.*  
D. W. Winnicott

Começamos o capítulo lembrando os dizeres do Artigo I, da Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada em 1948. Palavras que conclamam a liberdade e igualdade entre os seres humanos, firmando que “todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade”<sup>13</sup>. Essas afirmativas propõem conciliar e ajustar as relações humanas, em seu âmbito social e/ou pessoal, outorgando os mesmos direitos e obrigações a homens e mulheres. Embora, seja sabido que na prática a Declaração está distante de retratar a realidade, uma vez que as relações humanas, por meio das disputas pelo poder e as diferenças socioculturais colocam em questionamento as liberdades e igualdades individuais e coletivas pelo mundo. A própria Declaração ao referir-se aos seres humanos no gênero masculino, reforça a razão androcêntrica de controle social, reduzindo e universalizando a espécie humana a locução “os homens”.

A partir dessa perspectiva, o presente capítulo reflete que tanto por meio do olhar macro, quanto pelo micro, torna-se notável constatar que homens e mulheres não nascem livres, apenas alguns grupos de indivíduos conseguem adquirir certa liberdade e autonomia ao longo da sua história. Esses sujeitos são dotados de determinadas características consideradas “naturais” que os distinguem dos demais seres humanos. Normalmente são homens brancos, heterossexuais, membros de algum segmento abastado da sociedade e detentores de bens e capitais econômicos, sociais e culturais que reproduzem sua força de dominação por todos os segmentos da sociedade e em todas as expressões e manifestações humanas, como no ofício da História e do cinema.

Esse modelo de indivíduo, historicamente construído com base no patriarcado<sup>14</sup>, ainda é tomado como padrão universal e confere poder e legitimidade ao gênero masculino. Assim,

---

<sup>12</sup> WINNICOTT, D.W. **Tudo começa em casa**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 193.

<sup>13</sup> Adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948.

<sup>14</sup> De acordo com a interpretação da filósofa britânica Carole Pateman (1993), o patriarcado é amplamente reforçado pela esfera privada, contudo, ele não é puramente familiar, ele reproduz esses discursos em toda a

as mulheres e os homens, inseridos nesse sistema histórico e global de dominação, interiorizaram determinadas normas e discursos pautados, especialmente na diferença biológica entre os gêneros, contribuindo para que elas, no decorrer da história, fossem construídas como agentes históricos inferiores perante as leis e aos direitos civis. Sistema simbólico que culminou na exclusão das mulheres da vida pública e dos espaços de poder durante séculos.

Subordinação e dominação, aliás que não raro é reproduzida nas mais variadas formas de mídias e comunicabilidade entre os seres humanos, como é o caso da linguagem cinematográfica, onde o gênero masculino é representando hegemonicamente como superior e dominante e o gênero feminino é construído como submisso e estereotipado. De acordo com Maria Rita de Assis César (2011), as mídias visuais, como o cinema, vêm produzindo e reproduzindo discursos subjetivos da mulher a partir da sujeição e da heteronomia, fundamentando-se nos paradigmas simbólicos da ordem patriarcal.

As subjetividades produzidas [...] colocarão a mulher em papéis que irão desde a “rainha do lar” e “mãe devota”, uma imagem muito utilizada no campo da publicidade doméstica, como as de margarina, do sabão em pó e dos eletrodomésticos, à mulher liberada dos comerciais de cigarro e carros, chegando até à “piranha” dos anúncios de cerveja (CESAR, 2011, p. 188).

As representações da mulher ou do feminino no cinema brasileiro, de modo geral, não escapam aos padrões de comportamento androcêntricos. As mulheres aparecem como personagens que têm as suas ações determinadas por padrões econômicos, sociais ou raciais de dominação masculina. Essas personagens, com frequência, necessitam ultrapassar barreiras culturais preestabelecidas, moldadas por visões sexistas e misóginas, e adquiridas mediante interpretações ligadas a natureza humana e aos padrões biológicos modeladores dos aspectos físicos e psicológicos.

Nessa linha de pensamento, figuras como as protagonistas Oribela, Carlota Joaquina e Tieta retratadas nos filmes “Desmundo”, “Carlota Joaquina, princesa do Brazil” e “Tieta do Agreste”, respectivamente, são concebidas como frutos do imaginário masculino. Cada qual no seu universo histórico e simbólico, assumem o papel que lhes é permitido dentro de uma estrutura patriarcal de submissão e/ou transgressão.

Deste modo, Bourdieu ao formular um conjunto de ferramentas teórico-metodológicas com a finalidade de estudar a sociedade ocidental e seus sistemas estruturais, nos auxiliou a pensar as questões e os simbolismos das representações do feminino no cinema brasileiro, em

---

estrutura social, criando uma sociedade civil patriarcal em sua totalidade, onde “os homens passam de um lado para outro, entre a esfera privada e pública, e o mandato da lei do direito sexual masculino rege os dois domínios. A sociedade civil é bifurcada, mas a unidade da ordem social é mantida, em grande parte, através da estrutura das relações patriarcais”. In. PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 29.

particular nos filmes supracitados, visto que o autor propõe análises e problemáticas sobre a reprodução das desigualdades humanas e as disputas simbólicas pelo poder, com o propósito de revelar elementos e percepções alegóricas que historicamente foram e ainda são edificadas em nossa cultura.

Bourdieu (1989) concebeu o conceito de poder simbólico para entender a força invisível que conduz as relações sociais e a partir dele, estruturou outros conceitos, como de violência simbólica e dominação masculina que são utilizados nessa pesquisa para apreendermos os abusos e sujeições que acometem as mulheres no decorrer do processo histórico. O sociólogo demonstra que não existem apenas formas de violências ou dominações físicas e/ou explícitas e que a dominação se estrutura sempre por interposição da violência que pode ser concreta ou simbólica. Além disso, essa força não é empreendida diretamente por meio da coerção ou subjugação de um indivíduo sobre outro, mas por intermédio de um conjunto complexo de atos indiretos e alegóricos que atuam intimamente na mentalidade e no corpo dos indivíduos.

Segundo o pensamento bourdieusiano, o poder e a violência simbólica ao se instaurarem de maneira suave, insensível e invisível são empregados “com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 07-08). Mais do que isso, por se tratar de força invisível e camuflada torna-se irreconhecível para a maioria de suas “vítimas”, que acabam transfigurando essa violência e dominação em “relações afetivas, a transformação do poder em carisma ou em encanto adequado a suscitar um encantamento afetivo [...]” (BOURDIEU, 2008, p. 170). Como é possível observarmos nas formas de violência doméstica que ocorrem, muitas vezes, com a “colaboração” dos dominados para sua própria sujeição, particularmente por meio de sentimentos envolvendo a afeição e admiração para com seu agressor.

Roger Chartier (1995), ao propor uma leitura da tese bourdieusiana, conjectura que “a construção da identidade feminina se enraíza na interiorização pelas mulheres, de normas enunciadas pelos discursos masculinos” (CHARTIER, 1995, p. 40). O historiador destaca que a violência simbólica se engendra com a adesão dos dominados, no caso, das mulheres, aos princípios e normas impostas pelos dominadores, os homens. Contudo, isso não significa que os dominados, outorgam conscientemente a opressão que sofrem, mas, ao internalizarem determinados princípios básicos de percepção da ordem social como naturais e verdadeiras, reforçam e legitimam o sistema.

Nessa dialética, o poder simbólico é intimamente infiltrado em nossa cultura por meio de discursos, representações e práticas que contribuem para a legitimação de variados tipos de

agressões, como a violência de gênero<sup>15</sup>, por exemplo. Nesse caso, seu simbolismo reside no fato de ser uma força alegórica que encontramos em toda a parte e ao mesmo tempo, em parte alguma.

Portanto, ao definirmos a submissão atribuída ao gênero feminino a partir do sistema e da força simbólica, percebemos tal como sugere Chartier (1995), que as relações entre os gêneros são assimétricas e que a dominação é “[...] histórica, cultural e linguisticamente construída, sempre afirmada como uma diferença de natureza, radical, irreduzível, universal” (CHARTIER, 1995, p. 42). Em vista disso, essa discussão não pode assumir apenas uma reflexão de oposição de termos ou uma definição biológica entre feminino e masculino. Mas, a partir das palavras do historiador, é necessário “identificar, para cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como ‘natural’, [...] biológica, a divisão social, e, portanto, histórica, dos papéis e das funções” (CHARTIER, 1995, p. 42).

Assim, constatamos que a história humana se alicerçou mediante o sistema simbólico, o qual “supõe a existência de agentes sociais constituídos, em seus modos de pensar, de tal modo que conheçam e reconheçam o que lhes é proposto, e creiam nisso, isto é, em certos casos, rendam-lhe obediência e submissão” (BOURDIEU, 2008, p. 173). Nesse sentido, a história das mulheres, até meados do século XX, foi majoritariamente escrita segundo a percepção masculina, voltando-se para as narrativas de poder envolvendo as experiências hegemônicas<sup>16</sup> masculinas, conferindo pouquíssima visibilidade e credibilidade à figura feminina que permanecia reclusa ao imaginário doméstico e conjugal.

Michelle Perrot (2007) assinala que um dos problemas crônicos da historiografia tradicional reside no ocultamento da presença feminina na maioria das pesquisas e estudos. O fator de maior gravidade, diz respeito a carência de fontes primárias que se dedicavam ao registro das ações e do universo das mulheres, pois é por meio do domínio das fontes que o historiador sustenta sua narrativa. Como ressalta a historiadora, “para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos,

---

<sup>15</sup> A violência de gênero pode ser relacionada a toda e qualquer forma de agressão ou constrangimento físico, moral, psicológico, emocional, institucional, cultural ou patrimonial, que tenha por base a organização social dos sexos e que seja impetrada contra determinados indivíduos, explicitamente ou implicitamente, devido a sua condição de sexo ou orientação sexual. In. SARDENBERG, Cecília M. B. **A Violência simbólica de gênero e a Lei “Antibaixaria” na Bahia**. Salvador: OBSERVE: NEIM/UFBA, 2011.

<sup>16</sup> É preciso salientar que quando nos referimos a uma visão ou ideologia hegemônica “não significa que é a única ideologia. Significa que é a ideologia da maioria [...] hegemonia é a dominação consentida, mesmo inconsciente pelo ator social, o que a torna legítima [...]”. In. OLIVEIRA, Rebeca Lins Simões de. **A representação discursiva da criança vítima de estupro em textos jurídicos**. 2020. 200f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020, p. 94.

destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígio” (PERROT, 2007, p. 21). Nesse mesmo viés, Rachel Soihet (1997) evidência que a escassez de vestígios nas fontes históricas constitui-se:

num dos grandes problemas enfrentados pelos historiadores [pois] encontram-se mais facilmente representações sobre a mulher que tenham por base discursos masculinos determinando quem são as mulheres e o que devem fazer. Daí a maior ênfase na realização de análise visando a captar o imaginário sobre as mulheres, as normas que lhe são prescritas e até a apreensão de cenas do seu cotidiano, embora à luz da visão masculina (SOIHET, 1997, p. 295).

Ademais, quando o gênero feminino se faz presente nos relatos, é sempre imaginado e descrito pelos homens, raramente as mulheres falam de si mesmas e, encontram-se diretamente ligadas a força masculina, normalmente por meio do matrimônio. “Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos. [...] As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros” (PERROT, 2007, p. 17).

Joan Scott<sup>17</sup> (1992) acrescenta que a invisibilidade feminina no processo da história, ou seja, nos relatos ou narrativas do passado, não ocorria apenas pela escassez de documentos, mas pelos homens simplesmente entenderem que elas não tinham importância. Como afirmam os pensadores Friedrich Hegel<sup>18</sup> e Jean-Jacques Rousseau que as mulheres eram incapazes intelectualmente de desenvolverem determinadas atividades, por isso eram coadjuvantes nos relatos históricos.

Esse se tornou um dos grandes desafios na construção do conhecimento científico na contemporaneidade, não apenas na História, mas em outras áreas das ciências humanas, cujo enfoque volta-se aos indivíduos apresentados como “minorias”. Os documentos ao ocultarem esses sujeitos e/ou os descreverem de maneira pejorativa ou estigmatizada contribuíram para seu silenciamento e estereotipização<sup>19</sup>. Como é o caso das mulheres que até o século XIX, eram

---

<sup>17</sup> Joan Scott, em *El Problema de la Invisibilidad*, declara a importância de abordar as mulheres na História a partir do ambiente social do qual faziam parte. Segundo a autora, os estudos, desde o final do século XX, demonstram que as mulheres não eram inativas ou estavam ausentes dos acontecimentos históricos. Elas foram sistematicamente omitidas pelos documentos oficiais. Scott salienta que nas investigações históricas é necessário inserir as mulheres não apenas enfatizando seu lado marginalizado, é preciso conferir protagonismo, rompendo com os padrões de uma história neutra, uma história feita a partir da visão masculina. Nas palavras da historiadora: “La historia del desarrollo de la sociedad humana ha sido narrada casi siempre por hombres, y la identificación de los hombres con la “humanidad” ha dado por resultado, casi siempre, la desaparición de las mujeres de los registros del pasado”. In. SCOTT, Joan. El problema de la invisibilidad. In: ESCANDÓN, Carmen Ramos. **Género e Historia: la historiografía sobre la mujer**. México: Instituto Moro, 1992, p. 39.

<sup>18</sup> Hegel defendia que a família era a esfera da mulher e que elas tinham que ser excluídas de atividades associadas a sociedade civil e o Estado. Essa noção era compartilhada pela maioria dos filósofos do seu tempo, como anteriores a ele. In. INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

<sup>19</sup> Lysardo-Dias (2007) ao estudar a construção e os agentes de consolidação dos estereótipos, bem como seu processo de desconstrução, entende que eles “circulam e são transmitidos pelas fontes mais diversas: família, amigos, escola e mídia [...]. Por isso a linguagem tem um papel importante porque é através dela que o processo

predominantemente representadas por sua beleza, juventude e virtude, ou especialmente por sua misticidade, manifestada por intermédio de supostos rituais de feitiçaria e paganismo. Visões que construíram no imaginário social interpretações vinculando a imagem feminina a arquétipos levianos, impuros e luxuriosos.

Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos. É claro que falam das mulheres, mas generalizando. “As mulheres são...”, “A mulher é...”. A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas (PERROT, 2007, p. 17).

Decerto, a representação negativa e maniqueísta da mulher é resultado da escrita da história e do ofício do historiador serem essencialmente masculinos, porque eram os homens que tinham acesso ao ensino (leitura e escrita). Eles detinham o domínio da razão e, principalmente do conhecimento. Desta forma, a narrativa reducionista do Positivismo<sup>20</sup> ocultava as personagens femininas de todos os níveis de atuação, porque não era permitido que elas se fizessem presentes nos relatos, tampouco que escrevessem suas próprias experiências vividas. Segundo Scott (1992), isso acarretou no chamado “dilema da diferença”, que é construído:

[...] “através da verdadeira estrutura da nossa linguagem, que embute ... pontos de comparação não estabelecidos no interior de categorias que ocultam sua perspectiva e implicam erroneamente um ajustamento natural com o mundo”. O “universal” implica uma comparação com o específico ou o particular, homens brancos com outros que não são brancos ou não são homens, homens com mulheres. Mas essas comparações são mais frequentemente estabelecidas e compreendidas como categorias naturais, entidades separadas, do que como termos relacionais (SCOTT, 1992, p. 77).

Por esses motivos indagamos: como é possível construir um discurso histórico e/ou uma linguagem que englobe os traços, aspectos e características sobre a figura feminina, uma vez que elas não eram vistas ou ouvidas? E, como reconstruir suas trajetórias e experiências se os registros históricos, durante séculos, privilegiaram as narrativas e os relatos envolvendo guerras, disputas de poder e figuras ilustres masculinas?

---

de estereotipia se materializa, é ela que está na base do processo de estereotipia”. In. LYSARDO-DIAS, Dylia. A construção e a desconstrução de estereótipos pela publicidade brasileira. **Stockholm Review of Latin American Studies**, n. 2, p. 25-35, 2007.

<sup>20</sup> O modelo positivista de pensar a história é diretamente correlacionado a um padrão explicativo de causas e consequências. O qual prima por investigações a partir de uma temporalidade linear, em que a autenticidade documental é baseada na comparação de documentos e fontes oficiais.



Nesse âmbito, assim como Scott (1992), compreendemos que apreender a imagem feminina nesses contextos de invisibilidade é necessário abordá-las a partir do mundo onde viviam, uma vez que os estudos tendem a separá-las do mundo social, enfatizando apenas sua marginalização e submissão. É importante que nós, historiadores, as incluamos como objetos de estudo, enquanto sujeitos da história, questionando as razões pelas quais foram silenciadas e tornaram-se invisíveis nos relatos e não somente as configure como meras vítimas desse sistema simbólico de dominação.

De acordo com Perrot (2005) e, a partir das proposições de Scott (1992) e June Hahner (1981), afirmamos que o silêncio mais profundo na história das mulheres diz respeito ao relato e que a invisibilidade feminina é decorrência da desigualdade entre os gêneros. Os pensadores se debruçavam em narrar os fatos históricos emergentes na cena pública. Também a religião e a própria construção da narrativa bíblica reforçam os padrões simbólicos de dominação. Perrot (2007) destaca que o catolicismo se edificou por meio de inúmeros princípios misóginos que consolidaram suas estruturas teóricas e institucionais, onde somente os homens têm acesso ao sacerdócio e ao domínio do saber e do sagrado.

A historiadora ainda alega que as hierarquias existentes entre homens e mulheres aparecem como uma ordem natural criada por Deus<sup>21</sup>, particularmente “para os grandes livros fundadores - a Bíblia, o Corão - e, mais ainda, para as interpretações que são trazidas a esse respeito, sujeitas a controvérsias e a revisões” (PERROT, 2007, p. 82). Além disso, os próprios papéis conferidos às santidades estão de acordo com seu gênero, visto que se falava “mais de santos do que de santas. [...] os santos agem, evangelizam, viajam. As mulheres preservam sua virgindade e rezam. Ou alcançam a glória do martírio, que é uma honra suntuosa” (PERROT, 2007, p. 18). Essas perspectivas alegóricas, como inúmeras outras características, ocasionaram uma dificuldade de obter fontes e documentos oficiais para investigar os caminhos das mulheres na história.

Este defeito de registro primário é agravado por um déficit de conservação de traços. Pouca coisa nos arquivos públicos, destinados aos atos da administração e do poder, onde as mulheres aparecem apenas quando perturbam a ordem, o que justamente elas fazem menos do que os homens, não em virtude de uma natureza rara, mas devido à sua hesitação também dar queixa quando elas são as vítimas. Conseqüentemente, os arquivos de polícia e de justiça, infinitamente preciosos para o conhecimento do povo, homens e

---

<sup>21</sup> Na criação bíblica da humanidade, Adão é concebido como imagem e semelhança de Deus e Eva, criada a partir da costela de Adão. Nessa perspectiva, a mulher representa o terceiro elemento, atrás de Deus e do homem. A força simbólica dessa mensagem arquitetou o imaginário cristão, reforçando interpretações acerca da inferioridade feminina.

mulheres, devem ser analisados até na forma sexuada de seu abastecimento (PERROT, 2005, p. 12).

Ainda assim, com o início da escolarização universal, principalmente após o início do século XIX, as mulheres adentraram em instituições de ensino. Segundo Berenice Lamas (1997), elas ainda eram instruídas para desempenharem papéis tradicionais na vida doméstica, como a criação dos filhos, cuidados com o marido e a preservação do matrimônio. Somente em últimos casos, eram instruídas para exercerem profissões como de professoras no magistério<sup>22</sup>, pois a feminização dessa atividade, em muitas vezes, acarretava no processo de negação do matrimônio e da maternidade, onde grande parte das professoras permaneciam solteiras.

Até o início do século XX, segundo a historiadora Ivana Simili (2008), a maioria das mulheres continuavam privadas de um conhecimento voltado para a intelectualidade, “[...] os projetos educacionais visando à formação das mulheres orientaram-se pela concepção de que elas deviam ser preparadas para o lar, para o desempenho de funções entendidas pelos homens como apropriadas ao feminino” (SIMILI, 2008, p. 441). O pensamento masculino defendia que a abertura para o conhecimento crítico, científico e intelectual acabaria por desestruturar o *status quo*. Rousseau (1995) reforça essa visão androcêntrica em sua narrativa ao postular que a melhor maneira da mulher agradar ao homem, era fazê-lo sentir-se senhor<sup>23</sup>. Portanto, elas não eram autorizadas a ocuparem determinadas atividades, como nas ciências.

[...] a procura das verdades abstratas e especulativas, dos princípios, dos axiomas nas ciências, tudo o que tende a generalizar as ideias não é da competência das mulheres, seus estudos devem todos voltar-se para a prática; cabe a elas fazerem a aplicação dos princípios que o homem encontrou, e cabe a elas fazerem as observações que levam o homem ao estabelecimento de tais princípios (ROUSSEAU, 1995, p. 463).

Ressaltamos, então, que a escolarização feminina não foi concebida como um instrumento de inserção da mulher na esfera pública. Assim, “[...] as mulheres por largo tempo estiveram ausentes das atividades consideradas dignas de serem registradas para o conhecimento das gerações subsequentes” (SOIHET, 1997, p. 278). Esses ideais permaneciam

---

<sup>22</sup> O magistério por se tratar de uma profissão voltada para as crianças e com baixos salários, a partir de meados do século XIX, entendeu-se como obrigação voltada para as mulheres, vista como uma extensão da condição materna. Assim, se tornou mais um papel feminino com o pressuposto de cuidar e educar.

<sup>23</sup> Rousseau (1995) pondera que para a mulher fazer com que o homem se sinta o senhor da relação é necessário executar um jogo simbólico. Pois, o poder do mais forte, depende do mais fraco. Sendo assim, o jogo consiste em fazer a mulher resistir, ou melhor, fingir que resiste ao poder masculino. Para que o homem possa exercer sua força e virilidade e, assim, subjuguá-la, agradando-o. “Longe de se envergonharem de sua fraqueza, vangloriam-se dela; seus músculos frágeis são sem resistência; elas fingem não poder erguer os mais leves fardos; teriam vergonha de ser fortes. Por quê? Não é apenas para parecerem delicadas; é por uma preocupação mais hábil; arranjam de antemão desculpas e o direito de serem fracas se preciso”. In. ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da educação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 426-427.

amplamente enraizados em todas as camadas da sociedade europeia, influenciando diretamente nas relações socioculturais das colônias na América.

Esses modelos delimitavam claramente a atuação de cada gênero, alertando que incumbiria ao gênero feminino, educar suas filhas com base nesses princípios, como recomendava Rousseau (1995), “acreditai-me, mãe judiciosa, não façais de vossa filha um homem de bem, como que para dar um desmentido à natureza; fazei dela uma mulher honesta e ficai certa de que ela valerá mais com isso, para ela e para nós” (ROUSSEAU, 1995, p. 432).

As mulheres que recusavam as relações familiares, com base no matrimônio e na maternidade, manifestando desejos de independência e emancipação eram amplamente reprimidas, porque segundo a ótica de Maria de Fátima da Cunha (2000), “a transgressão pela mulher do papel que lhe era destinado não significava, aos olhos da Medicina Social, apenas um rompimento das normas sociais, mas sim uma violação da própria natureza. Ou seja, significava ‘loucura’” (CUNHA, 2000, p. 147).

Apontamos, dessa maneira, que pensadores como Rousseau e Hegel, mergulhados nos sistemas arcaicos e patriarcais dos séculos XVIII e XIX, estavam envoltos por uma aura de maior reafirmação do poder masculino, do homem como senhor do conhecimento, da razão e do universo. Onde as mulheres, como salienta Perrot (2005), eram privadas de transitarem em determinados lugares, como “a Bolsa, o Banco, os grandes mercados de negócios, o Parlamento, os clubes, círculos e cafés, grandes locais de sociabilidade masculina, e até mesmo das bibliotecas públicas” (PERROT, 2005, p. 34).

Em função disso, a constituição desses espaços é uma construção social sexuada. Na medida em que os homens eram alçados por meio de uma imagem austera, que os ligava ao mundo político, intelectual e econômico. Perrot (2005) adverte que as mulheres quando atuavam nesses ambientes eram como ornamentos, rigorosamente disciplinadas pela moda que codificava suas aparências, vestimentas e cuidados, especialmente para as mulheres da alta burguesia, cuja função simbólica era ostentar socialmente, por meio desses códigos e gestos simbólicos, a posição socioeconômica de suas famílias e, sobretudo, de seus maridos. “Protagonistas no verdadeiro sentido da palavra, elas desfilam nos salões, no teatro ou no passeio, e é por suas roupas que os cronistas se interessam” (PERROT, 2005, p. 34).

A própria composição das indumentárias femininas era carregada de elementos simbólicos de dominação, reforçando características de fragilidade, sensibilidade, passividade e dependência. Rosana Camargo (2009) esclarece que esses componentes transpareciam nesses trajes, que além de serem extremamente complicados de se vestir e abundantemente

ornamentados, imolavam o conforto do corpo e os movimentos femininos em gestos “curtos” e “contidos”, em prol de signos de distinção<sup>24</sup>.

As peças que enclausuravam o corpo, dificultando a liberdade de movimentos, refletiam simbolicamente a falta de autonomia das mulheres. Na maior parte do tempo elas deveriam se dedicar à condução da vida doméstica, quando já possuísssem uma casa sua para cuidar. Se jovens e solteiras, ocupavam-se da preparação do objetivo primordial de suas vidas: o casamento (CAMARGO, 2009, p. 74).

Essa construção simbólica que engendrava os gestos, as roupas e os comportamentos, objetivava provocar “uma divisão sexual da mão-de-obra no mercado de trabalho, reunindo as mulheres em certas atividades, colocando-as sempre abaixo na hierarquia profissional, e estabelecendo salários a níveis insuficientes para sua subsistência” (SCOTT, 1992, p. 73). Chartier (1995) ao examinar essa suposta divisão “natural” das tarefas segundo o gênero, conclui que ela foi empreendida como um dos fatores do desenvolvimento industrial, “como uma justificação, em nome de uma definição ideal das tarefas próprias às mulheres, da condição inferior que lhes é atribuída no mercado de trabalho manufatureiro” (CHARTIER, 1995, p. 43-44).

Apesar de serem desqualificadas enquanto mão-de-obra no mercado de trabalho, na França, por exemplo, as mulheres representaram papel central na formação da República. Jules Michelet (1995), em sua obra *La Femme*, postula o papel essencial da mulher enquanto formadora do povo francês e base da unidade social. Para o historiador, além de serem o alicerce central da estrutura familiar, eram responsáveis pela formação da sociedade francesa, influenciando as demais nações pelo mundo. Em suas palavras:

Toda mulher é um altar, a coisa pura, a coisa santa, em que o homem, abalado pela vida, pode a cada hora encontrar a fé, reencontrar a sua própria consciência, conservada mais pura do que nele. Toda mulher é uma escola, e é delas que as gerações recebem realmente sua crença. Muito antes que o pai pense na educação a mãe deu a sua, que não mais se apagará (MICHELET, 1995, p. 118).

O autor cultuava a figura feminina enquanto protagonista familiar e sustentáculo da pátria, concebida como figura fundamental na Revolução Francesa e nas transformações ocorridas durante o século XIX. Para historiadores positivistas como Michelet, as mulheres

---

<sup>24</sup> Camargo (2009) ao analisar as indumentárias femininas, observa que as estruturas dessas vestimentas “tinham em comum a manutenção de uma cintura muito fina, definida pelo espartilho, peça íntima que diminuía a capacidade respiratória e tolhia boa parte dos movimentos. Juntem-se a isso ombros caídos, cavas muito estreitas, saias pesadas, recheadas de anáguas mais pesadas ainda e fica fácil entender como tal figura se contrapõe à ideia de dinamismo, fundamental na imagem masculina”. In. CAMARGO, Rosana Feijão de Toledo. **Reflexos da cidade na moda: Relações entre transformações urbanas e aparência pessoal no início do século XX no Rio de Janeiro**. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, p. 76.

eram o suporte das famílias, “que por sua vez era a pedra fundamental da sociedade. Ela formava o núcleo moral da sociedade, vivendo basicamente por meio dos sentimentos, ao contrário do homem. Dela dependia a regeneração da sociedade” (HAHNER, 1978, p. 86).

José Murilo de Carvalho (2017) aduz que apesar das mulheres serem numerosas entre as multidões que tomaram a Bastilha em 1789, sua representação simbólica como figura representativa da Revolução Francesa e da República, significou uma forma encontrada pelos homens de “recompensar” sua exclusão na vida real. Mas, de fato, elas estavam presentes nessas manifestações, como nas ações de 1830, 1848 e 1871.

Com as revoluções de 1830 e 1848, a atividade revolucionária das mulheres francesas reativou-se [...]. Depois de 1848 o feminismo [...] foi suficientemente capaz de cobrir dois importantes e significativos campos de lutas: por um lado, a ação política e a difusão planetária de suas ideias e, por outro, a luta por melhores salários e condições satisfatórias de trabalho, articulando-se, neste caso, com o movimento socialista internacional (BAUER, 2001, p. 64).

Entretanto, Michelet e outros pensadores<sup>25</sup> da época, valorizam a mulher simples, dona do lar e das relações matrimoniais e maternas. O autor declarava que a mulher era a responsável pela organização do lar, das finanças domésticas, da educação dos filhos e dos cuidados com o marido. Somente elas seriam capazes de sacrificarem-se em prol da família. “Para as mulheres, reservava-se uma cidadania específica a ser exercida no recesso do lar, como mãe dos futuros republicanos, cabendo-lhe a defesa dos interesses familiares (SOIHET, 1997, p. 11). Tanto Rousseau, como Michelet, preconizavam que homens e mulheres ao receberem educações distintas, também necessitavam assumir funções díspares na sociedade,

uma vez demonstrado que o homem e a mulher não devem ser constituídos da mesma maneira, nem de caráter nem de temperamento, segue-se que não devem receber a mesma educação. Seguindo as diretrizes da natureza, devem agir de acordo, mas não devem fazer as mesmas coisas: o fim dos trabalhos é o mesmo, mas os trabalhos são diferentes, e por conseguinte os gostos que os dirigem (ROUSSEAU, 1995, p. 430).

Soihet (1997) conclui que apesar do destaque nos movimentos de revolução, elas continuavam excluídas da esfera política e civil, “[...] mais uma vez, lança-se mão da natureza como justificativa para o caráter diverso de ocupação que se impunha aos dois gêneros. Afinal, homens e mulheres apresentavam uma fisiologia diferente, o que lhes impunha papéis sociais diversos” (SOIHET, 1997, p. 11). Nessa ótica, qualquer mulher, em qualquer lugar, ao sair da

---

<sup>25</sup> “A Revolução Francesa gerou interesse pelos Direitos das mulheres. Condorcet escreveu um ensaio sobre A admissão de mulheres nos direitos de cidadania (1790). Mas, o liberal Krug, tal como Hegel, associava mulheres mais a sentimentos, afeição e instinto, do que a razão ou entendimento e, assim, considera que o lugar delas é no lar, criando e educando os filhos. As mulheres devem ter direitos humanos [...], mas não direitos cívicos ou de cidadania [...]”. In. INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 133.

vida privada e adentrar na vida pública, como examinado nos casos da princesa Carlota Joaquina e da personagem Tieta, enfraqueceriam as relações familiares e conjugais, levando à degradação do ambiente familiar e, conseqüentemente do Estado.

De que modo as mulheres que passavam a trabalhar durante todo o dia, ou mesmo parcialmente, poderiam se preocupar com o marido, cuidar da casa e educar os filhos? O que seria de nossas crianças, futuros cidadãos da pátria, abandonados nos anos mais importantes de formação do seu caráter? Tais observações levavam, portanto, à delimitação de rígidos códigos de moralidade para mulheres de todas as classes sociais. As que pertenciam à elite e às camadas médias estavam certamente no centro dessas preocupações, sobretudo as jovens que iniciavam suas carreiras como médicas, advogadas, biólogas, pintoras, pianistas, mas também as trabalhadoras, mães dos futuros construtores da pátria, eram alvos do moralismo dominante (RAGO, 2017, p. 588).

Apesar da imposição desses modelos simbólicos, elas conseguiram transformar seus papéis no interior da sociedade. Para Carlos Bauer (2001), o trabalho feminino no decorrer do século XIX, mas, especialmente no século XX, adquiriu características distintas em cada segmento social.

Para a operária, que tinha que combinar o trabalho assalariado na fábrica com as tarefas domésticas e maternas, a realização de uma dupla jornada de trabalho a deixava completamente exaurida. Para as mulheres das classes médias, o trabalho doméstico era delegado às serventes e o cuidado dos seus filhos ficava por conta de amas-de-leite e babás. Sua missão consistia em coordenar esses trabalhos. A mulher burguesa delegava aos outros todas as tarefas domésticas: bastava exibir-se ociosa para mostrar, deste modo, a posição econômica do marido; podia estar, assim, fundamentalmente dedicada a atividades sociais. Neste último caso, a subordinação das mulheres aos maridos era absoluta (BAUER, 2001, p. 85).

No entanto, Michelet é categoricamente contrário à mulher como operária. O autor endossa que essa atividade de trabalho destruiria as estruturas familiares, enfraquecendo o papel da mulher como mãe e, sobretudo, como guardiã do lar. Para o autor, a mulher como elemento de “sustentação da linhagem é forte o bastante para manter um povo, mas frágil demais para o trabalho e outras atividades para a qual não fora destinada” (MICHELET, 1995, p. 15).

O historiador, apesar de conferir visibilidade e “protagonismo” para as mulheres na historiografia francesa, permanecia reproduzindo e perpetuando ideologias dominantes do seu tempo. Esses discursos simbólicos empenhavam-se de todas as formas em reprimir o poder crescente das mulheres, proibindo que elas frequentassem determinados lugares ou exercessem certas atividades, numa tentativa de:

isolar a força crescente das mulheres, tão fortemente sentida na era das Luzes e nas Revoluções, cujas infelicidades lhes seriam muitas vezes atribuídas, não somente enclausurando-as em casa, e excluindo-as de certos domínios de atividade – a criação literária e artística, a produção industrial e as trocas, a

política e a história – mas também, e ainda mais, canalizando sua energia para o doméstico revalorizado, e até mesmo para o social domesticado (PERROT, 2005, p. 279).

Essas interpretações estereotipadas eram internalizadas e manifestadas no âmbito das instituições políticas, bem como nas manifestações culturais e nas produções artísticas, como nas artes plásticas, que também eram dominadas pela figura de artífices masculinos. Na percepção de Flávia Leme Almeida (2010), para os homens “[...] foi prestado o papel atuante de artistas criadores, aqueles que executam e têm o domínio da ação. Eles eram os únicos protagonistas que atuavam como os autores, os artistas, os espectadores, os marchants ou os compradores e colecionadores de objetos artísticos” (ALMEIDA, 2010, p. 57).

Por mais que as mulheres não fossem categoricamente marginalizadas nos meios artísticos, foram poucas que se colocaram como artífices, pois essa atividade enquanto profissão era proibida. Além do mais, a maioria não tinha condições econômicas para terem um ateliê, “pintam num canto de seu apartamento e não tinham dinheiro para comprar os materiais necessários” (PERROT, 2007, p. 103). Era renegado a elas os processos de aprendizagem e inúmeros pretextos foram criados como a proibição de frequentarem a Escola de Belas Artes em Paris, porque era proibido a exibição de corpos desnudos para as mulheres. Neste cenário, Perrot (2007) pondera que na prática, os processos de criação sempre foram difíceis, não por sua complexidade, mas pelos variados limites impostos.

As mulheres podem pintar para os seus, esboçar retratos das crianças, buquês de flores ou paisagens. Tocar ao piano obras de Schubert ou Mozart numa recepção [...]. A mulher poderia apenas, em caso de necessidade, dar aulas de desenho ou de piano, fabricar objetos [...] ou copiar obras-primas nas galerias dos museus (PERROT, 2007, p. 101).

Soihet (1997) esclarece que as representações da figura feminina nas artes, assim como na escrita histórica, também permaneciam ligadas a estereótipos relacionados ao desejo, paixão, emoção e, principalmente a beleza, em contraponto ao conhecimento masculino, associado a razão e criação.

Não seriam capazes de invenção e, mesmo quando passíveis de ter acesso à literatura e a determinadas ciências, estariam excluídas da genialidade. A beleza, atributo desse sexo, era incompatível com as faculdades nobres, figurando o elogio do caráter de uma mulher como uma prova de sua fealdade. O sentimento e a razão apresentam-se como suplementos da beleza. Para a maioria dos iluministas, era patente a menor possibilidade das mulheres de abstrair e de generalizar, ou seja, de pensar (SOIHET, 1997, p. 09).

Chartier (1995) ao examinar os processos de criação, adverte que para as mulheres eram conferidos o anonimato e a utilização de pseudônimos masculinos. Na narrativa literária, por exemplo, a escrita feminina, em contraposição à masculina, era “contida e dominada, privada

de propriedades” (CHARTIER, 1995, p. 39). Entretanto, o historiador Peter Burke (2002) entende que no ofício da literatura, o gênero feminino encontrou um caminho para a visibilidade. Em sua perspectiva, o historiador defende que apesar de serem um “grupo abafado”, conseguiram se apropriar “[...] da linguagem dos homens dominantes (BURKE, 2002, p. 76). Constância Lima Duarte (1997), seguindo por essa mesma ótica, declara que muitas mulheres precisaram vestir “máscaras” para terem suas ideias e criações divulgadas e publicadas.

Existem estudos que comprovam que alguns poemas de T. S. Eliot não seriam de sua autoria, mas de sua esposa Vivien Haigh Eliot. A irmã de Balzac, Laure Surville, dava ideias de temas para o famoso irmão. Laure publicou sob pseudônimo masculino alguns contos; entre eles, *Le Voyage em Coucou*, que mais tarde foi reescrito por Balzac sob o título *Début dans la Vie*. Públia Hortência de Castro (1548- 1595) se travestiu de homem para frequentar a Universidade de Lisboa ao invés de refugiar-se num convento. As irmãs Brontë eram inicialmente conhecidas como os irmãos Bell. A artista plástica Camille Claudel acusou seu mestre Rodin de expor seus trabalhos como se fossem dele, e acabou internada como louca. Virginia Woolf sugere que muitos anônimos que escreveram poemas, romances e novelas para jornais e revistas literárias devem ter sido mulheres. Alguns escritores, inclusive, mantinham oficinas e ateliês para que as pessoas escrevessem por eles (DUARTE, 1997, p. 53-60).

Diante disso, indagamos: quantas pintoras, romancistas, escritoras e compositoras foram silenciadas pela força masculina? Quantas outras tiveram que assumir os pseudônimos masculinos para serem reconhecidas? Zahidé Muzart (1995) assegura que muitas mulheres tiveram que imitar os homens para integrarem as correntes e movimentos artísticos e, mesmo assim, “não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (MUZART, 1995, p. 87). Desta forma, nas manifestações artísticas, as mulheres também foram figurantes, permanecendo na imaginação dos homens, mas “não na imaginação que geneticamente contribui para o conhecimento, mas aquela enganosa que nos faz tomar os desejos por realidades, cujo excesso pode levar à loucura e, mesmo, à morte” (SOIHET, 1997, p. 09).

Porém, ainda que a superioridade masculina fosse dominante, assinalamos, por meio das perspectivas de Perrot (2005), ser um equívoco pensar que as mulheres eram totalmente submissas a essa força, pois existiam meios de ação, atuação e resistência do gênero feminino. A autora elucida que mesmo confinadas no arcabouço doméstico, souberam apoderar-se dos espaços que lhes eram destinados, para expandir suas influências chegando até as portas do poder.

Elas encontraram ali os contornos de uma cultura, matriz de uma “consciência de gênero”. Elas tentaram também “sair” deles, para ter “enfim lugar em toda a parte” Sair fisicamente: deambular fora de casa, na rua, penetrar em lugares proibidos - um café, um comércio, - viajar. Sair moralmente dos papéis



designados, construir uma opinião, passar da sujeição à independência: o que pode ser feito no público assim como no privado (PERROT, 2005, p. 280).

Assim, o século XIX, principalmente em sua segunda metade, como debatido no terceiro capítulo, instaurou um contexto profícuo para a reafirmação das mulheres enquanto agentes da história. Elas intensificaram suas atuações, reivindicando novos direitos civis e maior representatividade na esfera sociopolítica. Com o desenvolvimento dos movimentos feministas, estabeleceu-se um novo ambiente de possibilidades para que elas se posicionassem como protagonistas.

De facto, esse século assinala o nascimento do feminismo, palavra emblemática que tanto designa importantes mudanças estruturais (trabalho assalariado, autonomia do indivíduo civil, direito à instrução) como o aparecimento coletivo das mulheres na cena política. Por isso, seria preferível dizer que esse século é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exatamente o momento em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e atriz política, futura cidadã. Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina, o campo das possibilidades alarga-se e a aventura não está longe (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 24).

A partir das alocações de Perrot e Fraisse (1994), percebemos a capacidade de resistência das mulheres ao poder simbólico e a dominação patriarcal. Perrot (2005) não aceita o argumento de que as mulheres são universalmente domináveis e silenciadas, demonstrando que dentro desse sistema simbólico de opressão existem brechas de subversão. Nas palavras da historiadora:

seus sussurros e seus murmúrios correm na casa, insinuam-se nos vilarejos, fazedores de boas ou más reputações, circulam na cidade, misturados aos barulhos do mercado ou das lojas, inflado às vezes por suspeitos e insidiosos rumores que flutuam nas margens da opinião. Teme-se a sua conversa fiada e sua tagaralice, formas, no entanto, desvalorizadas da fala. Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História (PERROT, 2005, p. 10).

Elas assumiram o controle de importante aspectos da vida social, “[...] nessas condições, a perpetuação do ‘mito’ do poder masculino serve aos interesses dos dois ‘gêneros’; por trás da ficção desse poder, as mulheres podem desenvolver à vontade suas próprias estratégias” (PERROT, 2006, p. 171). A autora desconstrói os signos que compõe o poder simbólico, rompendo com os paradigmas históricos, até então, perpetuados nas fontes e discursos tradicionais que privilegiavam o homem público, o homem enquanto herói e protagonista da história.

Os arquivos privados conservados nos grandes depósitos públicos: são quase exhaustivamente os dos “grandes homens”, políticos, empresários, escritores, criadores. Os arquivos familiares, até recentemente, não haviam chamado uma

atenção particular. Ao longo de mudanças, destruições maciças foram provocadas por herdeiros indiferentes por muito tempo, ou até mesmo pelas próprias mulheres, pouco preocupadas em deixar traços de seus eventuais segredos. Por pudor, mas também por autodesvalorização, elas interiorizavam, de certa forma, o silêncio que as envolvia (PERROT, 2005, p. 13).

Com o advento do século XX, um novo momento histórico, com inéditas oportunidades e uma crescente participação na vida social, política e, principalmente na vida cultural é apresentado para o gênero feminino. Perrot e Duby (1990) asseveram que três fenômenos foram cruciais para o surgimento dessas transformações:

Em primeiro lugar, as lutas feministas, travadas desde o final do século XIX pela igualdade de estudos e de diplomas, conseguem êxitos evidentes. Depois, a evolução das técnicas, o crescimento do público amador e o aumento dos tempos livres conduzem, a partir dos anos cinquenta, a uma difusão maciça das obras de arte. Por fim, as novas estruturas da produção cultural, que dão origem, em particular, a um salário importante permitem às mulheres conquistar uma maior autonomia e visibilidade social. Elas são, assim, cada vez mais numerosas nas profissões intelectuais e artísticas, com uma aceleração sensível na segunda metade do século (PERROT; DUBY, 1990, p. 351).

Como examinaremos no quarto capítulo, as duas Grandes Guerras Mundiais, especialmente a Segunda (1939-1945), somadas as transformações políticas e socioculturais, provocaram um novo protagonismo feminino no mercado de trabalho “e a participação feminina em ações reivindicativas, marcaram uma transformação decisiva nas mentalidades” (BAUER, 2001, p. 85). De todo modo, por mais que a força simbólica de dominação masculina pareça estar na ordem das coisas, sobretudo, devido ao patriarcado. As mulheres, ao se colocarem como agentes ativos na história, denunciam os modelos de submissão e os discursos de dominação, alterando substancialmente seus papéis. “Com efeito, as mulheres não são simples agentes da reprodução, mas [...] sujeitos e objetos da produção. Elas não são apenas criaturas, são também criadoras, e modificam incessantemente o processo que as faz” (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 141).

Então, Bourdieu (2012) compreende o sistema simbólico de dominação e o poder masculino como forças imutáveis, porque são incorporados por homens e mulheres, onde elas, mesmo sofrendo dessa violência, tem papel central, pois contribuem para sua reprodução. Entretanto, assim como Perrot (2006), concordamos que as mulheres mesmo submetidas a esse poder têm a capacidade de desenvolver mecanismos de ruptura. A historiadora utiliza-se de elementos simbólicos, assim como Bourdieu, para demonstrar as ações de atuação das mulheres, em especial, no imaginário masculino.

No Ocidente contemporâneo, elas investem no privado, no familiar e mesmo no social, na sociedade civil. Reinam no imaginário dos homens, preenchem suas noites e ocupam seus sonhos. “Somos mais do que a sua metade; somos a vida que vocês passam para seu sono; e pretendem vocês dispor o plano dos seus sonhos” (PERROT, 2006, p. 167).

Nesta analogia simbólica de dominante e dominado, Michel de Certeau (1998) ao analisar os sistemas que atuam sobre os indivíduos e a sociedade, traduz que nessas estruturas de dominação, são desenvolvidos conjuntos de ações pelos indivíduos que envolvem categorias, que o historiador denomina de estratégias e táticas, princípios que também são capazes de serem aplicados nas relações entre os gêneros. Na acepção certeauniana, as estratégias são definidas como:

o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico (CERTEAU, 1998, p. 46).

As estratégias são ações de controle ligados aos sujeitos que detêm algum tipo de poder ou força simbólica. Sob esse ângulo, a figura masculina utilizou-se de estratégias concretas e alegóricas, visando controlar as estruturas sociais, políticas e econômicas da sociedade. Nesse esquema simbólico, Certeau (1998) demonstra que normalmente são utilizados os meios midiáticos e de comunicação, como instrumentos para construir significados perante os dominados. Neste viés, as táticas funcionam como ações “desviacionistas”, que criam efeitos inesperados nas estratégias do sistema simbólico. O autor as caracteriza como:

um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo a distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda, tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. [...] a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião” (CERTEAU, 1998, p. 46-47).

Em outros termos, as táticas são ações que produzem vitórias aos fracos (dominados) sobre os fortes (dominadores). As operações táticas têm a função de desorganizar e reorganizar lugares, estruturas e sistemas. Nesse caso, asseguramos, a partir da ótica de Perrot e partindo dos conceitos desenvolvidos por Certeau (1998), que as mulheres organizaram e empregaram

táticas, com o intuito de revelar e desestruturar a força simbólico de opressão masculina, conquistando novos poderes e espaços.

Perrot (2006) ao conferir visibilidade a esse movimento de contrapoder exercido pelas mulheres na história, muitas vezes nas mesmas instituições e ambientes confiados aos homens. Se distância de algumas proposições de Bourdieu e avança por caminhos que envolve ações femininas de sobrevivência que são capazes de alterar as relações de força na medida em que as mulheres conquistam determinados lugares e diretos, mesmo que informais, controlando recursos e decisões, possibilitando uma nova redefinição do gênero feminino na sociedade e na história. A autora critica a tese de uma dominação masculina constante e imutável, baseada em uma “estrutura estruturada”, onde elas sejam totalmente dominadas e subjugadas à força masculina.

Como a historiadora, alertamos que é necessário ultrapassar determinadas interpretações que, ainda hoje, permeiam o imaginário social, “pois moldam a história dentro de uma visão dicotômica do masculino e feminino: o homem criador / a mulher conservadora, o homem revoltado / a mulher submissa” (PERROT, 2006, p. 188). Em face disso, postular a importância das mulheres na história é ir contra os modelos tradicionais de construção da narrativa histórica e os sujeitos históricos que durante séculos, buscaram estabelecer reflexões deterministas sobre a diferença entre os gêneros.

Além do mais, conferir representatividade, visibilidade e liberdade para gênero feminino é elemento central na construção de uma sociedade multicultural e democrática, porque, como afirma Alain Touraine (1999), “garante ao mesmo tempo a igualdade das oportunidades profissionais e econômicas entre homens e mulheres e a especificidades de cada um dos espaços culturais ao pôr em prática os mesmos direitos humanos fundamentais” (TOURAINÉ, 1999, p. 223). Assim, a invisibilidade das mulheres nos discursos históricos não ocorreu apenas pela escassez de informação nas fontes ou nos documentos primários, mas, pelo pensamento oficial de que essas informações não tinham relevância para a narrativa histórica, influenciando diretamente na construção de sua escrita.

Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. E isso é lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tais (SCOTT, 1992, p. 77-78).

Portanto, enfatizamos que estudar a figura da mulher e escrever sua história não é apenas introduzi-las ou detectá-las no processo da história, é necessário romper com os padrões

tradicionais de uma narrativa neutra e universal. É dessacralizar e desconstruir as estruturas simbólicas que regem o *status quo*, sobretudo, das interpretações anatômicas e patriarcais que são utilizadas para justificarem a dominação e violência por parte dos homens e que podem ser combatidas “se as leis e políticas públicas tratarem as mulheres como sendo exatamente iguais aos homens” (PATEMAN, 1993, p. 35).

Sob essa perspectiva, os estudos da História Social e, em especial da História Cultural, juntamente com os movimentos femininos e feministas<sup>26</sup> de reivindicação da mulher enquanto protagonista afastaram-se de abordagens e interpretações generalistas, abrindo caminho para novas reflexões dos historiadores e pesquisadores na contemporaneidade. Esses novos estudos produzidos por meio dessas concepções teóricas e metodológicas, confirmam a presença das mulheres no processo histórico não apenas como vítimas, mas, como protagonistas. Desta forma, asseveramos a necessidade dos historiadores, em historicizar seus discursos, problematizando as relações entre os gêneros na história como no presente, seja na escrita da História, como nas demais expressões e manifestações humanas, como é o caso da narrativa audiovisual do cinema.

## 1.2. Perspectivas acerca da mulher no cinema: simbolismos e dominação

*“O homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente”.*  
Anatol Rosenfeld

As mulheres, mesmo subjugadas ao poder masculino e ao patriarcado, conquistaram visibilidade e representatividade social. As transformações no âmbito da historiografia, com a *École des Annales*<sup>27</sup> e a Nova História<sup>28</sup>, inauguraram e consolidaram o processo de ruptura da

---

<sup>26</sup> Scott (1992) observa que a emergência por uma “história das mulheres como um campo-de estudo acompanhou as campanhas feministas para a melhoria das condições profissionais e envolveu a expansão dos limites da História”. In. SCOTT, Joan. História das mulheres. In. BURKE, Peter. **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 75.

<sup>27</sup> A historiografia francesa dos *Annales* insurgiu na década de 1920 e representa na história da historiografia o movimento que, efetivamente rompeu com os modelos tradicionais historiográficos do século XIX, como o positivismo, instaurando uma nova concepção de se produzir o conhecimento histórico. Segundo José Manuel Sobral (1987), os historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre, pioneiros do movimento, entendiam que “[...] a história deveria igualmente abandonar a ilusão de ser uma restituição do passado [...], para se transformar num repensar no tempo de problemas colocados pelo presente”. In. SOBRAL, José Manuel. Mentalidade, acção, racionalidade – uma leitura crítica da história das mentalidades. **Revista Análise Social**, Portugal, vol. 23, n. 95, p. 37-57, 1987, p. 40.

<sup>28</sup> De acordo com o historiador François Dosse (2003), a Nova História marcou o surgimento de novas fontes e protagonistas históricos, onde “o reprimido torna-se o portador de sentido. Tudo se torna objeto de curiosidade para o historiador, que desloca seu olhar para as margens, para o avesso dos valores estabelecidos, para os loucos,

escrita da História com os cânones tradicionais positivistas. Inéditas fontes e personagens, como o cinema e as mulheres, receberam novas reinterpretações, adicionados como objetos, documentos e temas nas pesquisas historiográficas na segunda metade do século XX, especialmente a partir dos anos de 1970.

A [...] história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, [...]; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos *Annales*. A primeira metade do século testemunhou a ascensão da história das ideias. Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...] a feminilidade [...], a leitura [...], a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço (BURKE, 1992, p. 11).

Com o advento do século XXI, um novo momento global é instaurado para a História e para a história das mulheres, onde novos aspectos, um maior protagonismo e uma crescente denúncia dos valores androcêntricos de outrora são amplamente questionados e problematizados. Porém, ainda é perceptível a objetificação e estereotipização da imagem feminina em algumas linguagens e representações, como no cinema, que em linhas gerais, se constitui como uma ambiência fértil a expressão da dominação da mulher, seja enquanto personagem representada ou como artífice dentro da indústria cinematográfica.

Assim, defendemos que se na narrativa histórica os papéis atribuídos aos gêneros foram socialmente construídos e, quase sempre, incorporados e desempenhados inconscientemente em razão do poder simbólico. Na produção cinematográfica, por outro lado, as funções técnicas e os papéis representados “são exacerbados. Ou seja, [...] no cinema esses estereótipos são intensificados” (ALVES; COELHO, 2015, 162).

Elizabeth Ann Kaplan (1995), ao analisar os processos de criação e representação do cinema estadunidense, manifesta que a linguagem hollywoodiana é carregada de valores e signos patriarcais, “que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal” (KAPLAN, 1995, p. 45). Estes componentes atuam na construção estereotipada do gênero

---

para as feiticeiras, para os transgressores... O horizonte do historiador fecha-se sobre um presente imóvel, não há mais futuro [...]. A Nova História se esconde, então, na busca das tradições, ao valorizar o tempo que se repete, as voltas e reviravoltas dos indivíduos. Na falta de um projeto coletivo essa pesquisa faz-se mais pessoal e mais local”. In. DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos *Annales* à Nova História. Bauru: EDUSC, 2003, p. 248-249.

feminino, reafirmando valores relacionados ao modelo de “boa mulher” e/ou “sexo frágil<sup>29</sup>”. A autora entende que essas narrativas “trazem uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar” (KAPLAN, 1995, p. 46).

As narrativas fílmicas brasileiras, ao seguirem esses paradigmas de produção, também dialogam com valores éticos e morais de nossa cultura, onde o modo de vida, a estrutura familiar e os papéis socioculturais de homens e mulheres são preestabelecidos<sup>30</sup>, produzindo e reproduzindo sentidos que operam diretamente sobre nossa realidade. Mais do que isso, como aponta Nildo Viana (2012), “um filme é constituído socialmente, isto é, a sua mensagem, a sua forma, é [...] de uma determinada época e lugar, de determinados produtores (expressando determinada classe, ou grupo social, determinados interesses, valores e sentimentos, produzidos socialmente) [...]” (VIANA, 2012, p. 19).

Viana (2009) também compreende que uma das formas mais comuns de representação da mulher no cinema é por meio da sensualidade e beleza, isto é, “de acordo com o padrão dominante de beleza ou com uma cena marcada por sensualidade” (VIANA, 2009, p. 36). Nessas imagens, o corpo feminino aufere destaque, colocado como objeto de atração e desejo do olhar masculino. Logo, na percepção de Conceição Silva (2016), a naturalização desse padrão estético resulta na “[...] exclusão de profissionais que não se enquadram nesse ideal de beleza [...]” (SILVA, 2016, p. 38).

De acordo com Del Priore (2000), para as mulheres públicas, como as atrizes de cinema, a beleza e elegância são atributos vistos como um dever cultural, onde a chamada “boa aparência” ainda é associada ao sucesso e credibilidade dessa mulher, visto que “a fotografia, o cinema e a imprensa divulgam padrões que devem ser seguidos, excluindo aquelas que deles não se aproximam” (DEL PRIORE, 2000, p. 72). Deste modo, de acordo com os critérios estabelecidos na estética cinematográfica, as mulheres que não representam esse “ideal de beleza” ou de “boa aparência”, são subjugadas a outros estereótipos alegóricos e caricatos, carregados de elementos depreciativos como obesidade, magreza extrema, feiura e velhice. Por

---

<sup>29</sup> Os dogmas cristãos, principalmente os baseados nos preceitos agostinianos, enfatizam a renúncia dos homens aos desejos da carne e a influência que as mulheres têm sobre os seus corpos e anseios. Nesta perspectiva, o gênero feminino está mais distante do Criador, tornando-se o “sexo frágil”, facilmente ludibriado e tentado por entidades sobrenaturais, especialmente o diabo, cujo objetivo é desviar os homens do seu caminho espiritual.

<sup>30</sup> Ainda no ventre materno, com base nas diferenças anatômicas, homens e mulheres são moldados a determinados papéis sociais que se perpetuam no decorrer de suas vidas. Essa designação, acarreta em um complexo sistema simbólico de desigualdades e hierarquias de poder e que produzem linguagens, discursos e representações das mais variadas matizes. Sendo assim, os gêneros masculino e feminino são condicionados a uma dialética, que perpassa pelas cores das roupas, brinquedos e brincadeiras que são permitidos ou negados segundo o sexo biológico.

exemplo, “a obesidade [...] tornar-se um critério determinante de feiura, representando o universo vulgar, em oposição ao elegante, fino e raro” (DEL PRIORE, 2000, p. 75).

Kaplan (1995) considera que a imagem da mulher no cinema é moldada, especialmente através do voyeurismo, característica que “está ligada ao instinto escopofílico (o prazer masculino de transferir o prazer de seu próprio órgão sexual para o prazer de ver outras pessoas fazendo sexo). A crítica assegura que o cinema baseia-se neste instinto, fazendo o espectador basicamente um voyeur” (KAPLAN, 1995, p. 53). A autora complementa sua análise alegando que “o espectador, obviamente, está na posição de voyeur quando há cenas de sexo na tela, mas as imagens das mulheres na tela são sexualizadas, não importa o que estas mulheres estejam literalmente fazendo ou em que espécie de enredo estão envolvidas” (KAPLAN, 1995, p. 53).

Ressaltamos que com o advento do *star system*<sup>31</sup> a imagem dos atores e, sobretudo, das atrizes hollywoodianas foi transformada em padrão de beleza e sensualidade, determinando referências de comportamento, estilo de vida e moda, como:

[...] a indumentária usada pelas atrizes, e copiada no mundo inteiro, não faziam mais do que traduzir metaforicamente a personalidade feminina. Ora, o poder de sedução de estrelas do cinema marcou toda uma geração de mulheres, servindo de modelo para a imagem que queriam delas mesmas (DEL PRIORE, 2000, p. 75).

Essas características também influenciaram as produções fílmicas pelo mundo, como é o caso do cinema brasileiro, transformando o corpo feminino em objeto de desejo e consumo entre homens e mulheres.

No cinema, mocinhas são sempre lindas, heróis são sempre corajosos e fortes – o que se espera então para as mulheres e homens na sociedade? O que se espera de atrizes e atores para que eles continuem sendo chamados a atuar em filmes? Por que a carreira de atrizes fora dos padrões de beleza e idade é mais difícil? Porque o cinema hegemônico estigmatiza as pessoas (reais ou fictícias) (ALVES; COELHO, 2015, p. 162).

Muitos desses elementos ficam despercebidos ao olhar do grande público, uma vez que nossa sociedade ainda é acostumada com os padrões históricos e modelos simbólicos de comportamento para os corpos masculinos e femininos. No entanto, essas narrativas ao celebrarem esses códigos de dominação, onde a força masculina, do homem branco como figura ativa e heroica, e da mulher como figura sensual, ingênua e submissa, reforçam o lugar dos

---

<sup>31</sup> O *star system* surgiu na década de 1920 como criação da indústria cinematográfica estadunidense e tinha como finalidade estreitar as relações entre os espectadores com os intérpretes. Esse sistema tornou-se um fenômeno social ao promover os atores e atrizes, transformando-os em estrelas e divas de Hollywood. Para Gubernikoff (2016), “através do *star system*, com seus estereótipos femininos, o cinema americano indiretamente contribuiu para reforçar comportamentos que acabaram por desembocar na crise de identidade da mulher nos dias atuais, com seus reflexos na cultura brasileira”. In. GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016, p. 43.



gêneros em nossa cultura, onde o feminino é “[...] depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo” (KAPLAN, 1995, p. 47).

Nesta ótica, o feminino dentro dos enredos fílmicos, quase sempre é associado a ação simbólica masculina, delimitando a atuação da mulher, como considera Teresa de Lauretis (1993), “a uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação” (LAURETIS, 1993, p. 99). Por conseguinte, embora venha a ocorrer “alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Por esse ângulo, os códigos e signos codificados na linguagem cinematográfica, expõem “a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado, e que essa deve conhecer o seu lugar (provavelmente à beira de um tanque ou fogão)” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 72). Em virtude disso, até meados do século XX, esses filmes retratam sumariamente os antigos códigos patriarcais, evidenciando a mulher enquanto objeto do homem em narrativas homogêneas e lineares sem um diálogo crítico com a realidade histórica.

[...] o cinema [...] dos anos de 1950 e 1960 foi notadamente marcado pela exploração de tipos femininos bastante infantilizados e ingênuos, frutos de uma política sexual profundamente misógina, onde a figura feminina era violentada em função de uma série de clichês. Marilyn Monroe e sua tragédia existencial não passam de um mero reflexo de sua época (GUBERNIKOFF, 2016, p. 68).

Entretanto, com a insurgência crescente dos movimentos femininos e feministas após os anos de 1960, como examinado no quarto capítulo, um novo olhar é lançado sobre a sétima arte, quando a teoria<sup>32</sup> feminista do cinema é alcunhada nos anos de 1970. Essas mulheres questionavam esses padrões de representações, demonstrando que esses estereótipos impostos à elas, nas mídias e no cinema, “funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

---

<sup>32</sup> Segundo Gubernikoff (2016), a teoria feminista “denunciou o fato de esta visão desvirtuada da mulher proposta pelo cinema clássico americano ser aceita como verdadeira. Se realmente, como coloca Lévi-Strauss, as mulheres são valores de troca, e, ao mesmo tempo, são signos que circulam garantindo a comunicação social, a representação da mulher a partir de sua sexualidade fez dela o cenário fálico da representação. Principalmente quando ligada à noção semiótica da linguagem, que cria condições de explicar, dentro dos códigos de representação, a construção da imagem da mulher. In. GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016, p. 130.

O movimento defendia que a linguagem cinematográfica ao ser importante instrumento de formação ideológica, precisava retratar as mulheres e os homens de maneira equivalente, desconstruindo a imagem feminina enquanto personagem submissa ao gênero masculino. Uma das precursoras do movimento foi a crítica de cinema e feminista britânica Laura Mulvey, com o texto “Prazer visual e Cinema Narrativo”, publicado em 1975.

A autora ao articular conceitos psicanalíticos do médico neurologista Sigmund Freud, expõem que o cinema narrativo clássico é dominado por um inconsciente patriarcal, onde as mulheres somente coexistem como significante do sujeito masculino, perpetuando a ideia da eterna vítima, “presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438).

Após esses precursores debates, de acordo com Robert Stam (2006), as mulheres intensificaram suas ações e atividades na indústria cinematográfica, assumindo funções de produtoras e diretoras de longas-metragens e, especialmente de documentários. Essas narrativas realizadas por mulheres, denominadas de “cinema de mulheres”<sup>33</sup>, tinham o objetivo de dialogar com a realidade feminina, de modo a suscitar reflexões e a identificação com o público, independente do gênero.

[...] incorporando as contradições e singularidades pessoais e políticas presentes nas mulheres dentro e fora da tela. Isso porque a construção social do gênero, da subjetividade e da representação da experiência ocorre tanto em interseção com a raça e com a classe, quanto na – e por meio da – linguagem e cultura (ALVEZ; COELHO, 2015, 166).

Contudo, a teoria recebeu diversas críticas de movimentos femininos, sobretudo, “por ser normativamente ‘branca’ e por marginalizar as lésbicas e as mulheres de cor” (STAM, 2006, p. 2000). Como analisado no quarto capítulo, somente após o início da década de 1990, o movimento feminista reformulou suas perspectivas teóricas e seus valores socioculturais e começou a dialogar com todas as mulheres em todos os níveis.

Entendemos, portanto, com base em Gubernikoff (2009), que apesar dessas possibilidades de representatividade no cinema a partir dos debates desenvolvidos pelo movimento feminista, a maioria das narrativas cinematográficas, especialmente do cinema

---

<sup>33</sup> O “cinema de mulheres” tem origem na Europa nos anos de 1970, e segundo Stam (2006), a maioria desses filmes “possuíam uma intenção feminista-teórica, como nos casos dos filmes de Laura Mulvey e Peter Wollen, Yvonne Rainer, Marleen Goris, Su Friedrich, Sally Potter, Julie Dash, Chantal Akerman, Jane Campion, Mira Nair, Lizzie Borden e muitas outras”. In. STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2.ed. Campinas: Papirus, 2006, p. 200.

comercial, “ainda são construídas com base nesses estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de sua vida. Simplesmente ignora-se o feminismo no cinema” (GUBERNIKOFF, 2009. p. 73).

Desta forma, desde os gêneros<sup>34</sup> clássicos do cinema hollywoodiano que dominou diretamente durante décadas a produção fílmica brasileira, até as obras contemporâneas comerciais dos *blockbusters*, que também influenciam o cinema no Brasil, são poucos os filmes que, de fato, representam as mulheres para além dos estereótipos femininos que envolvem aspectos sociais e de comportamento normativo. “O cinema [...] narrativo reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, criou o star system e o sexy symbol e projetou a “objetificação” da mulher” (ALVES; COELHO, 2015, p. 163). Se durante o cinema clássico dos anos de 1950, a mulher era retratada, fundamentalmente, por meio de modelos clássicos de mãe e esposa. No cinema moderno e contemporâneo, a ênfase não é unicamente nesses estereótipos.

[...] a não ser que se descubra nessa mulher pacata um traço neurótico, sexual ou assassino, pois, do contrário, ela não será uma “boa” história para o cinema. [...] Em suma, o cinema consagrou as grandes sedutoras e ninfomaníacas, as loucas, neuróticas e possessivas, as psicopatas e assassinas (CESAR, 2011, p. 188).

De acordo com as proposições de Gubernikoff (2016), compreendemos que reconstruir a história das mulheres através do cinema é um desafio, “pois quase sempre se delineiam as mulheres pela imagem que os homens projetaram delas, dos mitos sobre as mulheres ou até mesmo das próprias projeções da ansiedade masculina” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 49).

Assim, desde sua origem, até a contemporaneidade, a narrativa do cinema é produzida, majoritariamente por homens roteiristas, produtores e diretores, onde “o homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro” (STAM, 2006, p. 197). Essa conjuntura avigorou no “aparecimento de atitudes estereotipadas da mulher e reforçou a hierarquia sexual. Desvalorizou o feminino e mitificou o masculino, tornando o processo quase irreversível” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 36). As mulheres estão presentes, principalmente como atrizes e assistentes<sup>35</sup>, são poucas que, ainda hoje, conseguem despontar como produtoras ou diretoras,

---

<sup>34</sup> Rosângela Canassa (2018) aponta que “os gêneros cinematográficos de Hollywood eram feitos para o público masculino com exceção do melodrama familiar, que mostra melhor que qualquer outro gênero o caráter opressor dos códigos e convenções sociais e morais [...]”. In. CANASSA, Rosângela Donizete. **As mulheres no cinema de Pedro Almodóvar Caballero e a reinvenção do melodrama hollywoodiano**. 2018. 119 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018, p. 33-34.

<sup>35</sup> Stam (2006), afirma que existem um número grande de mulheres que atuam nas funções de edição e montagem, pois essas atividades, ainda hoje, são relacionadas as tradicionais atividades femininas, como de “costureiras” e “arrumadeiras”, aspetos atribuídos a delicadeza e cuidado das mulheres com as mãos.

pois “nos grandes estúdios, não há mulheres que detenham grande poder. São raríssimas as diretoras na área ficcional, desde os primórdios de sua história” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 67).

Ao analisarmos a história do cinema brasileiro, de acordo com Maria do Rosário Caetano (2007), nos anos de 1930, somente a brasileira Cleo Verberena assumiu a direção do longa-metragem “O mistério do dominó preto”. Nos anos de 1940, apenas outras duas mulheres, Gilda de Abreu com “O ébrio” (1946) e “Coração materno” (1949), e Carmen Santos em “Inconfidência Mineira” (1948). Na década de 1950, Maria Basaglia dirigiu “O pão que o diabo amassou” (1957) e “Macumba na alta” (1958), e Carla Civelli em “Um caso de polícia” (1959). Nos anos sessenta, apesar das propostas inovadoras para a produção cinematográfica advindas do Cinema Novo, como analisado no próximo item, o movimento também era predominantemente masculino. Sendo assim, somente Zélia Costa, conseguiu dirigir um único longa-metragem no período, “As testemunhas não condenam” em 1961.

[...] na década de 1970, 13 diretoras entraram no mercado cinematográfico brasileiro. Inclusive Ana Carolina e Tizuka Yamazaki, as mais produtivas. A primeira dirigiu seis longas (Getúlio Vargas, Mar de rosas, Das tripas coração, Sonho de Valsa, Amélia e Gregório de Mattos), e a segunda, nove (Gaijin, Parahyba, Patriamada, Lua de cristal, Fica comigo, Noviço rebelde, Xuxa requebra, Xuxa popstar e Gaijin II). Os dados se mantiveram significativos nos anos 1980. Onze novas diretoras realizaram seus filmes. Uma delas, a festejadíssima Suzana Amaral, autora de A Hora da Estrela (1985), sequenciado com Uma vida em segredo (2002) (CAETANO, 2007, p. 209).

Karla Holanda (2017), sugere que muitos filmes dirigidos por mulheres e que expressavam componentes estilísticos, uma temática marcante e uma narrativa estruturada, por muitas vezes, “a história do cinema brasileiro não lhes deu merecida atenção” (HOLANDA, 2017, p 17). Neste ínterim, ao problematizarmos alguns números do cinema brasileiro, é verificável que desde 1970 até o ano de 2016, a participação feminina, como diretoras e roteiristas corresponde a menos de 10% dos longas-metragens lançados comercialmente.

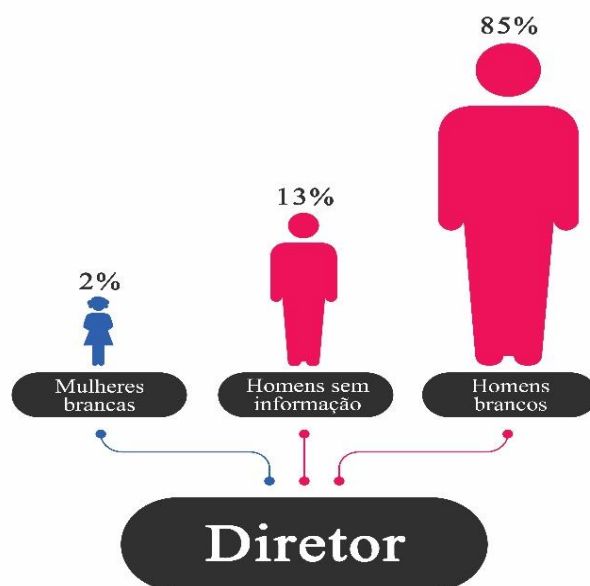
De acordo com o Boletim<sup>36</sup> GEMAA do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa publicado em 2017, com base em dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA-ANCINE), na direção<sup>37</sup>, apenas 2% eram de mulheres brancas e predominantemente 98% de homens, entre eles 13% de homens sem

---

<sup>36</sup> O boletim avaliou as informações de gênero e raça das pessoas que desempenharam as atividades de maior notoriedade na produção audiovisual (direção, roteiro e atuação), levando em conta todos os filmes que obtiveram público acima de 500.000 espectadores entre os anos de 1970 e 2016.

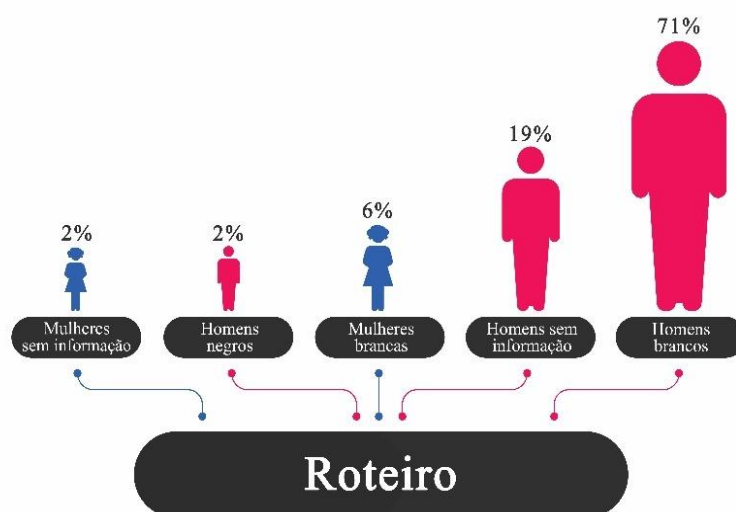
<sup>37</sup> As mulheres atuam, principalmente na direção de filmes documentários e etnográficos e no cinema independente.

informação<sup>38</sup> e 85% de homens brancos. Não foi detectada a presença de nenhuma mulher negra na direção. O infográfico a seguir representa visualmente esses números.



**Infográfico<sup>39</sup> 1.** Direção (1970-2016). Fonte: Boletim Gemaa, n. 2, 2017.

Entre os roteiristas, 92% são do gênero masculino, sendo 2% de homens negros. Apenas 8% são de mulheres. Segundo as informações do Boletim, foi identificada apenas a participação de uma mulher negra, a roteirista e atriz Julciléa Telles, que assinou, juntamente com o escritor e diretor Roberto Machado, os argumentos e o roteiro da pornochanchada “A Gostosa da Gafieira”, longa-metragem lançado em 1980. O infográfico a seguir representa visualmente os números.

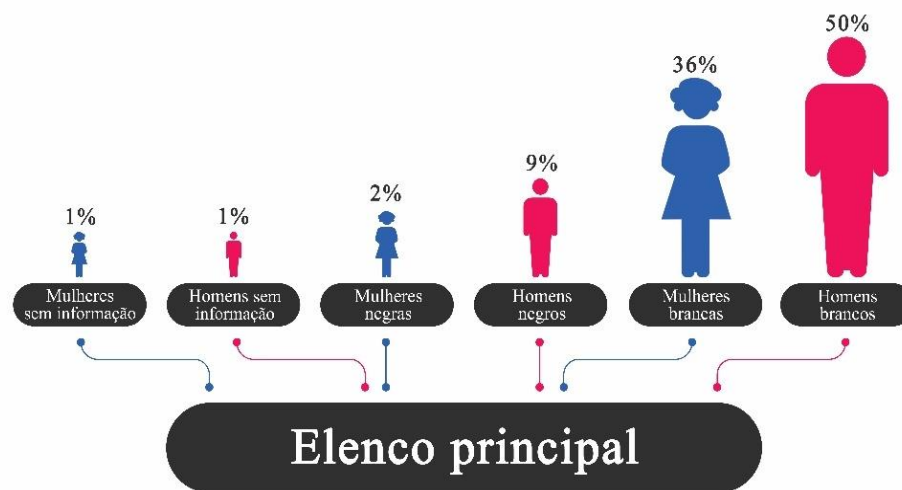


**Infográfico 2.** Roteiro (1970-2016). Fonte: Boletim Gemaa, n. 2, 2017.

<sup>38</sup> Segundo o boletim, nas análises das informações, esses 13% correspondem a homens, porém falta algum dado.

<sup>39</sup> Os dados e informações foram retirados do Boletim Gemaa e os infográficos produzidos pelo autor da tese.

O elenco principal é um pouco mais diversificado, mas o gênero masculino ainda é numericamente superior, cerca de 60%, considerando homens brancos, negros e homens sem informação. As mulheres são protagonistas em 39% das produções, dos quais 2% são de mulheres negras. Enquanto a proporção entre homens brancos e negros é um pouco inferior a 6 para 1, entre as protagonistas de mulheres brancas e negras é de 18 para 1. O infográfico a seguir representa visualmente os números.



**Infográfico 3.** Elenco Principal (1970-2016). Fonte: Boletim Gemaa, n. 2, 2017.

Portanto, a despeito dessas características, os dados analisados e os resultados expostos no Boletim Gemaa de 2017, n.2, demonstram importantes aspectos da indústria cinematográfica brasileira, corroborando para entendermos que o gênero masculino branco é predominante, e ainda, que nossa produção comercial é marcada por intensas desigualdades entre mulheres e homens e entre as raças, principalmente, para as mulheres negras que apesar de serem incluídas minimamente como atrizes, não aparecem presentes nas funções de diretoras e roteiristas.

Posto isso, como examinado nos próximos capítulos, esses elementos são perceptíveis nas narrativas fílmicas elencadas para essa pesquisa, visto que as três personagens principais representam arquétipos femininos historicamente construídos de mulheres ingênuas e submissas ao poder masculino, como é o caso de Oribela; despudoradas e infames como Carlota Joaquina; depravadas e libidinosas como Tieta.

### 1.3. “Desmundo”, “Carlota Joaquina” e “Tieta do Agreste” no cinema brasileiro

*“O Brasil se desconhece; o mundo também se desconhece e só o cinema poderá fazê-los conhecerem-se”.*  
Humberto Mauro

O cinema brasileiro surgiu como manifestação artística advinda da Europa e desde sua importação é fortemente marcado por ciclos políticos e econômicos, e movimentos artísticos, estéticos e teóricos que edificaram características e particularidades, influenciando intimamente seus processos de criação, produção e o mercado cinematográfico. Na história da sétima arte no Brasil, a primeira década do século XX, a chamada *Belle Époque*, é profundamente dominada pelo cinema estrangeiro, especialmente o do velho continente.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (2001), nesse período, o principal produto de exportação do Brasil era o café, manufatura que ligava o país a Europa e aos Estados Unidos. Em troca do produto, importávamos praticamente quase tudo. Nesse caso, foi natural que importássemos “também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro” (GOMES, 2001, p. 11).

Com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), “a confrontação entre os Estados Unidos e a Europa nas telas das principais praças da América Latina passou a ser uma característica permanente durante o resto do século XX” (PARANAGUÁ, 2014, p. 53). O mercado brasileiro permaneceu dominado por essas narrativas, mas agora, os produtores e cineastas voltaram-se intimamente para a estética hollywoodiana, especialmente com o surgimento do cinema falado que consolidou o modelo estadunidense. Rodrigo de Almeida Ferreira (2018) esclarece que a indústria estadunidense dominava as salas de projeção, como as revistas especializadas de cinema, desde a *Cinearte* a *Scena Muda*.

Durante as décadas de 1930 e 1940, a produção se limitava ao Rio, onde se criam estúdios mais ou menos aparelhados [...]. O resultado mais evidente foi a proliferação de um gênero de filme – a comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical – que desolou mais de uma geração de críticos [...]. Durante vinte anos esse gênero – que só decaiu no cinema quando foi absorvido pela televisão – registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações do panorama humano do Rio de Janeiro (GOMES, 2001, p. 14).

Gomes (2001) aponta que os filmes nacionais tinham de “enfrentar o desinteresse e conseqüentemente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo

legal” (GOMES, 2001, p. 83). Com o início e fim da Segunda Grande Guerra (1939-1945), de acordo com Paulo Antonio Paranaguá, uma nova reaproximação entre a América Latina com a Europa ocorre e, “durante anos, as escolas de cinema, as revistas especializadas, as noções de cineclube e cinemateca, foram invenções europeias” (PARANAGUÁ, 2014, p. 74). Surge, desse contexto, um dos importantes movimentos estéticos e políticos da história do cinema nacional, o Cinema Novo<sup>40</sup>, no final da década de 1950. O movimento é considerado pioneiro na América Latina, “no sentido em que essa noção é empregada para os movimentos de vanguarda artística e intelectual [...] durante todo o século XX” (PARANAGUÁ, 2014, p. 123).

Marcos Napolitano (2001) observa que o Cinema Novo foi idealizado por jovens cineastas, diretores, críticos e cinéfilos. Entre eles: Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Cacá Diegues e o veterano Nelson Pereira dos Santos. O movimento, composto hegemonicamente por homens, visto que a única cineasta mulher foi Helena Solberg<sup>41</sup>, são originários dos cineclubes cariocas<sup>42</sup> e propunham novas formas de criação e representação, assumindo um caráter crítico e um projeto político-cultural nacionalista, recusando os padrões industriais, especialmente, o importado de Hollywood<sup>43</sup>, que subjugava a produção e o mercado cinematográfico nacional.

Sob esse prisma que ocorreu a erupção criativa dos cinemanovistas, os quais provocaram “uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro de nossa cultura” (GOMES, 2001, p. 18). Esses jovens criam um movimento coletivo e plural, no que diz respeito a participação do gênero masculino. Para Paranaguá (2014), essa multiplicidade criativa desses

---

<sup>40</sup> A expressão “Cinema Novo” foi usada pela primeira vez na imprensa por Glauber Rocha em agosto de 1961. O texto intitulado “*Arraial, Cinema Novo e a câmera na mão*”, expressa o desejo do cineasta em ver crescer um cinema formalmente ambicioso, capaz de participar da vida social e política do país. FICAMOS, Bertrand. Cinema novo (1960-1972). In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do cinema brasileiro – Volume II**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

<sup>41</sup> A cineasta Helena Solberg (1938 - ) dirigiu e produziu no período dois curtas-metragens, “A Entrevista” em 1966 e “Meio Dia” em 1970;

<sup>42</sup> De acordo como Ferreira (2018), os cineclubes brasileiros “foram fundamentais para a divulgação de filmes, especialmente os da Nouvelle Vague e do neorrealismo italiano, o que contribuiu para a formação de seus frequentadores, muitos dos quais passaram a se dedicar ao cinema. A influência estrangeira, somada ao polarizado contexto político e cultural vivenciado no final dos anos 1950, quando projetos de país eram debatidos, impactou a produção cinematográfica nacional. As contradições sociais e econômicas, percepções tanto no mundo rural quanto nos crescentes centros urbanos, tornavam-se objeto de atenção dos novos cineastas”. In. FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Luz, câmera e história: práticas de ensino com o cinema. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

<sup>43</sup> Como alternativa ao modelo hollywoodiano, os cinemanovistas se voltaram para a Europa, para a Itália e o neorrealismo, o qual se tornou “[...] a ruptura mais importante que aconteceu dentro do cinema no século XX, e preparou o terreno para o que viria nos anos 60 com o fenômeno dos ‘Cinemas Novos’, na Itália, na Espanha, na França, no Brasil e em muitos outros países. E acima de tudo virou um dos modelos de diálogo, aproximação, contestação dentro da cinematografia mundial depois da Segunda Guerra Mundial” In. HIDALGO, João Eduardo. O neorrealismo cinematográfico italiano. **Revista Unesp Ciência**, n. 80, 2016, p. 21.



homens era resultante da soma de suas diversas personalidades, expressões e estilos que constituíram as características basilares do movimento.

Decerto, a proposta de ruptura com o passado, rejeitando a tradição fílmica produzida no país, fez com que adotassem uma nova estética, dialogando diretamente com a realidade nacional através de uma abordagem histórica que retratava as mazelas sociais e os dilemas políticos do período. O manifesto “Uma Estética da Fome” de Glauber Rocha, publicado em janeiro de 1965, é a síntese da proposta teórica e estética do movimento. O cineasta, segundo Laurent Desbois (2016), é considerado o principal teórico estético e ideológico do movimento. Rocha (1981) critica a idealização da miséria e da pobreza nas narrativas fílmicas das décadas anteriores, recusando o que considera ser a falsificação estilística da realidade brasileira.

Como resposta a essas representações, o diretor preconizava retratar a realidade nacional de forma agressiva, criando uma linguagem própria, fora dos padrões preexistentes, onde a representação da fome e do subdesenvolvimento do Brasil seriam o caminho da desalienação do olhar do espectador brasileiro. Neste caminho, os cinemanovistas produziram inúmeras narrativas que intimamente retrataram a vida, os costumes e as dificuldades cotidianas do povo brasileiro.

[...] 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, descarnada, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 1981, p. 30).

Com efeito, o movimento não negava as características de entretenimento da sétima arte, mas, como assevera Xavier (2003), “entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de fazer pensar” (XAVIER, 2003, p. 129). Sendo assim, entendemos, bem como Gomes (2001), que o movimento é parte de uma corrente mais ampla e profunda que se manifestou igualmente na música, no teatro, nas ciências sociais e na literatura. O Cinema Novo representou um novo recomeço para a cinematografia nacional, principalmente ao redefinir o papel social do cinema, integrando-o as demais discussões e manifestações artísticas do período.

O mimetismo até então predominante é substituído pela ambição de uma descolonização da linguagem fílmica, uma espécie de não alinhamento estético (“nem Hollywood, nem Mosfilm”) [...] O “Específico fílmico”, o ideal de um “cinema puro” de gerações anteriores, desemboca na procura de

uma linguagem nacional, embasada nas tentativas vanguardistas nas letras, na música, nas artes plásticas e na arte dramática (PARANAGUÁ, 2014, p. 127-128).

Nessa proposta de descolonização da linguagem fílmica, Napolitano (2001) ressalta que o movimento combatia os modelos de produções existentes, especialmente os advindos das chanchadas e paródias produzidas pela Atlântida Cinematográfica<sup>44</sup> do Rio de Janeiro e dos melodramas industriais da Vera Cruz<sup>45</sup> de São Paulo. Tendo em vista que as chanchadas dominavam a produção cinematográfica dos anos de 1930 até 1950, produzindo narrativas que mesclavam aspectos do gênero cômicos, melodramáticos, satíricos, paródias e musicais. Já, a produção da Vera Cruz, objetivava promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, com películas que representaram a primeira experiência de longa duração na produção brasileira voltada para o mercado, com um esquema industrial autossustentado.

De modo geral, essas narrativas baseavam-se na imitação dos arquétipos e estereótipos hollywoodianos, mas, segundo Rocha (1981), no que tange essas obras, elas precisavam ser rejeitadas e combatidas, porque criavam representações desconexas da realidade sociocultural do Brasil.

[...] filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem, 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).

Apontamos que outro exemplo recorrente de representação estereotipada era a dos negros, os quais eram retratados de forma caricata pelas chanchadas, onde “os estereótipos mais comuns são os do malandro, sambista, cômico, em relação aos personagens masculinos. Já os femininos são as empregadinhas voluptuosas e intrometidas, como em *De Vento em Popa* (1957) e *Garotas e Samba* (1957)” (CARVALHO, 2005, p. 28-29).

---

<sup>44</sup> A Atlântida Cinematográfica foi fundada no Rio de Janeiro em 18 de setembro de 1941, por Moacir Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Produziu um total de 66 filmes até 1962, quando interrompeu suas atividades. Entre outras estrelas, a companhia congregou Anselmo Duarte, Eliana, Cyll Farney e seu irmão, o cantor Dick Farney, os comediantes Oscarito e Grande Otelo e os diretores Watson Macedo e Carlos Manga. In. **ARQUIVO NACIONAL**. Disponível em: <<http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/atlantida-cinematografica-limitada>>. Acesso em 11 jan. de 2020.

<sup>45</sup> Fundada em 1949 pelos industriais Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari (também responsáveis no mesmo período pela criação do Museu de Arte Moderna e do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi a principal tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no país. Até 1954, a empresa produziria 18 longas, dos mais variados gêneros – melodrama, comédia, filme histórico, filme de aventuras e policial, todos dotados de grande preocupação com a qualidade técnica e com a interpretação. Participaram das produções intérpretes como Paulo Autran, Ziembinski, Cleyde Yáconis, Jardel Filho e Sérgio Cardoso. In. **SÃO PAULO**, Portal do Governo. Disponível em <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/eventos/cultura-trajetoria-da-companhia-cinematografica-vera-cruz-em-cartaz-na-casa-das-rosas/>>. Acesso em 11 de jan. de 2020

Nessa direção, Gustavo Gregio (2014) afirma que embora o movimento tivesse criado um cinema que retratasse o popular e os dilemas sociais e políticos resultantes do subdesenvolvimento da América Latina, os cinemanovistas não produziram um cinema popular, de ampla visibilidade e audiência com o grande público, pois não estabeleciam uma comunicação direta com os segmentos mais populares.

Em contrapartida a esse “fracasso” com o espectador interno, Gomes (2001) assegura que os cinemanovistas fizeram expressivo sucesso internacional, especialmente com os filmes “Deus e o diabo na terra do Sol” (ROCHA, 1963); “Vidas Secas” (SANTOS, 1963); “Os Fuzis” (GUERRA, 1963); “O Desafio” (SARACENI, 1965); “Terra em transe” (ROCHA, 1966); “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (ROCHA, 1968) e “Macunaíma” (ANDRADE, 1969). A crítica estrangeira valorizava essa nova postura no modo de se produzir cinema no Brasil, especialmente, no que diz respeito a ruptura com os modelos de criação/produção de outrora e, o comprometimento com a verossimilhança histórica, bem como o engajamento sociocultural e político.

O debate intelectual, entre 1964 e 1968, no qual se inseriu o problema da criação artística engajada, foi estimulado pela busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a nova conjuntura nacional. Os artistas e intelectuais se abriram para um debate mais livre, em busca de respostas do porquê da derrota, que, paradoxalmente, explica, em parte, o grande vigor cultural e artístico que caracterizou o período entre 1964 e 1968 (NAPOLITANO, 2001, p. 48).

Entretanto, o Golpe Civil-Militar de 31 de março de 1964 e, posteriormente a implantação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, fez o movimento receber forte perseguição, repressão e censura por parte dos militares, especialmente devido ao seu caráter contestador, que na concepção de Jean-Claude Bernardet (2009), “já não se queria mais cinema crítico no Brasil, filmes prestigiosos, do Cinema Novo, eram política e ideologicamente inaceitáveis” (BERNARDET, 2009, p 78).

Com isso, as discussões em torno da construção de um cinema moderno e crítico no país foram interrompidas e os cinemanovistas seguiram caminhos individuais e diversificados nas décadas seguintes. Mas, o movimento na perspectiva de Gomes (2001), “refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente” (GOMES, 2001, p. 103). Sendo considerado um divisor na cinematografia nacional, por romper com os valores do passado. Nessa lógica, Paranaguá (2014) afirma que o Cinema Novo nasce livre das fórmulas industriais, inaugura “um antes e um depois no cinema brasileiro” e provoca a “renovação dos quadros da produção nacional durante a década de 1960 [...]” (PARANAGUÁ, 2014, p. 130).

Apesar do movimento simbolizar uma efervescência revolucionária, rompendo com as tradicionais visões e produções que dominavam a cinematografia no país, as mulheres ainda eram representadas por meio de alegorias, ligadas ao lugar social historicamente estabelecidos ao gênero feminino. De acordo com Rocha (1981):

[...] as mulheres do cinema novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba, foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre (ROCHA, 1981, p. 32).

Deste modo, o olhar do Cinema Novo estava focado em torno de retratar o “homem do povo” e seus dilemas sociopolíticos. Logo, os heróis do movimento são personagens masculinos, assim, as discussões no que tange o novo protagonismo feminino na sociedade ocidental e brasileira por meio dos debates feministas não foram representados ou traduzidos nas produções do movimento. A própria trajetória da cineasta Helena Solberg<sup>46</sup>, expõe as singularidades acerca da mulher dentro do movimento.

Ela acabou tendo uma posição e uma atuação singulares dentro daquele grupo. Porque, a rigor, era um “clube do bolinha”. A única mulher do clube inteiro foi a Helena. Não tinha outra cineasta. [...] Existem duas coisas primordiais na Helena. Logo no início, ela demonstra querer ser cineasta. Ela quer entrar para o mundo do cinema, para aprender obviamente como é que aquilo funciona. Mas ela tem um projeto pessoal muito claro, de ser uma cineasta que fala daquilo que os meninos do Cinema Novo não falam. Que é sobre as questões femininas (TAVARES, 2011, p. 38).

Somente com o fim da ditadura civil-militar, em janeiro de 1985, e com o advento dos anos noventa, que alguns desses debates são reestabelecidos. Porém, cabe-nos destacar que outros distintos ciclos, movimentos e estilos também influenciaram as narrativas cinematográficas no país. Movimentos como o do Cinema Marginal; o do cinema independente

---

<sup>46</sup> Em entrevista para Mariana Tavares (2011), Helena Solberg afirma que “os papéis femininos no Cinema Novo, de maneira geral, são bastantes estereotipados. Em geral, as personagens femininas pouco têm de libertárias, pouco têm de transgressivas, pouco têm de conscientes politicamente. São figuras que, inclusive, quase sempre, têm funções amorosas. Pouco transcendem isso. Há exceções. Para mim, a grande exceção é o *Porto das Caixas* de Paulo Cesar Saraceni, centrado numa personagem feminina absolutamente transgressiva e é um filme extraordinário nesse sentido, mas que não caminhou muito. Não caminhou muito dentro do Cinema Novo. Os heróis cinemanovistas passam a ser personagens masculinos e não femininos. É muito difícil que um personagem feminino tenha uma projeção um pouco maior e tenha uma consciência explícita. Talvez a grande exceção seja o personagem da Sara de Glauce Rocha no *Terra em Transe*. Mesmo assim, ela fica em segundo plano [...]”. In. TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira**. 2011. 282f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011, p. 279-280.

da Boca do Lixo; a produção industrial da Embrafilme; o desenvolvimento e falência de gêneros como da pornochanchada e o Cinema da Retomada, apesar de apresentarem suas peculiaridades de criação e diversidade no campo artístico, têm em comum a “constante luta pela manutenção da produção, pela sobrevivência do fazer cinematográfico no Brasil” (MARSON, 2006, p. 13).

Nessa linha de reflexão, incumbe-nos questionar a despeito do ciclo da Retomada, ou seja, como a produção fílmica se reestabeleceu nos anos noventa e quais as articulações das três narrativas selecionadas para o estudo com esse momento histórico. Nessa acepção, é preciso estabelecer que a Retomada não foi um movimento que propunha uma nova proposta estética ou teórica de criação para o cinema brasileiro, como foi o Cinema Novo, por exemplo.

Apesar de ambos os movimentos/ciclos serem organizados predominantemente por cineastas, diretores e produtores de cinema do gênero masculino, ao contrário dos cinemanovistas, o segundo grupo estava engajado em reorganizar e redefinir os caminhos da produção e do mercado cinematográfico a partir das políticas públicas estatais, especialmente com as novas políticas culturais de incentivos fiscais propostas pelo governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) para a área audiovisual, mesmo que isso significasse reabrir o cinema brasileiro novamente para o mercado internacional e para a produção industrial.

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2018), o ciclo da Retomada geralmente é compreendido entre o final de 1994 a 2003<sup>47</sup>. Trata-se de uma resposta as ações desenvolvidas durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello no biênio de 1990 a 1992, que extinguiu a Lei n. 7.505 de 02 de julho de 1986. Legislação criada pelo Estado brasileiro para incentivar investimentos em projetos artísticos e culturais por meio de incentivo fiscal, isto é, o contribuinte do imposto de renda poderia abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura.

O governo Collor implementou a nova Medida Provisória n. 151 em 15 de março de 1990, eliminando os incentivos federais para a área cultural até então praticados no país. Essas medidas extinguiram diversos órgãos estatais como a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e o próprio Ministério da Cultura, que foi transformado em Secretaria.

---

<sup>47</sup> O final da Retomada ocorreu em 2003, mediante o lançamento do longa-metragem “Cidade de Deus” direção de Fernando Meirelles, que contou com o apoio da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), órgão criado pelo Governo Federal em 2001, com o objetivo de regular, fomentar e fiscalizar a indústria e o mercado cinematográfico no Brasil.

O Governo Federal defendia que a esfera cultural precisava desvincular-se do Estado, conduzida pelo mercado e financiada pela iniciativa privada, isentando-o de qualquer responsabilidade de investimento ou incentivo. Logo, a produção cultural ao ser gerenciada como qualquer outra esfera produtiva, necessitava ser autossustentável por meio de sua inserção no mercado.

Sheila Schvarzman (2003) salienta que o presidente Collor “tinha um apego particular pela extinção do cinema brasileiro, que procurou efetivar de maneira truculenta. Criticava seu financiamento pelo Estado, por meio da Embrafilme” (SCHVARZMAN, 2003, p. 171). Por essa razão, promoveu o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME)<sup>48</sup>, do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Ações que, segundo Desbois (2016), marcaram um dos períodos políticos e culturais mais turvos para a produção cinematográfica no país.

Em entrevista, o cineasta Cacá Diegues, diretor de “Tieta do Agreste” (1996), ao vivenciar o período, acrescenta que o fim da empresa também resultou das modificações econômicas do Brasil que culminaram na liberação do mercado. Sob o seu ponto de vista:

[...] a política de substituição de importação através de investimentos do Estado tinha acabado no país e isso atingiu o cinema, que se sustentava sobre essa base ao longo dos anos 70 e 80. A economia de um país é fundamental para determinar a direção em que o cinema vai. Os ciclos de vida do cinema brasileiro quase sempre correspondem a ciclos econômicos do país. Com o fim da Embrafilme, o cinema brasileiro desapareceu mais uma vez [...] (DIEGUES *apud* NAGIB, 2002, p. 179).

Esse novo panorama econômico, na ótica de Gregio (2014), acarretou em um impacto extremamente negativo na produção cinematográfica, que permanecia sem uma política de apoio específica. Nessa direção, Julierme Morais (2019) salienta que a liquidação da Embrafilme fez com que o cinema brasileiro mergulhasse “numa paralisia que sugeria uma crise irreversível” (MORAIS, 2019, p. 16). Uma vez que, de acordo com Gregio (2014), o objetivo da empresa era regulamentar a produção do cinema nacional, fomentar a produção e distribuição dos filmes brasileiros no mercado nacional e internacional. Aspectos que tornaram a Embrafilme, entre as décadas de 1970 e 1980, a maior produtora e distribuidora de cinema no país.

Todavia, cumpre-nos evidenciar que sua atuação também funcionou como mecanismo de censura utilizado pela ditadura civil-militar, através da qual o regime intervinha de forma

---

<sup>48</sup> A empresa foi criada pelo Decreto-Lei n. 862 em 12 de setembro de 1969, durante o governo do General Costa e Silva (1967-1969), era vinculada ao Ministério da Educação e Cultura e atuava junto ao Instituto Nacional de Cinema (INC).

centralizada e autoritária nas produções audiovisuais. Apesar disso, o fechamento da empresa desencadeou na redução abrupta no número de filmes nacionais lançados comercialmente a partir de 1991.

[...] apenas três filmes nacionais foram lançados comercialmente, de modo que a participação do cinema brasileiro foi inferior a 1% [...] A velocidade de aniquilamento do mercado em razão da ocupação pelo filme estrangeiro comprovava a fragilidade do sistema de financiamento à produção cinematográfica, incapaz de capitalizar as produtoras para um investimento de risco (IKEDA, 2015, p. 13-14).

Contudo, após protestos da sociedade civil e dos setores culturais, o Governo Federal recuou e propôs a reconstrução de novos mecanismos de apoio. Em dezembro de 1991, foi sancionada a Lei n. 8.313<sup>49</sup> que criou o Programa Nacional de Apoio a Cultura (Pronac) que reorganizava a esfera cultural. A produção audiovisual começou a seguir um novo parâmetro, onde pessoas físicas ou jurídicas com auxílio dos mecanismos de incentivo fundamentados em renúncia fiscal poderiam realizar aportes de capital e investir em novos projetos, onde o valor (parcial ou integral) seria devidamente abatido do imposto de renda.

Esse modelo baseado em renúncia fiscal era, de um lado, uma resposta às acusações de clientelismo na escolha de projetos financiados pela Embrafilme, mas, de outro, representava a busca de uma aproximação com o setor privado, um desejo de reconquista do mercado interno, que de maneira rápida passou a ser plenamente ocupado pelo cinema hegemônico (IKEDA, 2015, p. 15).

Neste contexto, o Estado ainda era o gerenciador no processo de produção, mas agora, atuaria de forma mais indireta, não intervindo diretamente na produção ou distribuição dos filmes. Apenas estimularia a atuação de terceiros, com a introdução dos “agentes de mercado como parte intrínseca desse modelo” (IKEDA, 2015, p. 15). Apesar disso, somente após o *impeachment* de Fernando Collor em dezembro de 1992 e o início da administração de Itamar Franco (1992-1994) que a produção fílmica começou a recompor-se.

Primeiro presidente eleito democraticamente depois de 21 anos de ditadura militar, Collor revelou-se um fiasco e foi obrigado a renunciar ao cargo para evitar a cassação do mandato [...]. Havia mesmo no ar aquele sentimento difuso, que cala tão profundamente na classe média, de que o País não tem jeito mesmo e rir dele (e de sua História) é o melhor remédio (ORICCHIO, 2003, p. 39-40).

Com a Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993, conhecida como Lei do Audiovisual<sup>50</sup>, as legislações de incentivo anteriores foram aperfeiçoadas e a produção cinematográfica começou

---

<sup>49</sup> A Lei ficou conhecida como Lei Rouanet, devido à homenagem ao embaixador Sérgio Paulo Rouanet seu criador que exerceu o cargo de Secretário de Cultura da Presidência da República entre 1991-1992.

<sup>50</sup> De acordo com Desbois (2016), a Lei proporcionou a retomada das filmagens a partir de 1993. “Cinco obras são feitas em 1994, doze em 1995, 35 em 1996, entre 40 e 50 em 1997, mais de 50 em 1998. Todas começam com a

a receber investimentos pela dedução do imposto de renda. A Lei permitia que os produtores de cinema, encaminhassem seus projetos à Secretaria do Audiovisual, se o projeto fosse aprovado, os produtores eram autorizados a captar recursos por meio de uma corretora cadastrada na Secretaria. Em outras palavras, qualquer pessoa jurídica ou física poderia comprar cotas de um projeto fílmico e, posteriormente, ganhar retorno em forma de desconto no imposto de renda.

Além dos recursos das leis de incentivo, diferentes aportes de capital fluíram para o meio. Algumas empresas públicas, como o BNDES, o Banco do Brasil, a Petrobrás, os Correios e a Caixa Econômica Federal, irrigaram o setor com recursos dos seus ricos departamentos de *marketing*. O Exemplo maior é da Petrobrás que, conjuntamente com a BR Distribuidora, passou a investir significativamente nas atividades de produção, distribuição e exibição da produção independente brasileira, por meio de recursos incentivados e de verbas não incentivadas (GATTI, 2007, p. 118).

Na ótica de Ramos (2018), o ano de 1994 expressou claramente a retomada da produção cinematográfica, pois foram lançados onze longas-metragens. Em contrapartida, no ano anterior apenas três foram comercializadas. Segundo o autor, um fato importante é que o mercado exibidor se rearticulou e abriu caminho para o lançamento de filmes que ainda estavam retidos entre os anos de 1992 e 1993.

A estreia de “Lamarca, coração em chamas”, direção de Sérgio Rezende, marcou o cinema desse ano, por dois fatores. Primeiro, porque o filme atingiu uma bilheteria de 120 mil espectadores, número expressivo para o momento. Segundo, com a recepção positiva, o longa obteve expressiva repercussão na mídia. Assim como Ramos (2018), consideramos que a partir de “Lamarca”, os meios midiáticos voltaram a falar do cinema produzido no Brasil, destacando notícias sobre filmagens e entrevistas sobre novos projetos. Críticos de grandes jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro que antes se dedicavam exclusivamente ao cinema hollywoodiano, voltaram a devotar grande interesse ao cinema nacional.

Constatamos que a consolidação definitiva da Retomada ocorreu com as medidas econômicas implementadas por Fernando Henrique Cardoso após o início de 1995. Esse contexto, somado ao otimismo com o Plano Real, que desde o final de 1993 era praticado visando controlar a inflação e estabilização da moeda, contribuiu para a criação de um “sentimento de euforia e esperança, principalmente entre a classe média, que passou a ser o público por excelência do cinema” (MARSON, 2006, p. 69).

---

imagem de dois logotipos do Ministério da Cultura: da Lei do Audiovisual e da Lei de Incentivo à Cultura”. DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 328.



Sem dúvida, entendemos que os aspectos econômicos, acrescidos das leis de incentivo, dos prêmios e das particularidades da Lei do Audiovisual “proporcionaram uma abertura democrática no panorama cinematográfico nacional” (NAGIB, 2002, p. 14). Contudo, assim como a autora, admitimos que esse *boom* na produção, ainda hoje, permanece longe de alcançar uma unanimidade entre os críticos, teóricos e mesmo entre os seus participantes.

Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos [...] que foram finalizados numa rápida sequência. Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom (NAGIB, 2002, p. 13).

O fato é que o cinema brasileiro se beneficiou dessa nova conjuntura política e econômica, porque os novos instrumentos legislativos e os programas de apoio e financiamento fizeram com que o cinema ressurgisse, aumentando o número de novas produções, possibilitando a estreia de novos diretores e produtores que contribuiriam para o aumento da visibilidade e do interesse do público para o cinema produzido no país. Entretanto, o mercado cinematográfico também permaneceu aberto para a produção internacional. De acordo com André Gatti (2007), “entre 1995 e 1998, [...] a legislação vigente era ainda limitada [...] o mercado dominado pelo filme importado encontrava muitas facilidades de adesão no território nacional” (GATTI, 2007, p. 122).

Luiz Zanin Oricchio (2003) aponta que somado a esses fatores, o cinema brasileiro transformou-se em mercado de interesse de grandes produtoras e distribuidoras estadunidenses como a *Columbia Pictures* e a *Warner Bros. Entertainment*. Além disso, a mais poderosa rede de televisão do país, a Rede Globo, entrou no mercado em 1997, com a criação da Globo Filmes<sup>51</sup>, conjuntura que “contribuiu para dar mais visibilidade ao cinema brasileiro, incluindo novas parcerias e ação de distribuição com empresas nacionais” (SILVA, 2016, p. 106).

Desta forma, o cinema nacional remeteu-se as experiências dos Estados Unidos e da Europa, onde “surgia uma tendência ao aumento do público nas salas de cinema, [...] sem falar nas novas formas de exibição que se abriam com o crescimento das televisões por assinatura e

---

<sup>51</sup> Na ótica de Gatti (2007), os filmes produzidos e coproduzidos pela Globo Filmes incitaram um amplo público. “No período inicial, a média de público alcançado é da ordem de mais de 1,7 milhão de ingressos por título. Deve-se destacar o fato de que a maioria dos filmes da produtora apresenta custos médios bem abaixo dos filmes produtores independentes do cinema brasileiro. Na prática, isso faz com que os filmes da Globo Filmes sejam mais lucrativos”. GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 135.

da indústria de DVDs” (AZULAY, 2007, p. 71). Asseguramos, portanto, que a Retomada se constituiu em uma fase de expansão<sup>52</sup>, inaugurando uma forma de produzir cinema no Brasil, interligando a cinematografia nacional com o mundo globalizado, “de contato com o público, de expressão universal e de sucesso mercadológico” (MORAIS, 2019, p. 250).

É nesse momento que dois grandes sucessos de público e crítica foram produzidos<sup>53</sup> e lançados comercialmente<sup>54</sup>, “Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil” e “O Quatrilho”. Para Moraes (2019), o lançamento desses dois longas-metragens fez com que o cinema brasileiro começasse a vivenciar sua retomada na produção, “que sinalizou uma ‘suposta’ viabilidade de contato dos filmes brasileiros com o público” (MORAIS, 2019, p. 237). Porém, embora as obras estejam inseridas no mesmo momento histórico, o ano de 1995, elas apresentam características distintas em seus processos de criação e em sua inserção no mercado cinematográfico.

De acordo com Ramos (2018), “O Quatrilho” se enquadra em uma corrente estética voltada para as crônicas de costumes, enquanto “Carlota” é inserida nas comédias históricas. O longa-metragem dirigido por Fábio Barreto<sup>55</sup>, reuniu na produção o cineasta Luiz Carlos Barreto, mais conhecido como “Barretão”, patriarca da família Barreto e influente produtor de cinema da época, que juntamente com sua esposa, a produtora Lucy Barreto, criaram a empresa LC Barretos produções. Em entrevista na época, o cineasta Hector Babenco afirmou que “o Barretão é um Spartacus, um gladiador que consegue sobreviver numa profissão que não é fácil no Brasil, a de produtor de cinematográfico” (VEJA, 1996, p. 69)<sup>56</sup>.

Certamente a grande influência e poderio da família no mercado cinematográfico contribuíram para o desenvolvimento do projeto, bem como o sucesso e visibilidade que a obra alcançou em âmbito nacional e internacional. O filme foi escolhido para representar o Brasil no

---

<sup>52</sup> O cenário de expansão do cinema brasileiro, coincide com o “cenário econômico-político do período [...] que possibilitou a inserção do Brasil no contexto da globalização dos mercados, sendo esta uma das principais marcas da década de 1990 [...] Nesta fase também houve a inserção e a massificação das chamadas novas tecnologias da informação”. GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In. MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 109.

<sup>53</sup> Outras produções do período como “Terra Estrangeira” (SALLES; THOMAS, 1995); “Cinema de Lágrimas” (SANTOS, 1995); “O que é isso, Companheiro?” (BARRETO, 1997) e “Central do Brasil” (SALLES, 1998), também fizeram grande sucesso com o público e a crítica. Lembrando que “Central do Brasil” concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1999 e a atriz Fernanda Montenegro foi a primeira e única atriz brasileira, até o momento, a ser indicada na categoria de melhor atriz na premiação.

<sup>54</sup> Ainda em 1995, foram lançados comercialmente outros 12 longas-metragens, dos quais 7 também foram resultado da Lei de incentivo.

<sup>55</sup> Fábio Villela Barreto Borges foi ator, produtor e diretor de cinema, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 06 de junho de 1957 e faleceu em 20 de novembro de 2019, no Rio de Janeiro. Seu último trabalho como diretor foi o filme “Lula, o filho do Brasil”, lançado em 2009.

<sup>56</sup> REVISTA VEJA. **Dois Mulheres na saga rumo a Hollywood**. São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996.

Oscar (*Academy Awards*) na categoria de Melhor filme estrangeiro<sup>57</sup> em 1996, o que provocou grande euforia na imprensa brasileira. Como podemos observar na Imagem 1, da Revista Veja<sup>58</sup>, lançada em 21 de fevereiro de 1996, que ressalta em sua capa a indicação do filme para a premiação, assim como seu editorial se debruça sobre os debates acerca dos novos caminhos do cinema nacional a partir do lançamento do longa-metragem.



**Imagem 1.** Revista Veja, São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996.

O curioso no processo de escolha e indicação do filme é que ocorreu por meio da atuação do próprio produtor Luiz Carlos Barreto, que contatou Vera Zaverucha, titular da Secretaria do Audiovisual, órgão do Ministério da Cultura e constituíram uma comissão avaliadora. Na qual, “por coincidência, a comissão biônica escolheu *O Quatrilho*, de Fábio, filho de Barretão [...] A comissão decidiu por unanimidade achando que, entre os concorrentes, era o filme que teria maior apelo no mercado americano, por tratar do tema imigração” (VEJA, 1996, p. 67)<sup>59</sup>.

Apesar de o diretor Fábio Barreto não ter recebido o prêmio<sup>60</sup>, com certeza, o filme marcou a história do cinema brasileiro, visto que sua “[...] indicação inesperada foi o acontecimento de que a Retomada precisava para provar que não era uma miragem de Carnaval” (DESBOIS, 2016, p. 336). Sua nomeação representou a consolidação das novas políticas públicas e culturais para a produção e o mercado cinematográfico brasileiro.

<sup>57</sup> Além de ser indicado ao Oscar, o filme ganhou importantes prêmios como: Melhor direção de arte e Melhor música no Festival de Havana; Melhor concepção técnica no Festival de Viña del Mar e o Prêmio do projeto Resgate do Cinema Brasileiro, MINC;

<sup>58</sup> REVISTA VEJA. **Duas Mulheres na saga rumo a Hollywood**. São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996.

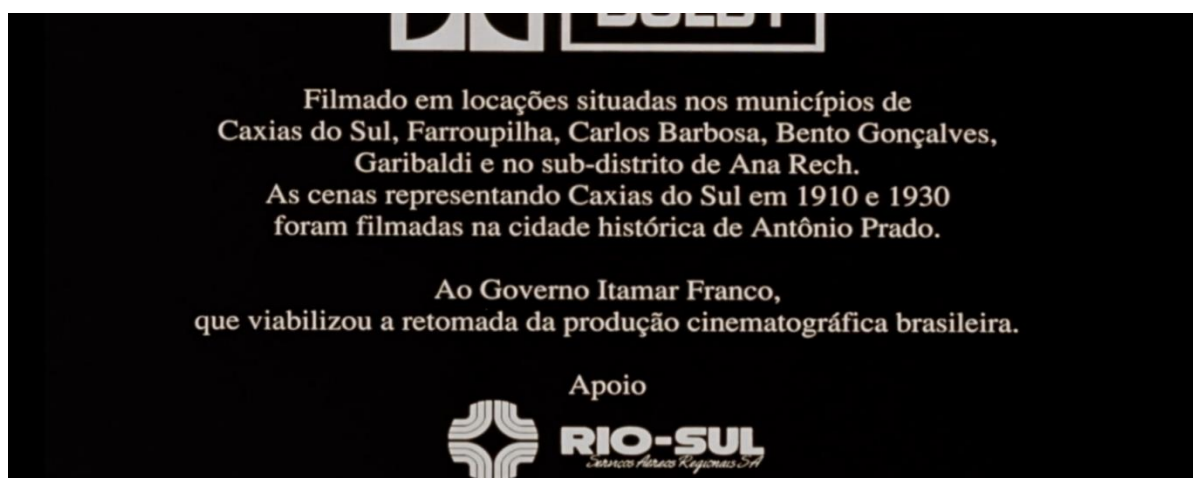
<sup>59</sup> REVISTA VEJA. **Duas Mulheres na saga rumo a Hollywood**. São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996.

<sup>60</sup> O filme ganhador foi “A excêntrica Família de Antonia” (*Antonia*) da diretora holandesa Marleen Gorris.

A indicação de *O Quatrilho* pode sinalizar uma nova era no cinema nacional [...] os números provam que o ano passado foi de renascimento: houve dezenove títulos lançados. De um ano para o outro, a participação do cinema brasileiro nas bilheterias subiu de 0,1% para 4%. O total de público do cinema nacional em 1995 foi cerca de 3,2 milhões de espectadores (VEJA, 1996, p. 65)<sup>61</sup>.

Ainda que a bilheteria de “*O Quatrilho*” fosse considerada pequena se comparada as grandes produções das décadas anteriores, quando filmes da apresentadora Xuxa Meneghel e do grupo humorístico “*Os Trapalhões*”, eram extremamente prestigiados pelo grande público, levando para as salas de cinema multidões como foi o caso de “*O Trapalhão nas minas do Rei Salomão*” (1977) que bateu a marca de 5,7 milhões de espectadores ou “*Os Saltimbancos Trapalhões*” (1981) com público estimado em mais de 5,2 milhões de espectadores. O público de “*O Quatrilho*” foi moderado, totalizou 1.117.154 milhão de espectadores, segunda maior bilheteria naquele ano.

O filme contou com 64 cópias distribuídas, orçado em cerca de 2,1 milhões de reais, dos quais 300 mil foram financiados pela produtora dos Barretos, outros 400 mil emprestados pelo Ministério da Cultura na fase de finalização e, 1,1 milhão de reais, captados através da Lei do Audiovisual e sua renda final foi de 4,5 milhões de reais. O longa-metragem “foi o primeiro [...] a ser realizado com parte da verba proveniente do Certificado de Investimento Audiovisual, que são títulos negociados no mercado de ações (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2004, p. 83)<sup>62</sup>. Os próprios produtores demonstraram reconhecimento as políticas públicas desenvolvidas pelo Governo Federal ao agradecer nos créditos finais o ex-presidente Itamar Franco que por meio da Lei do Audiovisual “viabilizou a retomada da produção cinematográfica brasileira”, como destacado na imagem 2.



**Imagem 2.** *Frame* extraído do filme “*O Quatrilho*”, direção Fábio Barreto, 1995.

<sup>61</sup> REVISTA VEJA. **Dois Mulheres na saga rumo a Hollywood.** São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996.

<sup>62</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. “**Carlota Joaquina**” abriu o caminho. Caderno 2, 2004.

Com a grande visibilidade, a produção também recebeu variadas críticas, especialmente por ser concebida como “convencional demais, e ironicamente muito afastado da realidade brasileira” (COELHO, 1996, p. 09)<sup>63</sup>. O filme ao narrar a história de dois casais de imigrantes italianos do início do século XX, afastou-se da realidade histórica e dos dilemas do seu tempo. Porém, era justamente essa a proposta dos Barretos ao adaptar o romance literário de José Clemente para o cinema.

Sob a ótica de Barreto a narrativa de “O Quatrilho” dialogava intimamente com a história do continente americano, em especial com a estadunidense, uma vez que os Estados Unidos também são um país de imigrantes, com muitos italianos. “Aqueles da Califórnia, que plantaram vinhedos. O herói econômico, aquele capitalista que vence na vida, é outro mito caro aos americanos. É o típico *self-made man*. Eles têm essa filosofia de desbravamento de terras” (BARRETO, 1996, p. 02)<sup>64</sup>.

Diante disso, teóricos e críticos relacionaram a representação criada em “O Quatrilho” com obras tradicionais do cinema brasileiro, pois, o filme ao se distanciar dos embates que marcaram os movimentos críticos anteriores, ultrapassou as problemáticas sociopolíticas da década de 1990, não dialogando com as tensões que permeavam aquela sociedade. Assim, notamos que o longa-metragem se afastou de uma tradição bastante enraizada no pensamento cinematográfico moderno brasileiro, em especial do projeto anti-cosmopolita, ou no caso, o “cosmopolitismo às avessas”, que embasou profundamente as produções fílmicas do Cinema Novo e que era fortemente defendida por cineastas noventistas.

O filme ao não exprimir criticamente a realidade e produzir uma narrativa mais convencional, percorreu um novo trajeto, se aproximando do cinema hollywoodiano e do mercado estrangeiro. Desta forma, ganhou destaque ao romper com os paradigmas da tradição anti-cosmopolita, voltando-se para uma internacionalização, com uma temática “mais” universal, em contraponto ao realismo crítico.

Entretanto, não foi apenas “O Quatrilho” que se distanciou dessas representações e discussões, grande parte dos filmes comerciais lançados a partir de 1995, se afastaram dessas representações críticas. Os cineastas estavam voltados para o mercado, em busca do sucesso com o grande público, mesmo que isso resultasse em narrativas desconexas da realidade, concebidas como uma tentativa de “provar que o cinema nacional era um empreendimento viável” (VEJA, 1996, p. 65)<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> COELHO, Marcelo. Temos identidade nacional “para inglês ver”. In. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 1996.

<sup>64</sup> BARROS, André Luiz de. Entrevista com Luiz Carlos Barreto. In. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 1996.

<sup>65</sup> REVISTA VEJA. **Dois Mulheres na saga rumo a Hollywood**. São Paulo: Editora Abril, 21 de fev. de 1996.

Cacá Diegues entendia que as discussões em torno do que deveria ou não ser produzido pelo cinema brasileiro tinha que ficar de lado, pois os cineastas já haviam conquistado o mais importante, que era a liberdade de criação e expressão. Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, o diretor criticava os debates que defendiam uma unicidade de temática e de produção para o cinema no país.

Uma das coisas mais formidáveis nessa nova safra é a grande liberdade temática e cinematográfica que ela representa. Ninguém está obrigado a fazer um tipo de filme. Temos aí desde o *Menino Maluquinho*, *Carlota Joaquina*, *O Quatrilho*, *Mandarim*, *Sábado*, *Terra Estrangeira*... Temos um grupo de filmes que atende a espectadores totalmente diferentes. Não quero unidade. Acho a unidade pretexto para burrice. Todas as histórias do mundo já foram contadas. O que faz a diferença é a poesia. O que diferencia Shakespeare de um anônimo, Orson Welles de um diretor anônimo, é a capacidade do artista expressar seu imaginário (DIEGUES, 1995, p. 05)<sup>66</sup>.

Segundo parte dos críticos, “*O Quatrilho*” conseguiu expressar essa liberdade criativa, tornando-se um dos projetos mais bem sucedidos do período, por apresentar uma narrativa linear, pelo cuidado com o roteiro e as ambientações, e também com a temática que problematizava de modo íntimo e delicado os dilemas da vida adulta, como a amizade, o amor e a atração sexual. No entanto, para outros teóricos, o filme parecia “uma novela ou minissérie da Globo”, sem nada a acrescentar ao debate cinematográfico no Brasil.

Ademais, notamos que realmente a narrativa fílmica não problematiza os eventos históricos, os processos sociais e os aspectos culturais que envolveram a imigração europeia para áreas ainda pouco povoadas do território brasileiro, como é o caso da colônia italiana de Santa Corona, localizada no Rio Grande do Sul, retratada no filme. Todavia, mesmo não produzindo um filme histórico aos moldes da concepção “rosenstoneana” ou uma representação crítica a partir da ótica cinemanovista, o diretor Fábio Barreto representou a realidade histórica brasileira, remetendo-se a formação da nossa nação. A crítica entendia que o longa-metragem era: “[...] um filme acadêmico, realista, que trata de um Brasil que não costuma aparecer nas telas: o do Rio Grande do Sul, da imigração italiana na primeira metade do século, da vida em família. Não há tipos caricatos, como o coronel nordestino, o empresário vilão, a multada ferosa” (VEJA, 1996, p. 66).

Completamente na contramão de “*O Quatrilho*”, a maior bilheteria de 1995 foi a de “*Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil*”<sup>67</sup>, lançado em janeiro, o filme assinalou a estreia da

---

<sup>66</sup> DIEGUES, Carlos. Bye, Bye, Bahia. In. *Jornal do Brasil*. Caderno de Domingo, 10 de dez. de 1995.

<sup>67</sup> Cabe destacar que a terceira maior bilheteria de 1995 ficou com o filme “*Menino Maluquinho*”, direção de Helvécio Raton, com público de 397.023 mil espectadores e renda de pouco mais de 1.5 milhões de reais.

atriz Carla Camurati<sup>68</sup> como diretora de cinema. De acordo com Oricchio (2003), o projeto foi realizado com baixo orçamento, com investimentos particulares da cineasta e com dinheiro de publicidade de empresas. Não foi respaldado financeiramente por nenhuma lei de incentivo. “O que ele teve foi o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que o governo Itamar Franco na época estabeleceu, obtendo uma verba para o roteiro no valor de R\$ 100 mil” (NAGIB, 2002, p. 146). Outra particularidade da produção se deve ao fato de que Camurati foi quem distribuiu o filme, como ela explicou na entrevista cedida ao Programa Roda Viva na época de lançamento do longa-metragem:

Eu não sei ainda qual é a desvantagem, exatamente, nem qual é a vantagem, porque eu estou fazendo pela primeira vez. Então, eu não tenho uma experiência, eu nunca distribuí meu filme, porque eu nunca fiz um filme que fosse distribuído. Mas eu tinha uma sensação [de] que era assim [suspira]: independente dos filmes, do julgamento que a gente possa estabelecer sobre os filmes, os filmes "dançavam" na hora de serem distribuídos [...]. Eu falei: “vou fazer que nem teatro; já que todo mundo se dá mal nessa hora, eu vou me dar mal por mim mesma, entendeu? Qualquer coisa, eu só reclamo comigo, eu falo: “sua burra! por que você fez isso? Metida! Estúpida!”, porque aí você fica numa relação, pelo menos com você, mais consequente. Eu falei: “não, eu não quero dar para ninguém distribuir, eu não quero dívida, eu não quero que ninguém abra uma dívida, sob nenhum aspecto, que eu tenha que pagar, que eu não concorde 100% com essa dívida”. Entendeu? Você fala: “eu abro dívidas. As que eu acho que são boas e que eu vou conseguir pagar”. Do contrário, para quê? Você fala: “não quero, não quero essa relação”. Então, vou fazer que nem teatro. Vou diminuir ao mínimo e vou levando o filme (CAMURATI, 1995<sup>69</sup>).

Advertimos que a fala da cineasta expõe as dificuldades enfrentadas para produzir cinema no país. Os preparativos de execução do filme se iniciaram em 1992, no auge do *impeachment* de Collor e as filmagens foram realizadas em oito semanas, durante oito meses, entre o final de 1993 e o início de 1994. O valor do longa-metragem foi de aproximadamente 500 mil reais, valor reduzido se comparado com a obra de Fábio Barreto. Esse aspecto financeiro influenciou diretamente na execução das filmagens que não foram realizadas de forma contínua, pois havia, segundo Camurati, o “problema fluxo de caixa, dos patrocínios que estavam prometidos, mas ainda não tinham saído” (NAGIB, 2002, p. 146).

---

<sup>68</sup> Carla de Andrade Camurati nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 14 de outubro de 1960. Iniciou sua carreira artística como atriz em 1981 no filme “O olho mágico do amor” (GARCIA; MARTINS). Atuou em inúmeras telenovelas e minisséries da Rede Globo. Ao total, protagonizou mais de 20 produções televisivas e cinematográficas e ganhou por três vezes o Festival de Gramado. Na primeira, em 1987, ganhou o Kikito de Ouro de Melhor Atriz pelo filme "Eternamente Pagu" (1987). Em 1981, ganhou o de Melhor Atriz Coadjuvante por "O olho mágico do amor" (1981). Em 1985, ganhou Prêmio Especial do Júri por sua atuação em "A estrela nua". Como diretora, dirigiu treze obras, entre longas-metragens, curtas-metragens e peças teatrais.

<sup>69</sup> CAMURATI, Carla. **Memória Roda Viva**. 02 de fev. de 1995. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/673/camurati/entrevistados/carla\\_camurati\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/673/camurati/entrevistados/carla_camurati_1995.htm)>. Acesso em: 15 de dez. de 2019.

Apesar dos impasses financeiros, o filme registrou a marca de 1.286.000 milhões de espectadores, acumulando um lucro de aproximadamente 6,5 milhões de reais, 10 vezes mais o valor investido. E ainda vendeu cerca de 22 mil fitas de vídeo. Curiosamente, se no final, “Carlota” foi um grande sucesso, inicialmente o projeto não ganhou credibilidade perante a mídia.

A imprensa foi muito generosa enquanto o filme estava sendo realizado, mas surpreendentemente arredia à época do lançamento. Liguei para os editores, mas os espaços estavam reservados para matérias ligadas à entrada do verão. Argumentei que o verão entra todo ano, ao contrário do meu filme. Mas o que salvou a pátria foi a permuta que a Bianca obteve com o Jornal do Brasil em troca de seis anúncios de um quarto de página. As melhores matérias viriam depois, a reboque do sucesso do filme (MATTOS, 2005, 195).

O filme estreou em apenas 4 salas na zona Sul do Rio de Janeiro, Barra da Tijuca e Niterói. Sem trailer divulgado ou destaque nos jornais. O sucesso ocorreu com a chamada divulgação “boca a boca”, experiência considerada ímpar no mercado nacional. Posteriormente, após as sessões de grande sucesso, acabou despertando o interesse dos críticos e dos meios midiáticos. “Carlos Diegues, ao assistir ao filme, afirma que, num certo momento, parou de vê-lo e começou a observar o espetáculo da plateia, numa atitude de cumplicidade com o filme: ‘o público estava gostando de gostar daquele filme, como que por um sentimento de orgulho’” (DUARTE, 2000, p. 111).

Assinalamos que nem Camurati, tampouco “a comunidade de cinema no Brasil esperava que Carlota Joaquina atrairia enormes filas nas poucas salas em que era exibido, comprovando que o público ainda sentia prazer com o cinema nacional” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2004, p. 83<sup>70</sup>). Arnaldo Jabor, em artigo publicado na Folha de S. Paulo em janeiro de 1995, destaca o esforço de trabalho da diretora e o sucesso do seu projeto.

E Carla faz "Carlota Joaquina". Como um pioneiro do passado, ela passou centenas de horas em salas de espera, descolando patrocínios, pesquisou história, escreveu o roteiro, dirigiu a produção, fez a mise-en-scène e, agora, dado o deserto comercial, distribui sozinha o filme no país todo. E o filme está batendo os usuais abacaxis americanos. Dá mais público que Máscaras, Vampiros e Frankensteins (JABOR, 1995)<sup>71</sup>.

Com o amplo sucesso, o filme foi relançado e permaneceu por quase um ano em cartaz, atingindo praticamente todos os cinemas do Brasil. Ramos (2018) expõe que o sucesso de “Carlota” demonstrou que existia um grande público ávido e interessado em consumir histórias

---

<sup>70</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. ‘Carlota Joaquina’ abriu o caminho. Caderno 2, 2004.

<sup>71</sup> JABOR, Arnaldo. Mulheres estão parindo um novo cinema. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 1995.



de cunho nacionalista, demonstrando que o espectador não tinha por princípio, como se acreditava, abdicar dos filmes brasileiros.

Com Carlota Joaquina, tudo parece se reconciliar: arte, espetáculo, público, crítica. Carla-Carlota é uma verdadeira “Joana d’Arc”, [...] pois devolveu a confiança a todo um povo com problemas de autoestima cultural – o público brasileiro é com frequência reticente à sua própria cultura por preconceito desfavorável e está particularmente inclinado a rejeitar seu cinema, marcado com o selo da infame chanchada e da pornochanchada (DESBOIS, 2016, p. 330).

O filme “foi encarado sob o ideal de cinema brasileiro [...], pois sua boa repercussão colocou a produção nacional na ordem do discurso da crítica cinematográfica” (MORAIS, 2019, p. 236). Deste modo, a trajetória e a repercussão do filme transcenderam seu momento histórico, transformando-o no marco inicial da Retomada, mesmo o projeto não sendo produzido diretamente pelas leis de incentivo<sup>72</sup>.

Lançado no mercado de maneira pouco convencional, num momento de crise financeira, institucional e de auto-estima do cinema brasileiro, Carlota Joaquina foi o principal responsável pela virada do jogo. Carla passou a ser chamada de musa da retomada, cortejada como exemplo de determinação na reconquista de prestígio e viabilidade para seu ofício (MATTOS, 2005, p. 11).

Mas, como ocorreu com “O Quatrilho”, “Carlota Joaquina” também recebeu inúmeras críticas, inclusive da própria família imperial, por retratar a história brasileira e da família real de forma debochada, satirizando importantes personagens e eventos históricos. Sobre essas afirmativas, em entrevista, a diretora argumenta que seu filme não é debochado e justifica suas escolhas estéticas e teóricas ao retratar a história brasileira de forma irônica e humorada.

Discordo radicalmente que o filme seja debochado. Não gosto de deboche. Não sou debochada. Meu filme é lúdico, é diferente. Ele é brincalhão. Deboche e uma coisa ácida, ele não é ácido. É lúdico, é infantil, tem a imaginação de uma criança. Não tem nenhuma malícia nas coisas que propõe. Eu estou falando do final da Monarquia Absoluta, é uma situação que ou você trata o filme de maneira trágica e dramática, e aí pelo lado da tragédia me interessaria mais do que pelo drama, ou de uma maneira engraçada. Prefiro abordar pelo lado engraçado. Acho engraçado você ter uma rainha, D. Maria I, que fica louca, fica vendo o demônio correndo atrás dela. Só posso achar engraçado, porque vivo quase 180 anos depois. Isso me diz respeito devido a outras consequências, mas não consigo chorar por causa disso, nem engrandecer tal fato, só consigo achar engraçado (FÍGARO, 1995, p. 73).

---

<sup>72</sup> Nas palavras da diretora em entrevista concedida a Lúcia Nagib (2002): “Até hoje não usei a Lei do Audiovisual. Uso sempre a Lei Rouanet, mas na época nem essa eu utilizei. Acredito ser ideal para o cinema a forma de aquisição do dinheiro que empreguei em Carlota, e talvez por isso, num certo sentido, é que o filme tenha dado tão certo. As empresas acreditaram no filme e deram verba para ele. Carlota é um filme visto até hoje e mostrado em escolas”. In. NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 146.

Como enfatizou Jabor (1995), o filme recebeu tais julgamentos por que as discussões em torno do cinema brasileiro se dividiam em uma guerra entre um modelo de representação que visava denunciar a realidade injusta do país “[...] e a obrigação neoparnasiana de uma ‘liberdade’ explodida. Duas academias que se xingam do nada: academia careta e academia muito louca” (JABOR, 1995)<sup>73</sup>. Nesta perspectiva, podemos inferir que Camurati rompeu com esses dois paradigmas, asseverando que “Carlota Joaquina não é um filme em cima do muro, é um filme que toma um partido, que tem uma visão sobre o contexto ali apresentado” (NAGIB, 2002, p. 146). A cineasta articulava algumas críticas as produções fílmicas que somente visavam o lucro e a visibilidade nos circuitos de premiações internacionais:

Não faço filme para festivais. Nunca caço festival, tanto que nem me inscrevo neles. Não tenho vontade. Tenho tanta expectativa de lançar meus filmes, que festival me parece um retrocesso. Carlota só entrou em festival de segunda linha, porque nenhum festival de primeira linha aceita filme que não seja inédito. Não se consegue colocar o filme em Berlim se ele já foi lançado, e eu não vou fazer filme para ser exibido primeiro no exterior e depois aqui. Não que não me importe com isso, acho legal, mas não é o meu objetivo (CAMURATI *apud* NAGIB, 2002, p. 148).

Perguntada sobre o Oscar, Camurati assegurava não ter desejo de ganhar nenhum, pois para ter chance de indicação, certamente haveria que modificar seu jeito de produzir cinema ou trabalhar aos moldes hollywoodianos. “Oscar para mim é fila na porta do cinema, e de público brasileiro. Os meus filmes são fruto do meu país e do apoio cultural que é dado aqui” (NAGIB, 2002, p. 148). Em entrevista à Folha de S. Paulo, revelou que “Carlota” foi rejeitado pelo Festival de Cannes, por ser considerado “demasiado sarcástico do ponto de vista europeu”.

Depois de pedir para ver uma cópia de “Carlota Joaquina”, o diretor do Festival de Cannes, Giles Jacob, mandou a Carla um fax dizendo que tinha gostado muito do filme, mas que este tinha “um olhar cruel” sobre a Europa. Ainda assim, “Carlota” foi exibido em Cannes numa sessão do chamado “mercado”, o que lhe rendeu críticas elogiosas no jornal americano “Variety” e na revista francesa “Cahiers du Cinema” (COUTO, 1995)<sup>74</sup>.

Na contramão de “Carlota Joaquina” considerado um filme artesanal, encontrar-se “Tieta do Agreste”, dirigido por Cacá Diegues<sup>75</sup>. O filme foi avaliado em cerca de 4,9 milhões de reais, dos quais 3,3 milhões foram captados pelas leis de incentivo. Apesar de ter alcançado

---

<sup>73</sup> JABOR, Arnaldo. Mulheres estão parindo um novo cinema. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 1995.

<sup>74</sup> COUTO, José Geraldo. ‘Carlota Joaquina’ vai ao festival de Veneza. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 1995.

<sup>75</sup> Carlos José Fontes Diegues, conhecido como Cacá Diegues é diretor, ensaísta, roteirista e produtor de cinema, um dos membros idealizadores do Cinema Novo. Nasceu em Maceió em 1940 e com seis anos de idade mudou-se para o Rio de Janeiro. Desde 1959, quando dirigiu oficialmente seu primeiro curta-metragem “Fuga”, já assinou a produção e direção de mais 30 projetos audiovisuais, entre curta e longa-metragem.

uma bilheteria mediana, com aproximadamente 512 mil espectadores, ainda foi o filme nacional de maior bilheteria em 1996.

“Tieta” inaugurou, ao lado de “Guerra dos Canudos<sup>76</sup>” direção de Sérgio Rezende de 1997, o início das grandes produções fílmicas no país, com altos orçamentos investidos e um grande auxílio publicitário, criando novas possibilidades para o mercado brasileiro. Segundo Desbois (2016), “Tieta” foi um dos primeiros longas-metragens da Retomada a explorar o mercado internacional, obtendo um pequeno sucesso na Europa, em países como França e Espanha.

[...] porque é um típico produto de exportação: cores da Bahia, mulatas, sexo, pimenta e acarajé [...]. Isso é o que alguns críticos afirmam, no Brasil, insensíveis à luminosidade do filme, à sua energia tropical e ao retorno de uma estrela considerada americanizada, como Carmem Miranda em seu tempo. Grande atriz, Sônia Braga [...] (DESBOIS, 2016, p. 342-343).

O projeto foi escolhido para abrir a mostra “Cinema Latino-Americano Hoje” em Nova York em 1997. Segundo os organizadores do evento, optaram pelo filme para homenagear a atriz Sonia Braga e “o cinema brasileiro, que passa por um processo de renascimento, um ‘boom’ cinematográfico nos últimos quatro anos” (ASSUMPÇÃO, 1997)<sup>77</sup>. Mas, apesar da boa visibilidade, o filme causou algumas polêmicas, criando debates acerca da nova produção brasileira.

O campo cinematográfico, que antes parecia unido em torno da viabilização da produção através das leis de incentivo, agora se dividiu entre dois grupos: um grupo defendendo as grandes produções, argumentando que só assim o cinema brasileiro poderia atingir o público no Brasil e no exterior, e outro militando por um cinema mais barato, argumentando que o dinheiro empregado numa superprodução seria suficiente para realizar dez filmes de orçamento médio (MARSON, 2006, p. 82.)

Outro fator envolvendo “Tieta” foi relacionado a sua parceria internacional. O longa-metragem foi o primeiro coproduzido e distribuído com 133 cópias, pela produtora estadunidense *Columbia Pictures*. Por essa parceria, antes mesmo do seu lançamento, a produção enfrentou críticas, sobretudo, porque foi acusada de uma internacionalização do mercado nacional, assumindo abertamente seu caráter de produto da indústria cultural. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, o diretor declarava que as leis de incentivo permitiram essa nova perspectiva de produzir cinema no Brasil.

De um lado, temos o Banco Real, que entrou no lugar do Econômico. De outro, A Columbia Pictures, que entrou num outro apêndice da lei – que

---

<sup>76</sup> O filme de Sérgio Rezende custou quase 8,4 milhões de reais, desse montante cerca de 5,5 milhões foram arrecadados a partir de patrocínios e das leis de incentivo.

<sup>77</sup> ASSUMPÇÃO, João Carlos. “Tieta do Agreste” abre festival em NY. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 1997.

permite que as companhias distribuidoras de filmes estrangeiros reinvestam parte do seu imposto sobre lucros em filmes. *Tieta* é o primeiro filme brasileiro que bebeu nesta fonte. É um mecanismo extremamente salutar que eu espero que se transforme num sistema (DIEGUES, 1995, p. 02)<sup>78</sup>.

Outro aspecto discutido foi a utilização do *merchandising* pelos produtores para divulgação do filme. Diegues recebeu tênues críticas de jornalistas, os quais afirmavam que o marketing do filme era agressivo e/ou inábil. Entretanto, para o cineasta, seu projeto estava contribuindo para romper com o preconceito de inserção do cinema no mercado. Em suas palavras: “os jornalistas não nos mandavam tanto, sistematicamente, abandonar a proteção do Estado e ir ao mercado? É o que estamos fazendo e, no caso de ‘*Tieta do Agreste*’, sem hipocrisia” (DIEGUES, 1996)<sup>79</sup>. O diretor defendia abertamente a construção de um cinema comercial no país, que dialogasse intimamente com o mercado consumidor, assim como faziam os *blockbusters* da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Por que os nossos jornalistas horrorizados nunca se manifestaram sobre isso diante do tênis Nike de "Forrest Gump" (o personagem chega a dizer, com o tênis em close-up, nas mãos, que "este é o presente que todo mundo sonha em ganhar"), ou de Calvin Klein e da marca Pepsi em todas as cenas de "De Volta para o Futuro", da Coca-Cola em que o Super-Homem mergulha, da IBM em todos os objetos de cena de "2001, uma Odisseia no Espaço" (nas fotos de filmagem, pode-se ver Kubrick vestindo sempre um bonezinho da empresa). Para ser mais atual, basta lembrar a maçãzinha, sempre em primeiro plano, da Apple que salva o planeta em "Independence Day". Por que eles nunca reclamaram dos comerciais que interrompem as novelas da televisão, por três ou quatro minutos, umas cinco ou seis vezes por hora [...] (DIEGUES, 1996)<sup>80</sup>.

Diegues estava sintonizado nas transformações do mercado brasileiro e ao novo papel das empresas investidoras nesse processo. Nesta perspectiva, Carlos Reichenbach (1998) pondera que para as empresas era mais viável captar recursos para grandes produções que ultrapassassem a barreira dos milhões de dólares, pois, esses projetos apresentariam maior apelo mercadológico e de entretenimento, podendo assim, também serem comercializados como produto de exportação. Mas, com essa postura, essas superproduções acabavam dificultando os investimentos em projetos de pequeno e médio porte, que não apresentavam significativos atrativos junto ao mercado. Logo, essas produções “menores” se voltaram para o valor do cinema enquanto manifestação cultural e não apenas mercadológica.

Em defesa de “*Tieta*” ou no caso, de uma produção industrial e um forte mercado cinematográfico, o produtor Luiz Carlos Barreto alegava ser necessário priorizar as superproduções, com a finalidade de assegurar a entrada do cinema brasileiro no mercado

---

<sup>78</sup> DIEGUES, Carlos. Bye, Bye, Bahia. In. **Jornal do Brasil**. Caderno de Domingo, 10 de dez. de 1995.

<sup>79</sup> DIEGUES, Carlos. Foi seu ouvido que entortou. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 11 de set. de 1996.

<sup>80</sup> DIEGUES, Carlos. Foi seu ouvido que entortou. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 11 de set. de 1996.

interno do país, mas, principalmente, no internacional. Para ele, os filmes *outdoors* garantiriam a visibilidade do cinema brasileiro no mercado estrangeiro. Assim, constatamos que a produção nacional a partir da retomada se dividiu em projetos de cunho autoral que tentavam se inserir na estrutura do mercado e da indústria cinematográfica e as superproduções mercadológicas de parcerias internacionais.

Nessa lógica, foi lançado “Desmundo”, que também foi distribuído pela *Columbia Pictures*<sup>81</sup>. O longa-metragem foi considerado uma superprodução e fez parte das comemorações dos 500 anos de “descobrimento” do Brasil. Trata-se de um filme histórico, falado em português quinhentista, exibido com legendas em português contemporâneo e que tem como tema o início da nossa “colonização” e a crueza das nossas relações históricas. “Longe das cores tropicalistas ou da farsa, as relações entre colonizadores e índios no início do século XVI adquirem em seu filme um tom realista sem imagética esquemática” (DESBOIS, 2016, p. 430).

Por essas características, o projeto foi considerado um filme “espanta-público”. A própria divulgação comercial não dialogava com o espectador, em frases nos anúncios como: “Ninguém é inocente, muito menos você”. De acordo com Desbois (2016), “os espectadores de costumes frouxos confortavelmente sentados em suas poltronas pertencem a ‘esse mundo de colonizadores brutais, de violadores abençoados pela religião, de escravistas e genocidas’” (DESBOIS, 2016, p. 430).

Ponderamos que a obra ao fazer um paralelo entre a realidade histórica com a sociedade brasileira contemporânea, não conseguiu visibilidade e interesse do grande público. Ainda assim, “recebeu aporte financeiro [...] em volume suficiente para dispensar aquele monte de logotipos de empresas patrocinadoras antes dos créditos de abertura que, infelizmente, são características do cinema nacional da era das leis de incentivo” (BIAGGIO, 2002, p. 04)<sup>82</sup>.

Fresnot ao adaptar o romance de Ana Miranda, estava atraído pela qualidade da obra literária. Muito provavelmente, não se deteve nos debates acerca dos aspectos comerciais ou mercadológicos, tendo em vista que os representantes da *Columbia* ficaram admirados com o “preciosismo de reconstituir os idiomas da época [...] acompanhado de uma reconstituição de período das mais convincentes da história do cinema brasileiro, com povoados e praias virgens

---

<sup>81</sup> Todos os números e informações referentes a custos das produções, bilheteria e distribuição apresentados sobre os filmes foram consultados na base de dados do site da ANCINE – Agência Nacional de Cinema. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/>>.

<sup>82</sup> BIAGGIO, Jaime. Um protótipo de feminista enfrenta a selva dos tempos do Brasil Colônia. In. **O Globo**, Segundo Caderno, São Paulo, 2002, p. 04.

absolutamente convincentes, e de uma história de fácil assimilação, mas nem por isso menos impactante” (BIAGGIO, 2002, p. 04)<sup>83</sup>.

O filme foi orçado em 6,3 milhões de reais, dos quais cerca de 4,3 milhões foram captados pelas leis de incentivo. Porém, somente 41 cópias foram distribuídas e, apesar dos críticos enaltecerem o tratamento cenográfico e narrativo densamente acurado, o longa não obteve sucesso com o público. Sua bilheteria atingiu apenas 98.514 mil espectadores, muito abaixo da média nacional e gerou uma renda de aproximadamente 700 mil reais, o que resultou em um prejuízo estimado em 3,5 milhões de reais.

Diferente de “Desmundo”, outras produções do mesmo ano alcançaram grande sucesso, como é o caso de “Carandiru”, direção de Hector Babenco, com 298 cópias, orçamento estimado em 7,6 milhões de reais, dos quais 6,4 milhões foram captados pelas leis, com público de 4.693.853 milhões de espectadores e lucro de 29,6 milhões de reais. Ou, a comédia “Os Normais<sup>84</sup>”, direção de José Alvarenga Jr., adaptação da série televisiva da Rede Globo, produzido pela Globo Filmes e distribuído em 249 salas, alcançou um público de 2.996,467 milhões e renda de quase 19.9 milhões de reais.

Segundo Frantjesco Ballerini (2012), os grandes sucessos de bilheteria no Brasil, normalmente não são os mesmos da crítica especializada, uma vez que o grande público tem um histórico de rejeitar obras de cunho autoral ou que retratem a realidade de maneira incisiva. Esses aspectos são marcas da cinematografia nacional que perpassam desde o período das chanchadas, do Cinema Novo, percorrendo a filmografia do grupo “Os Trapalhões” e as pornochanchadas, até chegar ao cinema contemporâneo.

Deste modo, se as diferenças temáticas, estéticas e modelos de produção deixaram marcas no cinema brasileiro no decorrer de sua história, o ciclo da Retomada, com sua variada produção, contribuiu para o debate ao abrir novos caminhos de criação, financiamento e distribuição.

A partir da década de 1990, o mercado audiovisual apresentou, de forma geral, uma nova oferta de oportunidades para os filmes brasileiros em território próprio. Fato que foi favorecido pela instalação de algumas tecnologias já consagradas, mas que aqui não se encontravam instaladas, como a TV a cabo, por exemplo. Esta veio juntar-se ao vídeo doméstico, presente no Brasil desde a década de 1980. Por outro lado, também houve o surgimento de novas tecnologias digitais de recepção e emissão, como a internet e o DVD,

---

<sup>83</sup> BIAGGIO, Jaime. Um protótipo de feminista enfrenta a selva dos tempos do Brasil Colônia. In. **O Globo**, Segundo Caderno, São Paulo, 2002, p. 04.

<sup>84</sup> O filme é considerado um grande sucesso, visto que em agosto de 2020, foi relançado na programação de circuitos de *drive-in* no Brasil.

que obtiveram boa aceitação de importantes segmentos do mercado de consumidores de imagens (GATTI, 2007, p. 116).

Na ótica do autor, “é perceptível o fato de que o mercado cinematográfico se encontrava ocupado pelo capital internacional de maneira vertical, ou seja, na distribuição, produção e exibição” (GATTI, 2007, p. 112). Característica<sup>85</sup> que colaborou na criação de proposições teóricas e na influência dos modelos hollywoodianos<sup>86</sup> que viabilizaram a criação de narrativas muitas vezes descomprometidas com a realidade social, política e cultural do país. Ademais, somente com a intervenção do Estado brasileiro e a presença do capital internacional que foi possível o processo de retomada do cinema nacional.

Contudo, o período também registrou a presença de mulheres<sup>87</sup> que assumiram a produção e direção de projetos, como é o caso de Camurati, que assim como outras precursoras do cinema brasileiro como Carmen Santos (1904-1952); Cleo de Verberena (1904-1972); Suzana Amaral (1932 - ); Tizuka Yamasaki (1949 - ); Lúcia Murat (1949 - ) e Anna Muylaert (1964 - ), corroborou para a representatividade feminina na indústria. Caetano (2007) postula que “até os anos 1990, apenas 31 mulheres haviam dirigido longas-metragens no Brasil. O quadro se alterou de forma sensível na década da Retomada” (CAETANO, 2007, p. 208).

Nesse sentido, Ramos (2018) observa que a barreira do gênero diminuiu no período, porque no decorrer da década de 1990, 36 longas-metragens foram produzidos por mulheres, especialmente após a sua segunda metade. “[...] a prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor” (NAGIB, 2012, p. 19).

---

<sup>85</sup> De acordo com Gatti (2007), nas décadas anteriores, a atuação do capital internacional ocorria de maneira horizontal, no processo de distribuição. Agora, tratava-se de um fato nunca visto na trajetória da indústria cinematográfica brasileira, dominada pelo capital estrangeiro. GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In. MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99-142.

<sup>86</sup> O consumo das narrativas hollywoodianas, com o início do século XXI, ainda é predominante no mercado brasileiro e que se repete por todos os países da América, como na Argentina e México, dominação que, segundo Nestór García Canclini (2007), praticamente exclui outras cinematografias. Na percepção do antropólogo argentino: “[...] os filmes de Hollywood ocupam cerca de 90% do tempo de exibição. Como sabemos, algo semelhante ocorre em muitos países europeus e em outros continentes”. IN. CANCLINI, Nestór García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 247.

<sup>87</sup> Tata Amaral, depois de ampla filmografia no curta-metragem, lança seu primeiro longa, *Um céu de estrela* (1997). Bia Lessa também dirige um primeiro longa, *Credemi* (1997), com marca experimental, trilha na qual é seguida por Eliane Caffé, estreando com *Kenoma* (1998). Laís Bodanzky, em *Bicho de 7 cabeças* (2000), são alguns dos nomes de destaque do período. RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do cinema brasileiro** – Volume II. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Portanto, assim como Emanuella Moraes (2018), entendemos ser extremamente simbólico o fato de “Carlota Joaquina”, “um filme dirigido por uma mulher ter sido considerado símbolo do Cinema da Retomada, levando em conta que há algumas décadas as mulheres não ocupavam o lugar de sujeitos que filmam no cinema brasileiro, especialmente em longas-metragens” (MORAES, 2018, p. 09).

Embora as transformações após os anos noventa tenham fomentado o desenvolvimento da produção no país, possibilitando o surgimento de novos projetos e nomes<sup>88</sup>. A relação de igualdade entre os gêneros ainda é distante de retratar a realidade, tendo em vista que as mulheres representam, de acordo com o último censo realizado em 2010, cerca de 51% da população brasileira. O fato é que o gênero feminino é sub-representado em praticamente todos os segmentos da nossa sociedade e não apenas nas narrativas cinematográficas.

Sendo assim, o cinema brasileiro também é um ambiente pouco diverso, desde sua formação o gênero masculino de cor branca é dominante, influenciando diretamente na representação e representatividade das mulheres, perpetuando estereótipos femininos, como será analisado a seguir, por meio da figura feminina de Oribela, no segundo capítulo; de Carlota Joaquina, no terceiro capítulo; e de Tieta, no quarto e último capítulo. Personagens do gênero feminino que são interpretadas e construídas por meio de visões androcêntricas e estigmatizadas do olhar masculino.

---

<sup>88</sup> Outros nomes da Retomada: “Durval discos, de Ana Muylaert; Paulinho da Viola, de Izabel Jaguaribe; A ilha do terrível Rapaterra, de Ariane Porto; O diabo a quatro, de Alice Andrade; Person, de Marina Person; O caso Morel, de Sheila Feithal; 210 Universo paralelo, de Teresa Eça (parceria com Maurício Eça), Benjamin, de Monique Gardenberg; Garrincha, de Isa Castro (parceria com Milton Alencar); Alegres comadres, de Leila Hipólito; Por trinta dinheiros, de Vânia Perazzo (parceria com Ivan Lhebarov), Ilha Rá-Tim-Bum, de Eliane Fonseca, e Memorial de Maria Moura, de Leilane Fernandes”. In. CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *Alceu*, vol. 8, n. 15, p. 196-216, 2007, p. 209-210.



# CAPÍTULO II

“Desmundo” e a imagem da  
mulher na História Colonial

## 2.1. “Desmundo” no Cinema

*“Os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é um romance real”.*  
Paul Veyne

“Desmundo” é um filme histórico<sup>89</sup>, lançado em 2002, coproduzido pelo Brasil e Portugal, sob a direção do cineasta francês Alain Fresnot<sup>90</sup> e roteiro de Sabina Anzuategui<sup>91</sup>, com duração de 100min. É uma livre adaptação do romance histórico<sup>92</sup> contemporâneo escrito por Ana Miranda<sup>93</sup> de 1996. O título faz alusão a um “não mundo” ou, fim de mundo, um lugar de barbárie, sem leis, onde todos os indivíduos são explorados, subjugados e marginalizados. O roteiro dialoga intimamente com a História brasileira e o cotidiano colonial. A narrativa é ambientada no século XVI, no ano de 1570. Segundo Anzuategui, os argumentos e o roteiro levaram aproximadamente um ano e meio para serem finalizados, com cerca de dez versões diferentes.

A primeira versão representava meu espanto e mutismo diante da dificuldade da empreitada: cortei todos os diálogos que me pareciam deslocados ou anacrônicos, e restou apenas a personagem de Oribela, calada diante daquele mundo novo e estranho, caminhando em silêncio pelas cenas e cenários descritos no livro. E essa personagem era também eu, abismada diante de um

---

<sup>89</sup> Estudiosos como o historiador canadense Robert Rosenstone produziram importantes contribuições para entendermos as relações entre Cinema e História. Entretanto, Rosenstone em sua obra “A história nos filmes, os filmes na história”, utiliza a terminologia “filme histórico” para classificar filmes cuja temática represente determinado fato ou período histórico, construindo interpretações sobre a História, apresentando valor enquanto narrativa sobre o passado. Contudo, acredito que essa definição utilizada pelo autor seja restrita. Tendo em vista que Rosenstone não reconhece como “filmes históricos” uma narrativa fílmica que represente seu próprio tempo presente de produção. Sua análise é voltada para os grandes “filmes históricos” que apresentem como tema fatos históricos então consagrados pela historiografia, como as Grandes Guerras Mundiais, o Holocausto, etc. Deste modo, tendo em vista a delimitação e as controvérsias na utilização da terminologia, nesse estudo, ao empregarmos o termo “filme histórico” estamos evocando todos os filmes que tem como temática a História, seja ela do passado como do seu tempo presente de produção, pois a produção da escrita da história, como da narrativa fílmica, tem diálogo direto com seu momento histórico de produção, as vezes muito mais, do que com o próprio período que pretende narrar ou representar.

<sup>90</sup> Alain Fresnot é cineasta, roteirista, editor e diretor. Nasceu em Paris em 1951 e desde 1959 vive no Brasil. Dirigiu inúmeras obras de longas-metragens, curtas-metragens e documentários. Destaque para “Ed Mort” (1997), “Família Vende Tudo” (2011) e “Uma Noite não é Nada” (2019).

<sup>91</sup> Sabina Anzuategui é escritora e roteirista. Nasceu em Curitiba em 1974 é doutora em audiovisual pela ECA-USP. É autora dos romances “Calcinha no Varal” (2005) e “O afeto ou Caderno sobre a mesa” (2011). Além de “Desmundo”, assina os roteiros de “Como Esquecer” (2010) e “A Casa de Alice” (2007) e entre outros.

<sup>92</sup> A obra pode ainda, ser considerada um romance realista histórico, pois foi escrito de tal modo que parece ser uma realidade factual.

<sup>93</sup> Ana Miranda nasceu em Fortaleza, em 1951. Estreou como romancista em 1989, com “Boca do Inferno” (prêmio Jabuti de revelação). Escreveu diversos romances, destaque para Desmundo (1996), Amrik (1997) e Dias & Dias (2002) com o qual ganhou o prêmio Jabuti de romance e prêmio da Academia Brasileira de Letras. Foi escritora visitante em universidades como Stanford e Yale, nos Estados Unidos, e representou o Brasil na União Latina, em Roma.

novo mundo (o trabalho) que não sabia como enfrentar (ANZUATEGUI, 2006, p. 18).

A escritora pondera que além do texto original de Ana Miranda, outros escritos históricos embasaram a narrativa, especialmente registros e relatos de viajantes, cartas entre jesuítas e com a Coroa portuguesa e descrições antropológicas da vida cotidiana e dos costumes indígenas. Mas, segundo ela, apesar de todas essas fontes, ainda faltava o essencial, a voz feminina, a qual ela encontrou nos textos de Santa Tereza de Ávila que revelaram “uma nova visão do que era ser mulher no século XVI” (ANZUATEGUI, 2006, p. 20). Logo, os estudos que fundamentaram seu roteiro não são originais<sup>94</sup>, mas resultado de uma longa tradição literária e histórica. Ainda a despeito da construção dos seus argumentos, a roteirista assinala as dificuldades de criação e adaptação ao escrever um roteiro fílmico a partir de uma narrativa literária: “[...] é como costurar um bustiê com o tecido de uma saia. Você tem material à vontade, e o tecido pode ser lindíssimo: mas você precisa criar a nova forma. Depois de cortar, pregar e remendar, você precisa construir algo novo” (ANZUATEGUI, 2006, p. 20).

Partindo dessa conjectura, Ferro (1997) ao analisar o processo de construção do conhecimento histórico assevera que os historiadores não têm poder absoluto sobre esse ofício, visto que romancistas, como Ana Miranda, podem escrever sobre a História e cineastas, como Alain Fresnot, podem representá-la por meio da imagem-movimento<sup>95</sup>. Na percepção de Ferro (1997), essas produções literárias e fílmicas podem permanecer por mais tempo na memória individual e coletiva do que precisamente a narrativa dos historiadores, porque além de apresentarem um valor histórico, também possuem um sentido simbólico e estético, dialogando intimamente com o prazer e o desejo do seu leitor ou espectador.

Ferro (1997) ainda afirma que a História escrita e narrada pelos historiadores precisa articular-se de modo lógico e verossímil. Por sua vez, romancistas e cineastas podem organizar suas narrativas a partir de um padrão diegético, ou seja, de acordo com suas escolhas estéticas e teóricas, relacionando-as com as informações coletadas e os conhecimentos históricos

---

<sup>94</sup> Além dessas, de acordo com Anzuategui (2006), muitas fontes diretas foram consultadas, principalmente as peças de Gil Vicente (ricas em informação sobre o português oral e dialetos regionais, como mirandês e leonês), mas também os cancioneiros, as crônicas reais (Fernão Lopes e Gomes Eanes de Zurara, principalmente), e as coleções de textos medievais [...]. As gramáticas quinhentistas de Fernão de Oliveira e João de Barros igualmente foram visitadas. In. ANZUATEGUI, Sabina. **Roteiro Desmundo**. Coleção aplauso. Série cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 23-24.

<sup>95</sup> Aumont (2006) destaca que “a imagem cinematográfica aparece, de saída, como radicalmente nova, pois ela está em movimento; é essa ideia de uma imagem fundamentalmente diferente das outras imagens, porque ela possui uma qualidade que a diferencia (ela não se contenta em acrescentar o movimento à imagem), que inspirou as primeiras teorizações do cinema, de Münsterberg à filmologia [...] a noção de imagem-movimento tem valor não apenas teórico, mas histórico (ela caracteriza uma época do cinema). In. AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2006, p. 163.

adquiridos de acordo com seus interesses socioculturais e/ou políticos, sobretudo, do seu contexto de produção, que não é necessariamente a conjuntura representada em suas criações. Sob esse prisma, na ótica de Rosalia de Angelo Scorsi (2005), cinema e literatura tornaram-se na contemporaneidade linguagens convergentes, “são escritas do nosso viver urbano, contemporâneo e se influenciam mutuamente” (SCORSI, 2005, p. 44).

Para Randal Johnson (2003), as relações entre cinema e literatura “são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade” (JOHNSON, 2003, p. 37). Além disso, André Bazin (1991) compreende que o cineasta/diretor ao propor uma adaptação literária não precisa seguir “o livro página por página”, é preciso que ele também utilize sua percepção criativa e subjetiva, construindo novos elementos, valores e interpretações.

O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as estruturas estéticas tornam ainda mais delicada à procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diferentemente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito (BAZIN, 1991, p. 94-96).

Bazin (1991) ao analisar os processos de adaptação assegura ser impossível reconstruir fidedignamente em imagens e sons um romance literário para o cinema. Nesse viés, inúmeros teóricos e críticos defendem que as adaptações fílmicas fazem um desserviço para a literatura, porque normalmente são “infieis” e “traem” a obra original. Entretanto, o autor destaca que é preciso desmistificar essa perspectiva de superioridade de qualidade da obra literária se comparada a sua adaptação fílmica, tendo em vista que cada uma carrega suas características e peculiaridades relacionadas a seu período histórico de produção, envolvendo inúmeros componentes que transcendem o que é descrito em palavras ou representado em imagens. Além disso, se na escrita literária existe um ambiente construído e descrito em palavras para que possamos sentir os personagens, na narrativa fílmica todos os sentidos são envolvidos a partir da imagem-movimento e do som. Assim, por serem linguagens imaginadas e construídas de maneiras distintas, também devem ser analisadas de forma diferenciada.

Comprendemos que a adaptação fílmica não consiste em apenas reproduzir os elementos linguísticos, estéticos e expressivos do texto original. Não precisa ser uma cópia fiel da escrita original, porque a insistência pela fidelidade, na ótica de Johnson (2003), “[...] é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente

ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p. 42).

Diante disso, assinalamos que Alain Fresnot ao adaptar “Desmundo” ou Cacá Diegues ao adaptar “Tieta do Agreste, empenharam-se não apenas na reprodução da imagem-movimento do que estava descrito nos textos literários, mas, em transformar a linguagem escrita em uma nova linguagem, a imagética, traduzindo as obras originais para outra expressão, imprimindo suas visões e linguagens. Nesse sentido, a adaptação fílmica “[...] faz do texto um reservatório de instruções nas quais o cineasta mergulha livremente, tratando cinematograficamente essas instruções. O romance afirma-se por sua literariedade e o cinema, por uma voz fílmica singular em sua especificidade” (JOZEF, 2001, p. 283).

Cinema e literatura ao representarem a realidade histórica, principalmente de forma mais próxima do verossímil, criam outra locução que é reinterpretada em suas linguagens específicas. Por mais que a adaptação cinematográfica de “Desmundo” se distancie de certos elementos e características marcantes do romance, ela apresenta seu valor enquanto produção artística e histórica, pois, além de carregar a mensagem original, elabora e transmite sua própria essência, visto que Anzuategui e Fresnot expressam seus olhares particulares acerca da história e da personagem principal, Oribela.

No filme, a iluminação e as cores são utilizadas para conferir intensidade a narrativa. A direção de arte criou uma paleta de cores primárias mais clara e intensa para representar os ambientes externos, com um alto contraste de cor, evidenciando os tons alaranjados/avermelhados que fazem alusão e simbolizam o calor e a claridade dos trópicos, bem como os verdes das paisagens. E, uma tonalidade mais escura nos espaços internos, com maiores detalhes para as sombras (claro – escuro), tendo em vista que as residências do período colonial tinham poucas janelas e portas. Já, para os ambientes públicos, como a Igreja, a iluminação interna é mais intensa, uma vez que possuíam mais aberturas.

Outro aspecto importante do roteiro fílmico é que todos os diálogos, diferente do texto original, foram adaptados para o português quinhentista, baseados em pesquisas e estudos filológicos, fonológico e de literatura medievalista de Carolina Michaëlis, Manuel Said Ali, Epiphany da Silva Dias, José Joaquim Nunes, Joseph Huber e Gonçalves Viana. Foram realizadas pesquisas sobre o português do Brasil e a permanência de traços linguísticos do português antigo de Portugal em algumas regiões do Brasil. Segundo a escritora, “foram feitas pesquisas de campo próprias, com entrevistas gravadas na zona rural de municípios do nordeste

de Minas Gerais, como Januária, São Francisco e Arinos, e do vale do Jequitinhonha, como Diamantina e Serro” (ANZUATEGUI, 2006, p. 24).

Todas essas fontes foram articuladas na elaboração dos diálogos, com o intuito de interpretar os diversos níveis da língua portuguesa, diferenciando o português contemporâneo do antigo. Nesse processo foram elaborados “conjuntos de traços caracterizantes de um falar português do XVI, tanto no nível lexical (isto é, o nível das palavras e da escolha das palavras), como no fonético lógico (o da pronúncia das palavras) e no sintático (o da estruturação da frase)” (ANZUATEGUI, 2006, p. 24).

Essa categoria linguística funcionou como um modelo de tradução das falas e enunciados do português contemporâneo para o quinhentista. Dessa forma, a roteirista criou uma intervenção ampla e vertical, buscou a partir do português contemporâneo construir palavras, pronúncias e frases para o português antigo, com a finalidade de alcançar uma maior verossimilhança linguística. Esse processo de criação do roteiro rompe com narrativas que ao criarem ou adaptarem determinada obra histórica para o cinema, fazem de maneira superficial e horizontal, atuando apenas no plano lexical. “Isto é, quando apenas se importa meia dúzia de palavras antigas (como o exaustivamente usado “vos mecê”) para estruturas frasais marcadamente contemporâneas e com uma pronúncia igualmente moderna” (ANZUATEGUI, 2006, p. 25).

Embora o objetivo do estudo não seja comparar os componentes linguísticos, estéticos e/ou de criação do romance de Ana Miranda com a adaptação de Alain Fresnot. Ponderamos que no romance, Oribela é a narradora-protagonista<sup>96</sup> que relata intimamente esse “desmundo”. As percepções da personagem influenciam intimamente na construção dos sentidos e simbolismos que envolvem as figuras femininas na história. É através da sua vivência e do seu olhar que é descrito as características das demais personagens, dos objetos, bem como dos seus próprios sentimentos, medos e sonhos. A protagonista cria uma espécie de diário intimou do que é ser mulher naquela sociedade. Embora Oribela também acrescenta algumas outras vozes

---

<sup>96</sup> Em entrevista para o site O Globo em fevereiro de 2014, Ana Miranda destaca sua preferência pelas vozes femininas em suas narrativas. Segundo a romancista: “Prefiro escrever na voz feminina, na primeira pessoa [...] o que é um contrassenso, porque a primeira pessoa não é indicada para o romance de passado, de fabulação, como são os meus. Mas é mais difícil, porque a voz literária canônica é quase totalmente masculina. Os mais sensíveis homens construíram o romance, Cervantes, Stendhal, Flaubert, e, só no século XX, quando o gênero já estava estabelecido, as mulheres deram sua voz. Trabalhar com a voz feminina é sempre mais pantanoso, misterioso. Além disso, o que há de material sobre as mulheres é menor, e cada vez menor quando vamos indo para trás no tempo. Por outro lado, o romance parece ser um gênero de alma feminina, com essa demora nas minúcias, esses devaneios e perdições”. In. MEIRELES, Maurício. **O GLOBO** – CULTURA, 21/02/2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/ana-miranda-sensacao-que-todos-os-meus-livros-sao-resultado-de-sonhos-11668799#ixzz37gWtr2Fg>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

ao seu discurso, ampliando seu ângulo de visão, normalmente sua alocação é fixo. Assim, ela é testemunha da sua história, como dos demais sujeitos que compõem aquela sociedade do século XVI.

No filme, a narração autodiegética do romance é transferida para a câmera. O cineasta optou pela não utilização da *voz over* da personagem. Oribela continua sendo a principal protagonista, mas agora, é a câmera que constrói a narração, revelando discursos e reinterpretações da fonte original. Alain Fresnot abandona a interpretação íntima e subjetiva dos acontecimentos descrita no romance. A narrativa fílmica não retrata os devaneios, inquietações, sonhos e desejos da personagem. Isso ocorre, porque a romancista ao criar sua obra, dispõe-se apenas de sua linguagem verbal, sendo capaz de ousar em elementos metafóricos, figurativos e surrealistas. Já, a linguagem cinematográfica depende de inúmeras outras expressões e técnicas para produzir as imagens visuais (atores, cenários, iluminação) ou para a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de músicas), ou ainda, os sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros).

Sobre isso, é possível que de um lado, os custos financeiros para adaptar todos esses elementos presentes no romance ultrapassaram o orçamento de produção e o cineasta preferiu por conferir um tom mais realista a história. Por outro, apesar do roteiro ser adaptado por uma mulher, o olhar das lentes da câmera ainda é masculino. Assim, Fresnot ao escolher abandonar esses aspectos intimistas do texto original, revela o tipo de discurso que propõe estabelecer, focado na razão e no senso comum. Nesse caso, é inevitável a perda de importantes características e perspectivas que se apresentam romance.

Neste âmbito, percebemos que as *elipses temporais*<sup>97</sup> funcionam como elementos fundamentais na construção da linguagem, montagem<sup>98</sup> e edição da narrativa em “Desmundo”. Sendo estruturadas por vários momentos na contração espacial e temporal, ou seja, mudança de um cenário para outro e na variação temporal. Comumente, a *elipse*<sup>99</sup> é caracterizada como um

---

<sup>97</sup> Na ótica de Aumont (2006), a narratologia do cinema retomou sem modificações essa noção da teoria da literatura. Fala-se de eclipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam. In. AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 97.

<sup>98</sup> A montagem, segundo Aumont (2012), é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas, Papyrus, 2012, p. 62.

<sup>99</sup> De acordo com Marcel Martin (2005), existem dois tipos de elipses: a de conteúdo e a de estrutura. A primeira é estruturada para ocultar ou censurar determinada característica, ela é relacionada a questões sociais e morais. Por exemplo, “a morte, a dor violenta, certos ferimentos, as cenas de tortura ou de morte são, em geral, dissimuladas ao espectador e substituídas ou sugeridas por diversos meios. A segunda, são organizadas “por razões de construção da narrativa, quer dizer, por *razões dramáticas*, no sentido etimológico da palavra”. In. MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 98-101.

“buraco” temporal na trama que confere ritmo a narrativa e tem o papel de suprimir certos aspectos da história e/ou evidenciar determinada ação ou personagem, permitindo que os espectadores façam suas próprias constatações do “antes” e “depois” do que acabaram de visualizar. De acordo com Carlos Gerbase (2014), o cinema utiliza-se das *elipses* desde a sua invenção, porém tornou-se mais frequentes e radicais a partir dos anos de 1940-50, contexto que marca a alteração do cinema clássico para o cinema moderno.

O *raccord* é outra técnica empregada que atua na mudança dos planos<sup>100</sup>, auxiliando a *ellipse* nas variações temporais ou tecnicamente na passagem/escolha de um plano<sup>101</sup> para outro, o qual é feito a partir da montagem. Aumont (2012) define o *raccord* “como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade” (AUMONT, 2012, p. 77).

Pode-se dizer, então, que a *ellipse* e o *raccord* atuam como instrumentos de continuidade narrativa em “Desmundo”, como também em “Carlota Joaquina” e “Tieta do Agreste”, manipulando e ocultando determinados aspectos presentes no livro e que não foram adaptados para o cinema. Apesar da montagem<sup>102</sup> da narrativa, ela é linear e cronológica, o que torna a *mise en scène* compreensível para a maioria do público. As cenas são construídas sem nenhuma abstração e os planos e enquadramentos<sup>103</sup> são arquitetadas sem exageros estilísticos, primando por uma clareza diegética.

---

<sup>100</sup> O plano constitui um dos elementos basilares na construção de uma narrativa audiovisual. De acordo com Aumont (2012), a noção muito difundida de *plano* abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. [...] trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas, Papirus, 2012, p. 39.

<sup>101</sup> Aumont (2012) compreende os planos de duas maneiras, primeiro em sua duração: um plano pode bem ser, do ponto de vista do conteúdo, equivalente a uma sequência mais longa: caso clássico do que se chama “plano-sequência” (do qual é a definição) - mas também de muitos planos que não são de fato planos sequência e onde, todavia, um evento qualquer (movimento de câmera, gesto) é suficientemente marcado para desempenhar o papel de *cesura* e até de verdadeira *ruptura*, ou para acarretar profundas *transformações* do quadro. Ou ainda, a partir dos seus parâmetros visuais (principalmente espaciais): um plano é, de modo mais ou menos manifesto, dependendo do caso, analisável em função dos parâmetros visuais que o definem. Aqui, os casos de figuras imagináveis (e dos quais é possível encontrar exemplos reais nos filmes existentes) são inúmeros e bem diversificados: para fixar as ideias, isso iria de efeitos plásticos relativamente sumários (por exemplo uma oposição brutal branco/preto dentro do quadro) a efeitos de “colagens” espaciais que podem, ao contrário, ser muito sofisticadas. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas, Papirus, 2012, p. 59.

<sup>102</sup> A edição da montagem consiste na escolha dos planos a serem usados, eliminação dos planos descartados, a sequência da ordem de cada plano e seu tempo de duração. É necessário ponderar que no trabalho com a montagem, o montador utiliza como base o roteiro para ordenar os planos.

<sup>103</sup> Aumont (2006) explica que a palavra enquadramento, vem da noção de enquadrar, e funciona para designar o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo. Por metonímia, a palavra “enquadramento” veio designar valores topológicos ou expressivos do quadro. Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. – sendo cada uma dessas maneiras de filmar



O diretor narra a história em terceira pessoa, abandonado totalmente o estilo literário criado pela romancista. Embora o texto literário seja mais rico em detalhes, a força motriz da narrativa audiovisual está na própria construção da história e nos personagens, especialmente em Oribela. Nas palavras de Fresnot:

Minha primeira motivação em adaptar *Desmundo* para o cinema foi a grande qualidade do livro. Quando, em 1996, comprei os direitos do romance, sabia que tinha nas mãos uma grande história. Uma história rica em personagens e peripécias. Tinha nas mãos uma narrativa de dimensão épica e dramaturgia elaborada. A riqueza de colorido e informação contida no livro de Ana Miranda me motivaram muito. Me entusiasmei tanto com a trama e personagens, quanto com o pano de fundo histórico. Para mim estes dois planos estão de tal forma imbricados, que formam um todo. Creio que o público, ao ver o filme, fica diante de uma história realista e tem ideia do que foram os primeiros anos do Brasil colonial. Há riqueza nas personagens e no pano de fundo. Não há como desfazer este novelo, este amálgama, entre a trajetória dos personagens e o contexto histórico (FRESNOT, 2006, p. 14).

A partir dessas constatações, examinamos a narrativa de “Desmundo” por meio da sua divisão em três grandes atos. O primeiro, correspondente a chegada de Oribela à colônia. O segundo, seu casamento com Francisco e sua relação matrimonial. E, o terceiro, suas tentativas de fuga e busca por liberdade.

## 2.2. Oribela e a condição da mulher no mundo colonial

*“Com relação ao Brasil, que diga o ditado:  
branca para casar, mulata para f... e negra  
para trabalhar”.*  
Paulo Freyre

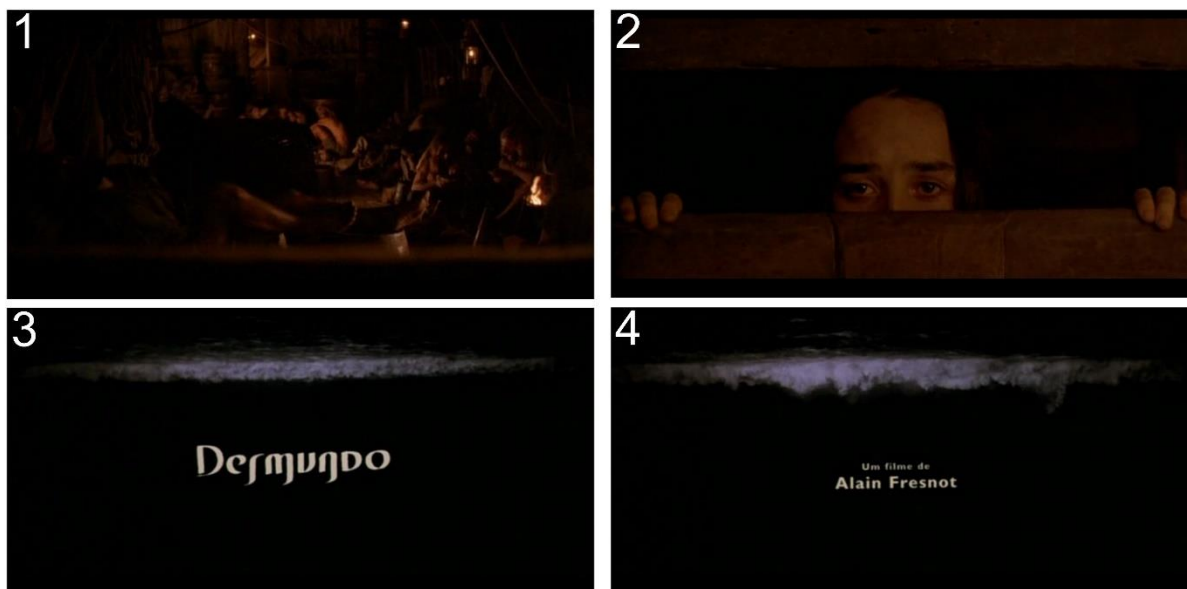
“Desmundo” começa o primeiro ato revelando em suas primeiras imagens a figura de uma jovem mulher de pele branca, cabelos pretos e de olhar abatido, como destacado no *frame* 2 da imagem 3. A personagem aparenta estar enclausurada no porão de uma nau em alto mar, que em meio a penumbra da noite, observa atentamente através de uma abertura entre as madeiras, alguns homens tripulantes em suas atividades no convés, onde uns estão içando as velas, outros comendo e dormindo (*frame* 1 da imagem 3).

As sinfonias que acompanham as imagens foram criadas pelo maestro brasileiro John Neschling e conferem o tom dramático a sequência que dura cerca de 50 segundos, quando é interrompida pela apresentação do título do filme e dos nomes dos produtores, atores e dos principais membros da equipe técnica que compõem a produção. Esses letreiros são sobrepostos

---

um dado sujeito conotada de modo diferente. In. AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2006, p. 98-99.

a um fundo escuro com a filmagem de uma praia, com as ondas quebrando na areia (*frames 3 e 4 da imagem 3*).



**Imagem 3.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Quem é essa mulher? O que está fazendo dentro de uma embarcação com todos esses homens? Está sozinha? Escondida? Aprisionada? Certamente essas são algumas das primeiras perguntas que o espectador faz ao observar essas imagens. Diante disso, esclarecemos que a jovem em questão é Oribela, interpretada pela atriz Simone Spoladore<sup>104</sup>. É uma órfã de aproximadamente 15 anos de idade, de origem lusitana, criada em um mosteiro em Portugal desde a morte dos pais. Foi enviada pela Coroa portuguesa com a ajuda da Igreja Católica para a colônia na América, com a finalidade de estabelecer matrimônio com um colono português. Junto dela, outras cinco órfãs<sup>105</sup> também foram trazidas para desposarem com esses “colonizadores”.

A descrição dessa premissa é fundamental, pois ainda que outras visões e personagens existam no decorrer da narrativa, é pela experiência de Oribela que somos apresentados ao cotidiano e aos costumes dos habitantes da colônia, especialmente a sua rotina de submissão

---

<sup>104</sup> Segundo Alain Fresnot, foram testadas 150 adolescentes para o papel de Oribela. Simone Spoladore foi escolhida por ser uma atriz que aparentava “um ar adolescente e garra e talento de veterana”. Vale destacar que Spoladore ganhou o prêmio de melhor atriz pela Votação da Crítica no Festival SESC dos Melhores Filmes de 2003.

<sup>105</sup> Essas jovens viviam em casas de recolhimento ou em conventos criados pela Coroa portuguesa. Essas instituições eram destinadas ao amparo e abrigo de órfãs nobres e mantida por religiosos, homens de negócio e pela própria Coroa. Com o tempo, a Coroa passou a enviar essas jovens para ajudarem a colonizar a possessão portuguesa de Goa, na Índia e depois, elas também passaram a vir para o Brasil. In. REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 41.

e exploração. Então, o que trouxe Oribela e essas jovens, a maioria delas forçosamente, a esse “desmundo”?

Por meio da história das grandes navegações e do “descobrimento”, elucidamos essa indagação, a qual encontra-se intimamente atrelada ao próprio processo de “colonização<sup>106</sup>” empregado pelos exploradores portugueses. Assim, de um lado, a distância entre Metrópole e colônias dividia os membros das famílias lusitanas. Caio Prado Jr. (2011) ao analisar esse contexto da história brasileira adverte que os colonos portugueses normalmente deixavam suas famílias em Portugal, mulheres e filhos e, se lançavam com outros homens, rumo às novas terras. Essa ausência de mulheres sempre foi um dos problemas centrais da “colonização” europeia em territórios ultramarinos.

A emigração para cá, [...], tem um caráter aventureiro em que — é a regra geral em casos desta natureza — o homem emigra só. Daí a falta de mulheres brancas. Mesmo quando o colono pretende trazer família, ele deixa isto para mais tarde, para quando pisar em terreno firme e já pode prover com segurança à subsistência dela. Na incerteza do desconhecido, ele começa partindo só (PRADO, JR., 2011, p. 103).

Por outro lado, ao chegarem no “Novo Mundo”, as índias eram as únicas figuras femininas que existiam e assim como as novas terras, também foram alvo do desejo e da cobiça desses exploradores. O longa-metragem retrata sutilmente essa ambição descomedida dos portugueses, delineando alguns conflitos com os indígenas na disputa pelas terras e por mão-de-obra escrava para o trabalho.

Neste caso, a narrativa fílmica deixa subentendido aspectos relacionados a cultura indígena. Porém, no que tange esse inédito contato entre culturas, é sabido que os portugueses dizimaram grande parte dos rituais, costumes e hábitos dos nativos. Diversos povos originários que habitavam o Brasil sucumbiram ao entrarem em contato com esses exploradores, seja pela ação direta das guerras, quando da tentativa de serem escravizados, ou pela impossibilidade de se defenderem de doenças infecciosas, como o “sarampo, sífilis, tifo, varíola, gripe, malária e a pestilenta tuberculose, entre outras doenças, que foram responsáveis pelo extermínio de populações inteiras” (BAUER, 2001, p. 112).

Sob esse ponto de vista, Del Priore (2016) considera que esse arsenal trazido e implementado na colônia, desde a instalação de instituições administrativas de poder, novas formas de vida urbana, uma agricultura ibérica e novos valores, crenças e até mesmo as

---

<sup>106</sup> Empregamos a expressão colonização entre aspas por que entendemos que o território brasileiro já era colonizado e ocupado/povoado pelas populações indígenas antes da chegada dos portugueses.

moléstias, visavam criar novos sistemas de produção e riquezas para Portugal, como disseminar o cristianismo entre as populações ameríndias.

Coube a esses primeiros colonos inventar o que hoje chamamos de “ocidentalização” – um programa gigantesco. Era preciso impor o direito português, aplicar os interditos das leis canônicas, ensinar a leitura e a escrita alfabética, difundir a missa em latim, o casamento, a confissão e um grande número de atividades prosaicas – o trabalho com ferro, o hábito de beber vinho ou de usar calções! (DEL PRIORE, 2016, p. 35-36).

Para Lilia Moritz Schwarcz (2012), essas práticas eram fundamentadas em modelos etnocêntricos e os costumes ou hábitos que não se enquadrassem a esses conhecimentos “[...] era logo traduzido como ausência ou carência, e não como um costume diverso ou variado” (SCHWARCZ, 2012, p. 15). Esse estranhamento é descrito em inúmeros relatos históricos da época, como retratado em “Desmundo”, quando Oribela começa a ter proximidade com os indígenas. Por mais que a narrativa fílmica não problematize essas relações, é perceptível que a jovem não compreende a língua, tampouco os hábitos desses sujeitos, circunstância que causa grande dificuldade a personagem no decorrer da história, especialmente quando solicita ajuda das índias para executar alguns dos seus planos de fuga e não obtém auxílio por falta de compreensão.

Deste modo, “Desmundo” cria uma visão simplista da imagem dos indígenas. No geral, são retratados como mão-de-obra nos engenhos de cana-de-açúcar e no processo de desbravamento das matas, ou ainda, por meio do seu lado exótico, enfatizando algumas práticas incomuns, como o canibalismo. Eles não ocupam um papel de complexidade no enredo, são personagens secundários que funcionam como adornos nos planos de ambientação, ilustrando e/ou ocupando os ambientes externos e internos em atividades corriqueiras, sem interferir na narrativa. Embora o filme e a própria historiografia tradicional configurem pouca visibilidade para esses agentes históricos. Entendemos que as populações indígenas foram fundamentais para a consolidação do poder lusitano durante todo o século XVI.

O período de 1540 a 1570 marcou o apogeu da escravidão do gentio nos engenhos do litoral brasileiro em geral e, em especial, nos da Bahia. Em 1545, a capitania de São Vicente, no sul, possuía seis engenhos e 3 mil escravos, dos quais a grande maioria eram índios. Nessa época, podiam-se encontrar escravos indígenas também nos engenhos de Pernambuco, da Bahia e de Porto Seguro. Durante as décadas de 1550 e 1560, a indústria açucareira do Nordeste entrou em uma fase de rápida expansão, acompanhada de crescimento semelhante no número de trabalhadores cativos. Em 1570, Pernambuco possuía 23 engenhos e tantos escravos índios, que o excedente podia ser exportado para outras capitanias. Em 1583, ainda em Pernambuco, havia 66 engenhos e cerca de 2 mil escravos africanos. Dado que cada engenho provavelmente explorava o trabalho de cem cativos, os índios ainda perfaziam dois terços da força de trabalho nos engenhos dessa capitania, mesmo durante

o período de transição para a mão-de-obra africana (SCHWARTZ, 1999, p. 46-47).

Os indígenas também representaram um dos grandes dilemas no processo de “colonização” e no projeto português de “povoamento”<sup>107</sup>, uma vez que as índias eram as únicas figuras femininas que habitavam as novas terras, o que acarretou nos enlances amorosos e violências sexuais entre os colonos com as nativas, situação que inaugurou, de modo forçado, o início da nossa miscigenação ou mestiçagem<sup>108</sup>.

A mestiçagem, signo sob o qual se formou a etnia brasileira, resulta da excepcional capacidade do português em se cruzar com outras raças. É a uma tal aptidão que o Brasil deve a sua unidade, a sua própria existência com os característicos que são os seus. Graças a ela, o número relativamente pequeno de colonos brancos que veio povoar o território pode absorver as massas consideráveis de negros e índios que para ele afluíram ou nele já se encontravam; pode impor seus padrões e cultura à colônia, que mais tarde, embora separada da mãe-pátria, conservará os caracteres essenciais da sua civilização (PRADO JR., 2011, p. 103).

Essa realidade dos trópicos suscitou, por parte da Coroa portuguesa, na criação de um forte sistema de repressão, imposto a todos os habitantes da colônia, sobretudo, as mulheres indígenas e posteriormente as brancas e negras. Isso ocorreu, em primeiro lugar, porque Portugal via o “Brasil” como uma fonte infinita de recursos naturais que deveriam ser explorados. Logo, essas uniões entre colonos e índias, na avaliação da Metrópole, colocavam em risco seu projeto de poder. Ou seja, a formação de uma nova população e cultura, fruto desses enlances, sem um contraponto de uma linhagem branca de bases lusitanas, ao atingir a elite colonial, destruiria os projetos políticos e econômicos, colocando em risco os interesses coloniais. Por isso,

toda ação estava orientada por um caráter nitidamente racial: tratava-se da preservação da pureza de classe dos “homens bons”, o que, em última instância, reforçava a elite em âmbito local. Decorreram daí todos os esforços para que, através de certos casamentos, a ordem colonial pudesse ter sua continuidade garantida; esse fato fazia tão necessárias as “mulheres que hajam de casar”, ou seja, as mulheres brancas (FIGUEIREDO, 2017, p. 170).

---

<sup>107</sup> É notório que mesmo com a chegada dos portugueses em 1500, as terras da colônia já eram povoadas pelas populações indígenas. Esse projeto de povoamento diz respeito às populações lusitanas, que ocorre a partir de 1530.

<sup>108</sup> De acordo com Del Priore (2016), o termo provém do latim *mixticiuse* era usado na Idade Média para designar o “nascido de raça misturada”. A palavra se presta a confusão, porque recobre uniões biológicas e entrecruzamentos culturais. Mas também confunde por suas repercussões múltiplas: numa sociedade onde o *status* do indivíduo era codificado e os deveres e obrigações dependiam do lugar que cada qual ocupava, a posição do “mestiço” inspirava desconfiança. Tanto mais que os primeiros mestiços nasceram longe das prescrições da Igreja e das autoridades metropolitanas, como veremos mais à frente. Mas eram reconhecidos e já constavam como verbetes nos dicionários portugueses: “Filho nascido de pais de diferentes nações”, gravava Raphael Bluteau. In: DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: volume I: Colônia. Rio de Janeiro: LeYa, 2016, p. 35.

Em segundo lugar, o imaginário da época construiu dois importantes aspectos relacionados à imagem da mulher. O primeiro, correspondente às indígenas e às escravas negras, que eram concebidas como simples mão-de-obra para o trabalho e como objetos sexuais em constante intercuro sexual com os “colonizadores”. O segundo, acerca das mulheres brancas europeias, como é o caso de Oribela, as quais precisavam ser o oposto das duas primeiras, especialmente no que diz respeito ao corpo e a sexualidade.

Decerto, os portugueses cristãos moldados por esses discursos baseados nos dogmas do cristianismo “aterrorizaram-se” com a grande liberdade e mobilidade sexual que existia entre os indígenas antes e depois do “matrimônio<sup>109</sup>”. Segundo Ronaldo Vainfas (1989), relatos de viajantes da época descreviam que os nativos mantinham relações amorosas e sexuais com diferentes parceiros. Normalmente a organização familiar desses povos era poligâmica, como nos xavantes, mas também existiam comunidades monogâmicas, como nos tupinambás, e ainda, grupos que se organizavam a partir da poliandria, como os *xoklens*, onde uma mulher ou homem unia-se com mais de um parceiro ou parceira simultaneamente. Também era comum em alguns grupos a união parental.

[...] os índios tinham tantas mulheres quantas queriam, o filho se unindo com a mãe, “o irmão com a irmã, o primo com a prima, e o encontrado com a que encontra. Fornicação, poligamia e incesto em todos os graus [...] os pais se uniam às filhas, os tios às sobrinhas, os avôs às netas; os homens com várias mulheres e até mulheres com “dois maridos” (VAINFAS, 1989, p. 22).

Para os nativos, as uniões eram de certo modo simples, quando um homem almejasse se unir a uma mulher, primeiramente questionava sobre sua vontade, se a resposta fosse positiva, “pedia-se permissão do pai ou parente mais próximo. Dada a permissão, os ‘noivos’ se consideravam ‘casados’. Não havia cerimônias e, se ficassem fartos do convívio, consideravam a relação desfeita. Ambos podiam procurar novos parceiros” (DEL PRIORE, 2016, p. 342).

Para os portugueses, as relações amorosas e matrimoniais eram completamente díspares no velho continente. Eram pautadas nos valores tradicionais, especialmente para a mulher que necessitava ter um maior apreço às normas, especialmente relacionadas ao recado e fidelidade. A nudez feminina veemente proibida na Europa era algo extremamente naturalizada por aqui,

---

<sup>109</sup> Vale salientar, por meio das constatações de Del Priore (2016), que os indígenas não eram guiados por princípios ou normas cristãs, não existia a ideia de matrimônio religioso ou pecado original para os desvios ou atitudes vistas como “ímorais”. Havia regras básicas que deveriam ser obedecidas em cada grupo, variando de população para população. No entanto, nas tribos monogâmicas, após a união, o adultério feminino não era permitido e caso ocorresse “o homem enganado podia repudiar, expulsar e mesmo matar a mulher que tivesse cometido essa falta. Quando as mulheres engravidavam na relação extraconjugal, a criança era enterrada viva e a adúltera, trucidada”. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: volume I: Colônia. Rio de Janeiro: LeYa, 2016, p. 43.

característica que “[...] despertou a mítica do Brasil como lugar paradisíaco e do sexo fácil. Essa ideia ainda está presente na imaginação de muitos que desembarcam por aqui em busca do turismo sexual” (REZZUTTI, 2018, p. 32).

Prado Jr. (2011) esclarece que na percepção inicial das índias, os portugueses eram “deuses de outro mundo”, fato que despertou grande interesse e contribuiu para que elas se entregassem para esses homens<sup>110</sup>. Por sua vez, os colonos irão seduzi-las em troca “de meros cacos de espelho, faquinhas ou panos coloridos — enquanto escravizavam ou matavam os homens nativos —, nossos colonos acabariam convertendo as mulheres indígenas em meretrizes de fato” (VAINFAS, 1989, p. 72).

Nessa acepção, esses fatores, somado a ausência de freios morais e éticos, permitiu que esses exploradores vivenciassem experiências até então proibidas pelo cristianismo e pelas leis do Estado português. O escritor Gilberto Freyre (2003) salienta que esses indivíduos “[...] encontraram na moral sexual dos ameríndios o campo fácil onde expandir-se aquela sua tendência, [...] para viverem com muitas mulheres” (FREYRE, 2003, p. 168).

Aos olhos dos colonos cristão, especialmente dos jesuítas<sup>111</sup>, os pecados dos gentios não tinham limites e a colônia era povoada por degenerados, tendo em vista que pairava no ar um delírio sexual, impulsionado pelos indígenas que estavam constantemente desnudos. Era, segundo eles, “terra perigosa para os cristãos e que aqui existia um contágio doentio com o pecado” (BAUER, 2001, p. 118). Os jesuítas demonizaram os índios e seus costumes, as uniões ou casamentos existentes não eram considerados matrimônios. Era preciso que todos se convertessem ao cristianismo e sacramentassem as uniões perante Deus. Sem dúvida, o modo como os indígenas se relacionavam e viviam foi objeto de curiosidade, desejo e repúdio por parte dos europeus que aqui chegavam.

Nóbrega tudo fez para vesti-los tão logo chegou à Bahia, desde dar-lhes a roupa sobressalente dos padres até obrigá-los a fiar seus próprios vestidos de algodão. Julgava indispensável cobrir o corpo dos nativos, inconsolável por vê-los nus nos ofícios divinos e revoltado com a excitação que as índias causavam nos portugueses (VAINFAS, 2012, p. 263).

---

<sup>110</sup> Vainfas (2017) ao examinar relatos desse contexto, pondera que “as mulheres índias, essas sim, foram amantes dos portugueses desde o início e Freyre sugere que o foram até por razões priápicas. Mal desembarcavam no Brasil e os lusitanos já ‘tropeçavam em carne’, ele escreveu. As índias eram as ‘negras da terra’, nuas e lânguidas, futuras mães de Ramalhos e Caramurus, todas a desafiar, com seus parceiros lascivos, a paciência e o rigorismo dos jesuítas. In. VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e Santo Ofício”. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 115-116.

<sup>111</sup> Os jesuítas entendiam que para os indígenas se afastarem do pecado, eles deveriam ser catequizados. Foi com esse intuito que a Companhia de Jesus chegou ao Brasil em 1549, liderada pelo padre Manuel da Nóbrega, dando início a catequização dos povos indígenas.

O vínculo dos indígenas com o trabalho também se distanciava do ideal eurocêntrico. Na perspectiva de Bauer (2001), as indígenas<sup>112</sup> eram essenciais na criação e educação dos filhos, como na organização do trabalho doméstico e, principalmente na agricultura, uma vez que em grande parte das comunidades, eram elas as responsáveis pelo plantio:

[...] do milho, da batata-doce, da abóbora e da mandioca, produtos fundamentais na dieta alimentar daqueles povos. Entre suas tarefas, também, estavam a organização das festas, preparação de remédios e bebidas alcoólicas, a feitura das pinturas corporais nos índios que participavam das guerras ou mesmo de rituais mágicos e religiosos. Na arte de fabricar louça doméstica ceramificadas e objetos de adorno pessoal, a participação da mulher era insubstituível” (BAUER, 2001, p. 112).

Os colonos impuseram uma nova divisão sexual do trabalho<sup>113</sup>, onde as índias tornaram-se escravas domésticas e os índios designados a escravidão no campo e nos engenhos. Essas novas práticas alteraram profundamente os costumes nativos ao inverter as tarefas realizadas por homens e mulheres. Mesmo assim, apesar dessa conjuntura sociocultural de imposição de novos hábitos, costumes, discursos morais e religiosos, fez com que a escravidão indígena fracassasse<sup>114</sup>.

Se para os indígenas a “colonização” constituiu-se na destruição de suas sociedades e culturas. Para os portugueses, inicialmente tornou-se uma grande possibilidade de enriquecimento e, sobretudo, de uma vida livre, “inteiramente solta, no meio de muita mulher nua, aqui se estabeleceram por gosto ou vontade própria muitos europeus do tipo que Paulo Prado retrata em traços de forte realismo. Garanhões desbragados” (FREYRE, 2003, p. 83). Os colonos ao se amancebarem com as nativas tornaram as uniões interétnicas uma nova realidade colonial, o que ocasionou profundo incomodo aos moralistas:

[...] que escreveram suas lições exemplares, os curas d'almas nos confessionários das igrejas, os padres visitantes que implantaram devassas eclesiásticas em territórios distantes, além dos representantes do governo

---

<sup>112</sup> Os indígenas homens eram responsáveis quase que exclusivamente pela produção artística, a qual se resumia “no fabrico de arcos e flechas, de instrumentos de música e de certos adornos para o corpo. Na construção da oca era seu trabalho mais duro; seu esforço de levantar em volta da aldeia a cerca de pau-apique, que os portugueses adotariam mais tarde como meio de defender as casas-grandes de engenho dos ataques de inimigos. E obra dos homens eram ainda as canoas feitas de um só pau, igualmente adotadas pelos primeiros colonos nos seus *raids* sertões adentro”. In. FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003, p.185.

<sup>113</sup> Essa divisão sexual do trabalho imposta pelos colonos tinha como modelo a prática patriarcal cristã, a qual determinava que as atividades femininas deveriam ser associadas a disciplina e a moral e aos trabalhos domésticos. Para a Igreja, a trajetória natural da mulher branca era o matrimônio, o cuidado com a família e com a vida doméstica. Se algumas delas não se enquadrassem, por algum motivo a essa realidade, poderiam seguir outro caminho, o da castidade, sendo confinada em algum convento.

<sup>114</sup> A partir de 1550 começou a chegar os primeiros negros africanos ao Brasil. Com o início do esgotamento da escravidão indígena, o tráfico negreiro se intensifica e começa a se consolidar no Novo Mundo. Os colonos portugueses encontraram nos escravos africanos a mão-de-obra que tanto necessitavam.



metropolitano, que buscaram incessantemente meios para incentivar o povoamento mediante o matrimônio (ALGRANTI, 2012, p. 136).

O pensamento da época era simples, se a Coroa portuguesa e os poderes locais eram representados por homens lusitanos brancos, tão logo, os arranjos matrimoniais também deveriam ser com mulheres lusitanas brancas. Através desse propósito de construir uma ordem familiar portuguesa na colônia, a Coroa e a Igreja Católica<sup>115</sup> transformaram o Brasil em um palco<sup>116</sup> de luta entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo. Com a finalidade de dominar totalmente o território, a sociedade e a cultura colonial, numa estrutura que somente existisse “um só Deus, um só Rei, uma só língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Neste projeto exploratório e de expansão da fé católica<sup>117</sup>, o sacramento do matrimônio e a maternidade tornar-se-iam uma das bases do discurso simbólico de dominação e opressão sexual proferido aos homens, mas, principalmente as mulheres. Onde era preciso manter a manutenção dos dogmas cristão no interior das famílias, como para “justificar a instalação de um aparelho burocrático e afirmar o poder da Igreja no Novo Mundo” (DEL PRIORE, 1990, p. 174). Ora, teóricos cristãos encontraram nas palavras bíblicas, justificativas para a Igreja exercer amplo controle sobre a vida e a sexualidade da população colonial. Sustentavam os princípios que “[...] desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais surgem do sexo feminino” (RAMINELLI, 2017, p. 42).

Portanto, homens e mulheres precisavam ser controlados dentro da estrutura familiar cristã. Assim, o arcabouço matrimonial e familiar constituído por pai, mãe e filhos, e endossado pelos preceitos da tradição cristã europeia, embora, segundo Paulo Sérgio do Carmo (2019), tenha se constituído um privilégio da elite branca local, também se tornou uma das garantias de *status* e de segurança a todos os colonos, porque estava na contramão das práticas nativas existentes.

Nesse sentido, Igreja e Estado perceberam a necessidade de enviar mulheres de Portugal, as quais eram advindas dos mais variados segmentos, desde as classes mais altas, até

---

<sup>115</sup> As mulheres índias eram vistas pela Igreja como símbolo do pecado, devido a seus corpos sempre nus, prontas a seduzir e incitar qualquer homem a depravação.

<sup>116</sup> Se o Cristianismo havia triunfado sobre o demônio na Europa, havia ainda a questão pendente acerca do local para onde o demônio havia sido expulso. As vastas extensões das Américas forneciam uma pronta resposta. Estas atitudes negativas podem ter sido também produto do pensamento europeu, despreparado para lidar com a realidade ali posta. In. RUSSEL-WOOD, A. J. R. Centros e periferias no mundo luso-brasileiro, 1500-1808. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, vol. 18, n. 36, p. 187-250, 1998.

<sup>117</sup> Portugal era um reino extremamente forte na tradição católica na Europa, ao “descobrir” as novas terras, desenvolveu uma série de mecanismos para transferir para a colônia o poder que a Igreja já tinha adquirido na Metrópole. Portanto, a Igreja Católica molda ideologicamente a vida de homens e mulheres no Novo Mundo.

as órfãs pobres. Maria José Rosada Nunes (2017) ressalta que “até mesmo prostitutas viessem de Portugal cumprir aqui sua função de reprodutoras biológicas e sociais. Era necessário procriar para garantir a hegemonia branca da Metrópole também na Colônia; era preciso gerar filhas e filhos de sua própria raça e classe” (NUNES, 2017, p. 484).

Em consequência disso, compreendemos que as percepções e subjetividades construídas sobre a imagem das mulheres a partir do século XVI, fez com que a história brasileira nascesse “sob o signo da dupla moral, corpos femininos de cores e situações sociais diversas fariam, [...] o prazer ou a prole dos homens do Brasil colônia” (DEL PRIORE, 1994, p. 15).

Então, o envio da personagem Oribela, como de muitas outras jovens<sup>118</sup>, é parte desse projeto colonizador do reino de Portugal e da Igreja Católica. Seu arranjo matrimonial é elemento fundamental no povoamento nas capitanias, como relevante instrumento de equilíbrio social, de segurança e de estabilidade econômica.

[...] aos olhos da Coroa portuguesa, valia o investimento com o custo do transporte, da alimentação e do pagamento de um bem muito valioso como dote [...]. Afinal, além de fidalgas, eram mulheres “limpas de sangue”, cristãs-velhas, ou seja, não judias. Fazia parte do processo de colonização o branqueamento da colônia. Aos filhos dos colonos, ao menos os de alta posição social, caberiam as melhores sesmarias e os melhores postos da burocrática engrenagem colonial portuguesa. Eles se sentiriam parte do povo português e não filhos da terra (REZZUTTI, 2018, p. 41).

Um fato histórico importante retratado no filme, é que essas jovens eram enviadas de Portugal acompanhadas por religiosos, especialmente jesuítas e freiras católicas. Os quais eram responsáveis pelo cuidado e vigilância dessas mulheres desde a saída do velho continente até o momento do matrimônio na colônia. De acordo com Fábio Pestana Ramos (2007), a presença dessas jovens mulheres causava grande alvoroço na tripulação a bordo e, para que elas não fossem violadas sexualmente, essas autoridades religiosas as acompanhavam e as protegiam das possíveis agressões.

Tendo em vista evitar os estupros das órfãs a bordo - sobretudo porque estas estavam destinadas ao matrimônio, virgens, com homens de destaque nas possessões portuguesas, alguns religiosos tomavam sua guarda, principalmente quando tratavam-se de meninas menores de 16 anos. A tarefa devia ser difícil se levarmos em conta que em meio a novecentos embarcados, entre tripulação, soldados e passageiros, as mulheres a bordo não passariam de dez, e que mesmo os meninos não escapavam dos pedófilos de plantão (RAMOS, 2007, p. 34).

---

<sup>118</sup> Segundo Rezzutti (2018), “trianalmente, se deveria enviar para a colônia algumas dessas jovens órfãs que viviam recolhidas em conventos. Eram feitas cartas de recomendação aos representantes da Coroa para que as casassem com a decência possível e lhes assegurassem o provimento de ofícios públicos como dote de casamento”. In. REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 41.

Posto isso, nas primeiras cenas de “Desmundo”, acontece o desembarque de Oribela e das demais órfãs no litoral brasileiro (*frame 1* da imagem 4). Observamos a imensidão da praia e da floresta ao fundo (*frame 2*). Não existe nenhum porto, apenas uma pequena vila. As mercadorias e os animais são descarregados na areia. As jovens encontram-se sentadas em um pequeno banco, carregando pequenos sacos com seus pertences (*frame 4*). Entre elas está a personagem Maria, de véu preto e branco, possivelmente uma freira, interpretada pela atriz Debora Olivieri (*frame 3*). A mulher é a responsável pelo cuidado no traslado dessas órfãs, como na educação e no preparo para o casamento.



**Imagem 4.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Esse plano-sequência tem cerca de dois minutos. A câmera realiza alguns enquadramentos da praia, focando em alguns homens que estão na areia, entre eles, em um padre jesuíta que está à espera da “encomenda”. Essas imagens são acompanhadas por uma *voz over* masculina que narra parte dos escritos históricos do padre Manuel da Nóbrega para o Rei João III, de janeiro de 1550<sup>119</sup>. No registro, o cardeal descreve as reais condições da “colonização” e afirma ser extremamente necessário o envio de órfãs e mulheres lusitanas para

---

<sup>119</sup> Em 13 de julho de 1551, chegaram na colônia as primeiras “órfãs da rainha”. Sabe-se que eram nove devido à quantidade unitária de dinheiro destinado a cada uma para a compra de alimentos e o valor total gasto por mês. Entretanto, a história só registrou o nome de três irmãs: Mécia Lobo de Mendonça, Joana Barbosa Lobo e Maria de Souza Lobo. Até 1558, as órfãs foram chegando à Bahia. De um total de 18, guardou-se o nome de mais algumas: Apolônia de Góis, Ana de Paiva, Catarina de Almeida, Catarina Fróis, Catarina Lobo, Clemência Dória, Damiana de Góis, Inês da Silva, Jerônima de Góis, Maria Barbosa, Maria de Reboredo e Violante de Eça. In. REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 41-42.

ajudar no povoamento das terras, para que elas se despossem com os colonos, evitando os mancebos e concubinatos com as nativas<sup>120</sup>.

Muitos cristãos, por serem pobres, se casaram com as mulheres negras da terra, mas bastantes outros voltarão para o nosso Reino por não os querermos absolver, ainda que tenham filhos, por serem casados em Portugal; e nas pregações muito os repreendemos. Se El-Rei determina povoar mais esta terra, é necessário que venham muitas mulheres órfãs e de toda a quantidade até meretrizes, porque há aqui várias qualidades de homens; e os bons e os ricos casarão com as órfãs; e deste modo se evitarão pecados e aumentará a população no serviço de Deus (LEITE, 1955, p. 79-80).

O diretor<sup>121</sup>, ao utilizar esses fragmentos da carta do Padre Manuel da Nóbrega, busca situar historicamente sua obra a seu espectador, estabelecendo uma relação dialógica com a história que pretende narrar. Na narrativa, finalizado o desembarque, as jovens são acompanhadas até a vila pelo jesuíta. No trajeto elas são observadas atentamente pelos colonos enquanto caminham até uma pensão onde irão permanecer até o dia dos seus casamentos. A câmera confere um plano geral das jovens em meio a mata, passando por um riacho, notamos a presença de alguns animais selvagens e indígenas que são utilizados como objetos ilustrativos para compor a ambientação de época (*frame* 1, da imagem 5).

Esses personagens (*frame* 2, 3 e 4, da imagem 5), são retratados a partir de estereótipos masculinos ligados à força e brutalidade, seus modos são rudes e grosseiros. Trajam roupas velhas e sujas, possuem a pele queimada do sol, característica utilizada para ressaltar o calor dos trópicos. Enquanto as jovens caminham, eles permanecem estáticos, contemplando-as com olhar de cobiça e desejo. Elas estão visivelmente espantadas com o novo ambiente, com suas residências rústicas e com os indivíduos que compõe aquela pequena sociedade.

---

<sup>120</sup> Euclides da Cunha em sua obra “Os Sertões”, faz uma menção a essa conjuntura histórica. Segundo o escritor, existia muitos forasteiros e aventureiros presentes no interior da colônia, logo, os enlaces com as mulheres indígenas era rotina, nem mesmo o clero se abstinha. Assim sendo, a Coroa e a Igreja viram a necessário da vinda de mulheres brancas para reconstituir a ordem. “O padre Nóbrega definiu bem o fato, na célebre carta ao rei em que, pintando com ingênuo realismo a dissociação dos costumes, declara estar o interior do país cheio de filhos de cristãos, multiplicando-se segundo os hábitos gentílicos. Achava conveniente que lhe enviassem órfãs, ou mesmo mulheres que fossem erradas, que todas achariam maridos, por ser a terra larga e grossa. A primeira mestiçagem fez-se, pois, nos primeiros tempos, intensamente, entre o europeu e o silvícola. ‘Desde cedo’, di-lo Casal, ‘os tupiniquins, gentios de boa índole, foram cristianizados e aparentados com os europeus, sendo inúmeros os brancos naturais do país com casta tupiniquina’”. In. CUNHA, Euclides. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernussi, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 122.

<sup>121</sup> A escritora Ana Miranda também utiliza a Carta como elemento descritivo em sua narrativa.



**Imagem 5.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

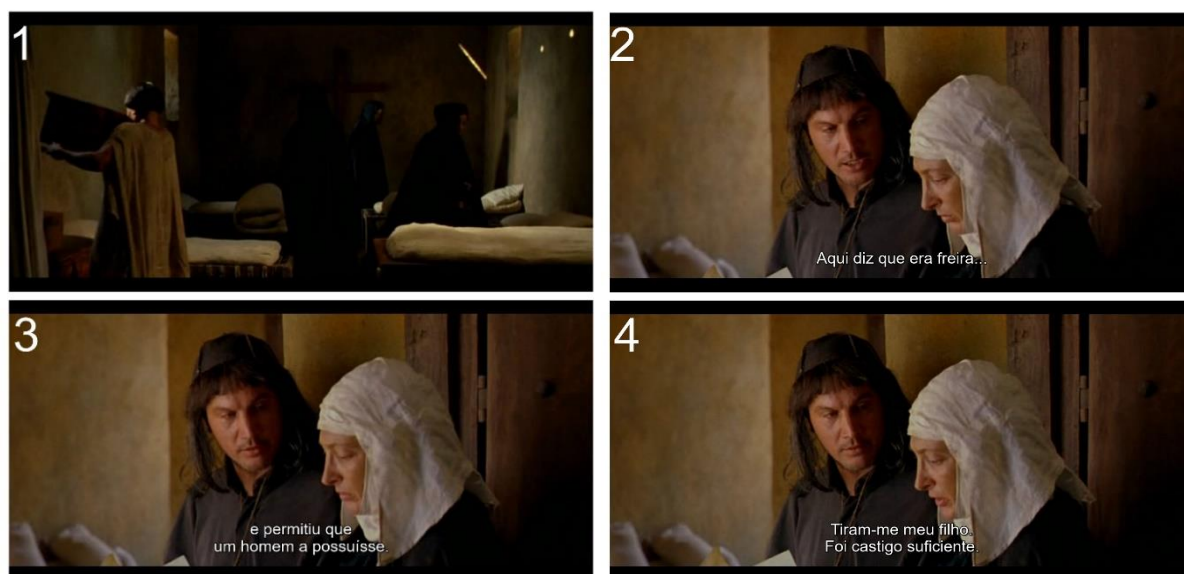
Três das jovens são enquadradas em primeiro plano enquanto caminham pelas vielas (frame 2 da imagem 6). Ao fundo são retratadas algumas casas com paredes de palha e a floresta. Alguns índios aparecem carregando os pertencem das órfãs. Elas estão perturbadas, porque percebem que não existe nenhuma mulher branca no local, apenas homens. No diálogo, uma delas questiona ser esquisito um ambiente com apenas homens, pois “quem haveria de parir?”.

Nota-se que a primeira preocupação/indagação da jovem diz respeito a procriação, ou seja, ao discurso biológico de que o corpo feminino é naturalmente voltado para a reprodução e a manutenção do *status quo* pelos descendentes. Contudo, outra jovem responde que seriam os próprios homens que iriam “parir”, “segundo a vontade de Deus”. A jovem ainda explica que iriam conceber os filhos “pelo sovaco”. Os meninos nasceriam pelo lado direito e as meninas pelo esquerdo. Como destacado na sequência da imagem 6.



**Imagem 6.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

A personagem Maria interrompe abruptamente o momento de conversa e descontração das jovens solicitando silêncio. Percebe-se que a personagem tem uma fala autoritária e expressão rígida. Ao final da sequência, as jovens adentram nos quartos que irão ocupar (*frame* 1, da imagem 7). Elas examinam detalhadamente o lugar, estão claramente perplexas com a situação. Nesse mesmo momento, Maria encontra-se com o Padre jesuíta responsável pela igreja local, interpretado pelo ator Olair Coan. Ela lhe entrega uma carta, é revelado que a personagem era uma freira em Portugal, porém acabou se envolvendo sexualmente com um homem casado e engravidou. Como castigo, lhe tiraram o filho e a enviaram como penitência para a colônia.



**Imagem 7.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Cumprido salientar que a política de povoamento também incluía o envio forçado de indivíduos que não eram bem-vindos na Metrópole para o cumprimento de castigos ou punições temporárias ou permanentes, sejam por terem cometido crimes contra as leis da Coroa ou transgressões morais. O envio incluía desde:

as freiráticos que invadiam mosteiros para arrebatam as esposas de Cristo; os que desonestassem virgens ou viúvas honestas; os que fornicassem com tias, primas e outras parentas; os que violentassem órfãs menores sob tutela; os que, vivendo da hospedagem alheia, dormissem com parentas, criadas ou escravas brancas do anfitrião; os que dormissem com mulheres casadas, e as próprias adúlteras, em certas circunstâncias; as amantes de clérigos; os alcoviteiros de freiras, virgens, viúvas e parentas dentro do quarto grau; as maridos que matassem esposas adúlteras, caso não provassem o casamento com as mulheres assassinadas (VAINFAS, 1989, p. 31).

Enfim, foram enviados todos os tipos de indivíduos para o “povoamento” da colônia, como homicidas, esturadores, adúlteros, “feiticeiras”, bigamos, hereges, judeus, entre tantos outros. A personagem Maria ao infringir os dogmas do cristianismo adentrou nesse seletivo

grupo. Diferente do filme, ela recebe maior destaque no romance, no qual são apresentados maiores detalhes sobre sua vida, destacando que a personagem era do mosteiro da Anunciada e que detinha de grande prestígio e influência entre a nobreza e com a família real. Entretanto, ao engravidar de um nobre casado, mesmo escondendo a gravidez durante alguns meses, foi descoberta e acabou sucumbindo, sofrendo severos castigos e punições até o parto.

[...] a condenaram à privação de cargo, de voz ativa e passiva, para que perpetuamente não pudesse mais servir à religião. Que lhe tirassem o véu preto e que ela fosse encerrada em cárcere num convento dos arrabaldes, para cumprir penitências, jejuns e prostrações. Ficava sem permissão de comungar e que não fosse à grade ou à portaria nem escrevesse cartas nem mandasse recados nem os recebesse e que os sobejos de sua comida se não pudessem misturar com os das outras freiras (MIRANDA, 1996, p. 88).

Essas religiosas, embora representassem certa autoridade na Europa, após cometeram determinados “pecados” eram excomungadas e algumas enviadas para a colônia, onde também vivenciaram experiências de submissão, passividade e transgressão. No caso de Maria, por se tratar de uma adaptação<sup>122</sup>, após cumprir seu papel no direcionamento dessas órfãs para o casamento, passou a viver junto dos jesuítas, aparecendo esporadicamente em alguns momentos da narrativa, mas sem maior destaque. Seu recolhimento objetivava, além de conter e prevenir seus possíveis desvios morais, servir de lição para que outras mulheres não fossem influenciadas por suas atitudes.

Mas, antes de sua clausura, Maria participa de duas sequências fundamentais na narrativa. A cena de apresentação das jovens para Dona Brites e na seleção das jovens para seus futuros maridos. Na primeira sequência, as órfãs encontram Dona Brites de Albuquerque, esposa do governador da Província de Pernambuco, interpretada pela atriz Beatriz Segal. As jovens estão tomando banho em algumas bacias, como era proibido que ficassem despidas nos espaços públicos, elas estão vestindo camisolas.

A velha portuguesa aparece com um lenço vermelho amarrado na cabeça, assim que entra em cena, a câmera realiza um movimento circular em torno da personagem evidenciando seus traços. Ela demonstra grande interesse pelas órfãs, verificando se todas estão saudáveis, conferindo os dentes, os cabelos e a pele (*frame* 1<sup>123</sup> e 2, da imagem 8). Oribela é enquadrada a esquerda no plano 1 da imagem 8.

---

<sup>122</sup> No romance, é descrito que a personagem passou a viver na casa das gentias, aprisionada e amordaçada. Ficando livre apenas para as refeições e para fazer confissões. Mesmo assim, ela exerce papel importante na narrativa literária, ao denunciar para a Metrópole, por meio de cartas, o sistema de submissão e exploração, especialmente com as mulheres na colônia. Sua relação com a protagonista também é íntima, pois era confidente de Oribela e é por meio dessa relação que é revelado ao leitor os segredos e desejos de ambas. Ao final da narrativa, ela consegue embarcar em uma nau rumo ao Portugal. No entanto, o filme não adapta esses elementos.

<sup>123</sup> Nesse plano também observamos uma índia cativa cozinhando, ela pertence ao padre jesuíta.

A senhora percebe que a jovem está extremamente receosa e desconfortável com a sua presença. Maria intervém, explicando que foi a longa viagem e que Oribela morava em um convento e é muito religiosa. No diálogo, a personagem solicita para que a senhora lhe arrume um marido devoto. Dona Brites explana: “Devoto? Quem dera tivesse algum nessa terra”. A resposta reforça a visão de uma terra sem Deus. Mas, o ponto central do encontro, ocorre quando a senhora explica o que é o matrimônio para as órfãs. Segundo Brites, o casamento é leve, desde que elas respeitem e obedeçam às vontades dos seus maridos (*frame 3 e 4 da imagem 8*)<sup>124</sup>.



**Imagem 8.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Dona Brites reproduz o discurso patriarcal normatizador do corpo feminino perpetrado no período, ressaltando o modelo de “boa mulher”, submissa às vontades e desejos do marido. Para a personagem, a mulher precisa reconhecer o seu devido lugar, para que não cause confusão com os homens, não subvertendo o *status quo*. Segundo Emanuel Araújo (2017), a justificativa para essa subordinação era simples, porque os homens eram vistos como naturalmente e biologicamente superiores as mulheres, ou seja, melhores condicionados fisicamente<sup>125</sup> e mentalmente<sup>126</sup>. Desse modo, caberia somente ao gênero masculino exercer autoridade e poder.

<sup>124</sup> Dona Brites está enquadrada ao centro do plano. As jovens fazem um círculo em torno dela e escutam atentamente seus concelhos. Ao fundo, estão Maria e o padre jesuíta responsável pela estadia das jovens. Do lado direito ao fundo, está outra índia lavando algumas roupas.

<sup>125</sup> A corporeidade masculina é adotada como superior desde a Antiguidade, onde filósofos e médicos, como o grego Galeno de Pergamo, apresentaram visões pautadas no corpo masculino como modelo sociocultural. Uma vez que o corpo feminino era entendido como uma cópia invertida e imperfeita, um apêndice do corpo masculino.

<sup>126</sup> O historiador Jacques Le Goff (2008) reflete que a mentalidade feminina sempre foi arquitetada como inferior, sobretudo, em razão dos seus desejos e sexualidade, que segundo a visão cristão, conduziu a humanidade ao pecado, quando Eva sucumbiu ao paraíso. In. LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média**. São Paulo, SP: Civilização Brasileira, 2008.



Para Dona Brites, essas jovens precisavam ser modelos de boas mães e esposas, responsáveis pelo cuidado da casa, dos filhos e maridos. O discurso da personagem reforça a ideia da divisão sexual entre os gêneros por meio da natureza biológica e da estruturação corporal. Sua alocação é intimamente vinculada aos preceitos pregados pela Igreja, ensinado pelos médicos e legitimado pelo Estado.

Dentre as órfãs, Oribela é a que sofre mais com essa nova realidade. Certamente por ter sido desde muito pequena criada dentro de um convento, fortemente submissa<sup>127</sup> aos ensinamentos e dogmas cristãos, ela acredita fielmente que Deus irá ajudá-la a se livrar dessa condição. Em suas orações a jovem vislumbra fortemente voltar para o convento em Portugal. Destacamos que entre os séculos XVI até meados do XVII, era proibida a criação de conventos na colônia. Segundo Nunes (2017), a Coroa e os colonos entendiam que os conventos “representavam uma ameaça aos objetivos reais por retirar da sociedade parte de sua população potencialmente fértil” (NUNES, 2017, p. 484). Quando os conventos<sup>128</sup> foram autorizados, eles representavam um confinamento ainda maior que o casamento, pois essas mulheres eram totalmente privadas de liberdade.

Para as mulheres brancas das classes altas, os conventos foram um espaço contraditório. Funcionavam como instrumentos eficazes de regulação de casamentos. Quando se tornava difícil casar “bem” todas as filhas, atraindo jovens ricos, a solução era casar apenas uma e encerrar as outras num convento. Segundo informações da época, era comum encontrar vários membros da mesma família em um único convento. Assim, a riqueza e o poder político de um pequeno grupo de famílias eram preservados. Histórias de mulheres enclausuradas contra a própria vontade, nesse período, não faltam. Todas elas com ingredientes trágicos e romanescos: loucura, noivados abandonados, fortunas perdidas (NUNES, 2017, p. 486).

---

<sup>127</sup> As moças internadas em conventos nem sempre acabam virando mulheres piás, e havia uma questão de classes dentro do próprio convento. As mais pobres limpavam e serviam, enquanto as nobres e aristocráticas seriam servidas e poderiam se dedicar a várias coisas, inclusive aos famosos doces de ovos portugueses, além, claro, de seus amantes, os “freiráticos”, os que frequentavam os conventos e suas internas. Não eram raras as freiras que pariavam, abortavam e morriam em partos complicados. In. REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 40.

<sup>128</sup> Nunes (2017) pondera que “a exigência de um dote colocava uma barreira praticamente intransponível à admissão das mulheres brancas pobres em um convento. Para elas, restava o recurso aos recolhimentos como uma possibilidade de realizarem seu ideal de viver piedosamente. Nos conventos, mulheres indígenas, mestiças e negras eram recebidas como escravas a serviço das religiosas professoras. No final do século XVIII, em 1775, no total de conventos e recolhimentos, em Salvador, havia 564 escravas e servas e 32 escravos, para 300 religiosas e outras moradoras. A imagem de um convento religioso povoado de serviçais, de escravas e escravos, pode parecer muito estranha hoje. No entanto, numa sociedade escravocrata, em que a dominação branca era absoluta, a reprodução da hierarquia social nos conventos, contrapondo senhoras e escravas, parecia natural”. NUNES, Maria José Rosado. *Freiras do Brasil*. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 489.

No filme, como não havia nenhum convento para pedir acolhimento, Oribela, como as outras jovens, são apresentadas aos colonos da província. O governador, interpretado pelo ator José Eduardo, junto de sua mulher Dona Brites, são os responsáveis pela formação dos casais.

Cada jovem que é selecionada, ganha do futuro marido um presente simbólico<sup>129</sup>, como um rosário, reforçando os laços perante Deus e a comunidade (*frame 1*, da imagem 9). Oribela é escolhida para ser esposa de Dom Alfonso Soares D’Aragão, interpretado pelo ator Cacá Rosset (*frame 2*). O homem carrega um crucifixo em pedras preciosas pendurado no meio do peito, *plano detalhe* (*frame 3*). Não sabemos quem é o personagem, mas por ostentar essa joia, seguramente é um colono rico. Oribela mostra-se totalmente desolada com a situação (*frame 4*) e com a aproximação de Dom Alfonso (*frame 5*), acomete o homem com uma cusparada em seu rosto (*frame 6*), atitude considerada uma grave ofensa, o que revolta as autoridades e os colonos presentes, pois esse tipo de comportamento jamais deveria ser corriqueiro ou comum em uma mulher.



**Imagem 9.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Ao quebrar esse primeiro paradigma de “boa mulher”, Oribela é punida com 10 golpes de palmatoria, executados pela personagem Maria. No decorrer da sequência são representados outros colonos da região que observam atentamente a seleção das mulheres. Alguns comentam entre si que preferem as índias, por serem mais bonitas, outros se dizem satisfeitos com as lusitanas. No entanto, a maioria presente compreende que aquelas jovens estão ali para se casarem com os mais ricos e que grande parte deles não têm chance alguma.

<sup>129</sup>Aumont (2002) destaca que a construção de cenas que se utilizem de símbolos religiosos está enquadrada no que ele chama de *modo simbólico*. Essas construções imagéticas são capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina. Mas, os simbolismos não são apenas religiosos, e a função simbólica das imagens sobreviveu muito à laicização das sociedades ocidentais, quando mais não seja para veicular os novos valores (a Democracia, o Progresso, a Liberdade, etc.) associados às novas formas políticas. Além disso, há muitos outros simbolismos que não têm uma área de validade tão importante. In. AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002, p. 80.

Oribela acredita que seu ato de rebeldia fará com que nenhum homem tenha interesse em se casar com ela e poderá, então, regressar para Portugal. A *elipse* e o *raccord* conferem a passagem de tempo para o dia do casamento. A cena da cerimônia é a abertura do segundo ato da narrativa que acontece aos 16min e 04seg.

Aludimos que essas órfãs não têm nome e não são apresentadas informações sobre suas vidas em Portugal. Deste modo, a narrativa ao privá-las de voz e representatividade, dialoga com os registros oficiais, onde inúmeras outras mulheres também foram ocultadas e silenciadas. Posto isso, elas são acompanhadas até a igreja pelo Padre, por outros jesuítas, pela personagem Maria e por diversos membros da vila, como alguns colonos e indígenas, especialmente crianças (*frame 1*, da imagem 10). Eles formam uma espécie de procissão com as jovens ao centro. Os personagens secundários estão em festa, cantando e dançando, porém, a expressão das jovens é de tristeza.

O sacramento é realizado coletivamente (*frame 2*<sup>130</sup> da imagem 10). O Padre jesuíta é quem realiza a comunhão. Em sua homilia, o religioso reafirma o discurso simbólico patriarcal de domínio dos homens sobre as mulheres, quando solicita que elas unam suas mãos com as mãos dos homens, para que assim, diante de Deus, aceitem ser guiadas por eles (*frame 3* e 4<sup>131</sup>). Constatamos que Francisco de Albuquerque, sobrinho do governador, rico proprietário de terras e de escravos, interpretado pelo ator Osmar Prado, escolhe Oribela como esposa.



**Imagem 10.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

<sup>130</sup> No plano observamos as jovens em fila, ao lado dos seus futuros maridos. Aparentemente, toda a comunidade de colonos está presente, bem como vários indígenas.

<sup>131</sup> No *frame 3*, o padre é enquadrado em primeiro plano, demonstrando toda sua autoridade. Ao fundo do lado esquerdo, o altar com uma imagem da Virgem Maria. Do lado direito, um coral formado com crianças indígenas que cantam músicas em latim durante a cerimônia, evidenciando os frutos da catequização jesuíta.

O sacerdote determina que os homens precisam ter total poder sobre suas esposas e filhas. Durante sua pregação, também reforça a visão pejorativa que a Igreja tinha acerca dos indígenas, assegurando que os “negros da terra” ou “brasis”, vivem como animais e que é preciso se afastar dessa realidade, aceitando o sagrado matrimônio.

O personagem, ao proferir essas afirmações, legitima o sistema e a força simbólica de dominação masculina, asseverando que nas mãos daqueles homens, fossem eles maridos, pais ou irmãos, está o poder sobre os demais indivíduos daquela sociedade, principalmente, das mulheres. Del Priore (1990) entende que a Igreja se utilizou desse discurso de opressão para validar o papel do homem no interior do matrimônio, ampliando assim, seu controle sobre ambos, ao assegurar que “deve o marido como cabeça que é da mulher, cuidar que esta cumpra os encargos da profissão cristã, que guarde promessa feita a Deus no batismo, de renunciar as pompas do mundo” (DEL PRIORE, 1990, p. 156).

O discurso delegava aos maridos a total tutela e autoridade sobre as esposas. Sob esse prisma, Freyre (2003) pondera que essas meninas e mulheres criadas nesses ambientes rigorosamente patriarcais “viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos” (FREYRE, 2003, p. 510). Como retratado no filme, o matrimônio era muitas vezes precoce<sup>132</sup> e visava, além de conter a liberdade e os possíveis desejos sexuais das jovens, fortalecer a ideia de submissão sexual da mulher frente ao homem. “O exercício da sexualidade era um atributo puramente masculino; só o fato de a mulher pensar em ter prazer já a colocava junto às pecadoras e consumir o ato fora do casamento era a desgraça social” (REZZUTTI, 2018, p. 40).

Na perspectiva do historiador Jacques Le Goff (2010), essa demonização da sexualidade feminina no arcabouço religioso, tem seu apogeu a partir do final do século XV, quando na Europa insurge inúmeros movimentos de perseguição as mulheres, principalmente as acusadas de bruxarias. “O desprezo pelo corpo e pelo sexo toca assim seu ponto máximo no corpo feminino. Desde Eva até a bruxa dos fins da Idade Média, o corpo da mulher é o lugar de eleição do diabo” (LE GOFF, 2010, p. 53-54).

Personagens como o Padre de “Desmundo”, que retrata figuras históricas, como o padre Manuel da Nóbrega, preconizava exercer um forte domínio simbólico sobre o comportamento e a sexualidade dos habitantes da colônia, antes e depois do casamento. Para Del Priore (2016),

---

<sup>132</sup> Del Priore (2016) observa que os casamentos precoces, entre 11 e 14 anos, roubavam às moças a sua adolescência. A maior parte dos viajantes estrangeiros que passava pelo Brasil, [...], afirmaram, contudo, que nelas a malícia supria a idade. Como frutos tropicais, tais mocinhas amadureciam antes da hora e nada tinham de ingênuas. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: volume I: Colônia. Rio de Janeiro: LeYa, 2016, p. 336.

na percepção desses representantes da Igreja, a união matrimonial não deveria ser puramente por amor, mas por obrigação em garantir a procriação<sup>133</sup> e missão divina na luta contra as tentações do adultério e dos desvios morais. Esse discurso, somado ao pensamento patriarcal, colocou o sacramento do matrimônio no centro dos interesses de poder, perpassando pela história brasileira até o século XX.

Em vez de “tempo de amar”, melhor seria dizer tempo de se unir a alguém. E de se juntar, para sobreviver. Tempo de formar família através de uma união estável. Pois essa foi a tônica dos casais durante séculos. Entre nós, durante mais de quinhentos anos, os casamentos não se faziam de acordo com a atração sexual recíproca ou a paixão. [...] Entre os mais pobres, o matrimônio ou a ligação consensual era uma forma de organizar o trabalho cotidiano. Não há dúvidas de que o labor incessante e árduo não deixasse muito espaço para a paixão sexual. Sabe-se que, entre casais, as formas de afeição física tradicional – beijos e carícias – eram raridade. Para os homens, contudo, as chances de manter ligações extraconjugais eram muitas (DEL PRIORE, 2016, p. 341).

Sem possibilidade de fuga ou ascensão, a estrutura familiar tornar-se-ia o único e pequeno espaço “[...] para uma revolução silenciosa de comportamentos, fechando em torno da mulher, impondo-lhe apenas e lentamente o papel de mãe devota e recolhida” (DEL PRIORE, 1993, p. 187). Esses dogmas cristãos modelaram culturalmente os aspectos do que é ser uma “santa mulher”, base para a construção da família bíblica, onde “o corpo feminino e a procriação eram assunto divino, por isso mesmo, irretocável” (DEL PRIORE, 2017, p. 79). Deste modo, Oribela ao “aceitar” o “sagrado matrimônio”, tendo como base os ensinamentos da “Santíssima” Igreja, estaria abençoando seu marido e, sobretudo, os seus futuros filhos pelo “alvor da pele” (*frame* 1 e 2 da imagem 11).

---

<sup>133</sup> Del Priore (2016) elucida que a prática sexual admitida era restrita exclusivamente à procriação. “Donde a determinação de posições “certas” durante as relações sexuais. Era proibido evitar filhos, gozando fora do “vaso”. Era obrigatório usar o “vaso natural” e não o traseiro. Era proibido à mulher colocar-se por cima do homem, contrariando as leis da natureza. Afinal, só os homens comandavam. Ou colocar-se de costas, comparando-se às feras e animalizando um ato que deveria ser sagrado. Certas posições, vistas como “sujas e feias” constituíam pecado venial, fazendo com que “os que usam de tal mereçam grande repreensão, por serem piores do que brutos animais, que no tal ato guardam seu modo natural”, dizia a Igreja. Outras posturas conhecidas como “à la brida”, “como carneiro pastando” ou a dos “malabaristas” eram ilícitas. Controlado o prazer, o sexo no casamento virava débito conjugal e obrigação recíproca entre os cônjuges. Negá-lo era pecado, a não ser que a solicitação fosse feita nos já mencionados dias proibidos ou se a mulher estivesse muito doente. Dor de cabeça não valia. O que se procura é cercear a sexualidade, reduzindo ao mínimo as situações de prazer”. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: volume I: Colônia. Rio de Janeiro: LeYa, 2016, p. 361.

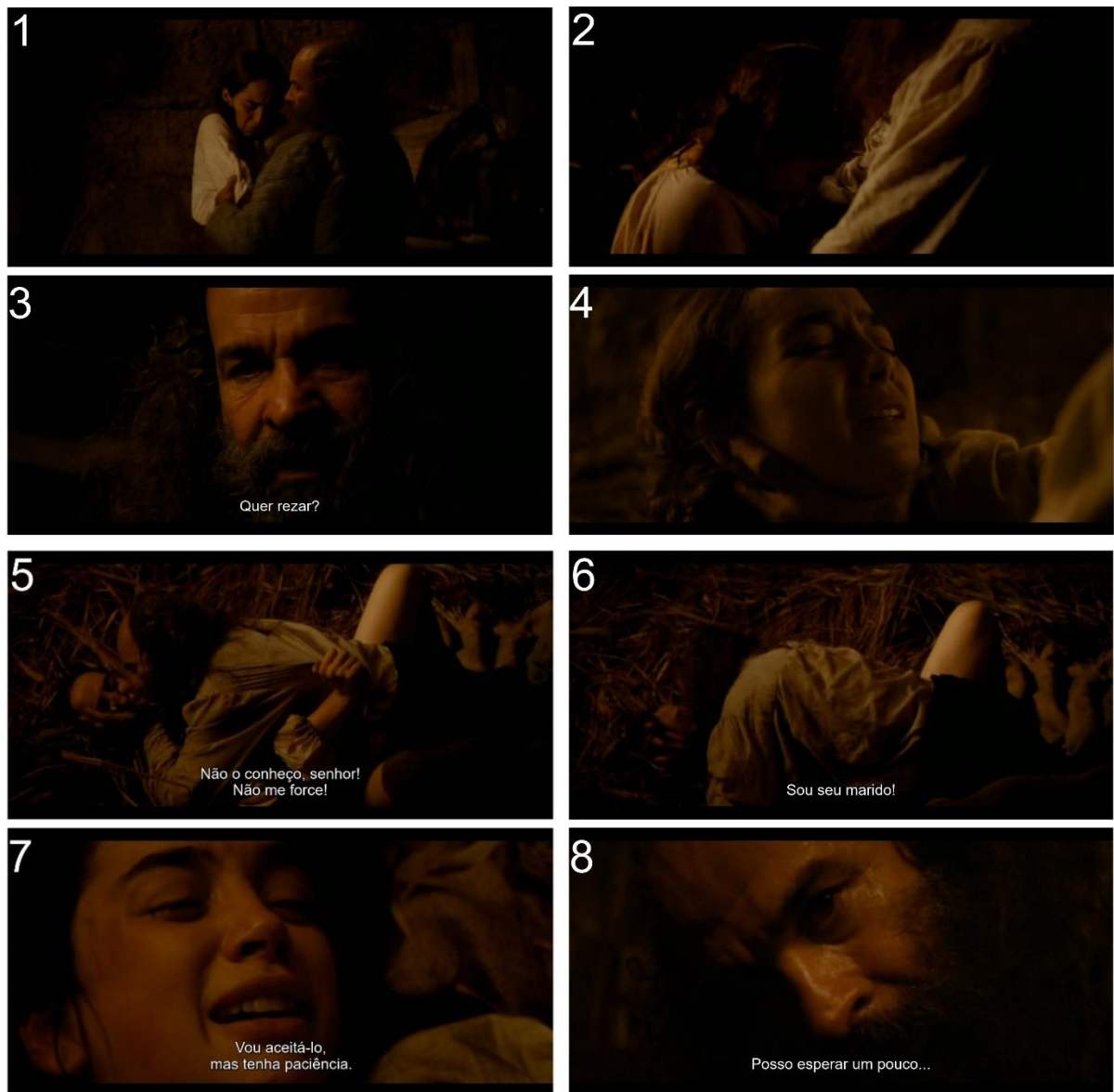


**Imagem 11.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Na sequência da imagem 11, o Padre é enquadrado no centro do plano, ao fundo do lado direito observamos um coral de crianças indígenas. O enredo cria outro *modo simbólico*, cunhado pelo paralelo entre civilidade (cristão) e barbárie (indígenas). A escolha lexical do discurso do personagem evoca o conflito racial, o que confirma os interesses da Igreja Católica e os propósitos da Coroa portuguesa em criar uma linhagem lusitana e cristã na colônia.

Assim, Oribela ao adentrar forçosamente nesse sistema simbólico de dominação que era o matrimônio, começa a sofrer todo tipo de violência física e alegórica que visa “adestrar” suas ações e desejos. Apesar dessas práticas, Del Priore (1990) aponta que o pensamento patriarcal acreditava que as mulheres sofreriam um processo gradual de adestramento para se enquadrarem aos modelos de boas esposas e mães. Se opondo “à promiscuidade e à lascívia da mulher de classe subalterna, em geral negra, mulata ou índia, pivô da miscigenação e das relações interétnicas que justificaram por tanto tempo a falsa cordialidade entre colonizadores e colonizados” (DEL PRIORE, 1990, p. 48-49).

Na primeira noite de casamento, Oribela começa a ser “disciplinada” por Francisco, por meio da violência física. Na cena, a jovem luta fisicamente com o marido, mas ela com sua ínfima força é facilmente contida por ele (*frame 1 e 2* da imagem 12). Desesperada, começa a rezar, suplicando a Deus que a ajude (*frame 3*). Francisco não demonstra nenhuma compaixão (*frame 4*). O personagem quer apenas consumir o ato sexual, alegando ter o direito, porque é marido legítimo da jovem (*frame 5 e 6*). Oribela suplica ao seu algoz por um pouco mais de tempo, para que ela possa conhecê-lo melhor e aprender a amá-lo (*frame 7*). Visivelmente contrariado, Francisco afirma que pode “esperar um pouco mais” (*frame 8*).



**Imagem 12.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Tecnicamente, a sequência é construída, principalmente por enquadramentos com planos e contraplanos do rosto dos personagens, expondo as expressões de sofrimento de Oribela e de superioridade de Francisco. Acerca dos planos médios, Oribela é retratada em posição inferior, deitada no chão e Francisco sempre por cima, demonstrando sua força física. Outro aspecto é a iluminação, o contraste entre luz e sombra (claro-escuro), confere maior dramaticidade, ressaltando os personagens e suas ações.

No enredo, após essa primeira noite, Oribela é levada pelo marido em uma comitiva, composta especialmente por índios (*frame 1* da imagem 13), para a casa da sogra, Dona Branca, interpretada pela atriz Berta Zemel. No caminho, a jovem observa as dimensões da floresta, visivelmente assustada com a paisagem tropical (*frame 2*) e as dificuldades de locomoção na região. A personagem mostra-se aflita, pois percebe que estão adentrando no interior das terras,

ficando cada vez mais longe do litoral (*frame 3*). Ao questionar Francisco para onde estão indo, ele não admite tal importunação e manda que ela “cale a boca” (*frame 4*).



**Imagem 13.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

A cena expõe a autoridade masculina, a qual jamais deveria ser questionada, especialmente em público, visto que além de controlar seu corpo, Francisco também precisa dominar as palavras, os gestos e o comportamento da esposa, somente assim, Oribela reprimiria seus desejos e impulsos naturais, respeitando-o e honrando-o como seu “santo marido”.

Além disso, de acordo com Carole Pateman (1993), ao se casar, mulheres como Oribela, não careciam mais de ambições e deveriam viver onde e como seus maridos desejassem, porque “suas rendas e seus filhos eram propriedades de seu marido, exatamente como os filhos da escrava pertenciam a seu senhor (PATEMAN, 1993, p. 182). Ainda, segundo a autora, isso era legítimo, pois “a condição civil e legal de uma esposa se assemelhava à de um escravo. Pela doutrina legal comum do casamento, uma esposa, como um escravo, estava civilmente morta” (PATEMAN, 1993, p. 180). Portanto, para o pensamento patriarcal, Oribela agora tinha de ser uma esposa obediente e devota, serva fiel do esposo Francisco.

Com a chegada de Oribela a casa da família, Dona Branca percebe que corre o risco de perder a influência sobre o filho e o poder que exercia no engenho e na residência, porque após o casamento competia somente a esposa desempenhar as tarefas e prendas domésticas. A velha senhora é retratada de maneira misteriosa, vive praticamente isolada no engenho do filho no



meio da floresta com os índios e sua outra filha, Viliganda, que tem uma “doença mental” (frame 1 e 2 da imagem 14<sup>134</sup>).



**Imagem 14.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Sua relação com o filho Francisco é extremamente ambígua, ao mesmo tempo que demonstra autoridade sobre ele, também é profundamente submissa. Desde o início, Dona Branca percebe que Oribela não gosta do filho e busca convencê-la de que Francisco é um bom homem, porque não a abandonou quando ficou viúva. Os planos da sequência enquadram as duas mulheres como se fossem rivais, disputando a preferência de Francisco, que permanece disposto entre as duas mulheres, observando o primeiro contato entre as duas mulheres (frames da imagem 15).



**Imagem 15.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Agora, Oribela não é apenas vigiada pelo marido, mas também pela sogra. Ela é confinada a viver dentro do ambiente doméstico, como as demais mulheres lusitanas do período. De acordo com Carmo (2019), essas mulheres não eram permitidas de aparecerem

<sup>134</sup> Na sequência também observamos os indígenas cativos em suas atividades no engenho da família. É dona Branca que comanda, na ausência do filho, os trabalhos dos indígenas.

sozinhas fora de casa, somente poderiam sair para frequentar missas, batizados e enterros, desde que tivessem autorização dos esposos.

A repressão familiar era extrema que quase não existiam espaços para a infidelidade feminina. E, se ocorresse qualquer tipo de dúvida sobre o caráter da mulher, eram intensamente punidas “mesmo que equivocada, de condutas reais ou supostas; a casada não pode sequer dar lugar a dúvidas infundadas, pois o peso da reputação era importantíssimo” (DEL PRIORE, 2016, p. 282).

É exatamente isso o que acontecesse quando Oribela conhece Ximeno Dias, personagem interpretado pelo ator Caco Ciocler. Ximeno é um cristão-novo, chamado de mouro. É retratado como homem simples e independente, que sobrevive capturando e vendendo índios como escravos para os colonos lusitanos. Ele conhece Oribela quando vai até a casa de Francisco realizar negócios. O personagem capturou um grupo de índios, bem como, está vendendo produtos trazidos de Portugal, como espelhos, talheres e produtos para as prendas femininas. É evidente o interesse imediato que o encontro causa em Oribela, a partir de trocas de olhares (*frame 1 e 2 da imagem 16*) e um pequeno gesto (*frame 3*) que é percebido pelo marido (*frame 4*).



**Imagem 16.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Esse pequeno toque entre os dedos dos personagens, ressaltado no *plano detalhe* do *frame 3*, acarreta uma grande adversidade para Oribela. Após a partida de Ximeno, Francisco dominado pela raiva e o ciúme, acomete fisicamente Oribela com um chicote. Ele justifica tais agressões afirmando que a esposa zombou dele com um cristão-novo, sujeito considerado uma má pessoa por ter sido um mulçumano (*frame 1, 2 e 3 da imagem 17*). Após os golpes de

violência, Francisco estupra a esposa (*frame* 4 e 5). A cena é construída com extrema agressividade, a personagem é totalmente domada, sem conseguir esboçar nenhuma reação de subterfúgio. Apenas recebe a brutalidade calada, pois além de tirarem o seu direito de escolha, também calaram sua voz (*frame* 6).



**Imagem 17.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

A câmera, tecnicamente retrata a personagem utilizando o enquadramento *plongéé*, onde Oribela é representada de baixo para cima, conferindo aspecto de inferioridade ao ser comparada com o personagem Francisco, que é enquadrado no *contra plongéé*, de cima para baixo. Na sequência, Francisco é quem tem o poder e a força. Nas suas mãos, Oribela é apenas uma jovem frágil e indefesa. Ela não tem mais controle sobre seu próprio corpo ou sua vida. Agora, “[...] seu corpo era propriedade do marido, para seu desfrute e procriação dos filhos” (SANTOS, 2010, p. 60).

Entretanto, na mesma noite, como resposta a brutalidade do marido, ela foge até a praia. Ao avistar uma nau atracada próxima à praia, sua expressão é de felicidade, pois imagina que conseguirá regressar para Portugal. Ela acaba adormecendo e a *elipse* revela a manhã seguinte, onde a personagem é acordada por três tripulantes e novamente seu corpo é transfigurado em objeto sexual, quando os homens tentam estuprá-la (*frame* 1 da imagem 18).

Oribela ainda não entendeu que sua “condição” de mulher e os discursos de dominação a fazem objeto fácil do desejo de todos aqueles homens. Ela implora para que a soltem e a levem de volta para o reino. No entanto, antes que seus algozes consigam concluir a violência, Francisco chega com mais dois índios e executam a tiros de mosquete os três sujeitos (*frame* 2 da imagem 18). Oribela é amarrada pelas mãos e arrastada como um animal. Sem saber o que vai acontecer, ela suplica pelo perdão do marido (*frames* 3 e 4).



**Imagem 18.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Ainda durante essa sequência, no *frame* 4 da imagem 18, enquanto a personagem é enquadrada em primeiro plano, ao fundo, em segundo plano, observamos três fogueiras, nelas os homens que tentaram abusar da personagem estão queimando, fato que demonstra o grau de crueldade de Francisco. Nas cenas seguintes (*frames* da imagem 19), Oribela torna-se prisioneira do marido, trancada em um quarto escuro e acorrentada pelos pés. Ela dorme no chão e recebe alimentos que aparentemente encontram-se estragados. A jovem suplica por ajuda para Dona Branca, Viliganda e para as índias que trabalham na casa, através de um buraco na parede. Contudo, ninguém se prontifica a resgatá-la, visto que não desrespeitam a autoridade de Francisco.



**Imagem 19.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

A partir desse momento da narrativa, Oribela experimenta todo tipo de castigo físico e simbólico, pois seu caráter rebelde significa que os discursos normativos de conduta feminina expressos pela Igreja, haviam falhado. Nesse sentido, Francisco se dispõe a domesticá-la como se fosse um animal selvagem, para que obedeça a suas ordens e desejos. Ela é obrigada a ter frequentes relações sexuais, como a se submeter aos desejos invasivos do marido. De acordo com Del Priore (2016), homens como o personagem Francisco, tratavam “[...] suas mulheres como máquinas de fazer filhos, submetidas às relações sexuais mecânicas e despidas de expressões de afeto” (DEL PRIORE, 2016, p. 363). Ainda nessa perspectiva, Pateman (1993) declara que as esposas eram destinadas unicamente a satisfazerem os desejos e vontades dos maridos.

Os homens teriam transformado as mulheres em meras empregadas se não fosse o fato de eles dependerem delas para satisfazerem seus desejos sexuais. Se os homens não tivessem desejo sexual, ou se a multiplicação da espécie não dependesse da intervenção dos homens de uma forma que também lhes dá prazer, não haveriam necessidade da instituição na qual “cada homem traz uma mulher para seu estabelecimento [...]” (PATEMAN, 1993, p. 179).

Dessa forma, Francisco representa o modelo de homem, insensível e egoísta, expondo sua força e virilidade para demonstrar à esposa que ela é sua propriedade. Logo, o “adestramento” do seu corpo e da sua mentalidade faz-se “não apenas pela pregação sistemática em favor do matrimônio e contra os ‘ilícitos tratos’, mas também pela exigência de uma certa compostura, de uma atitude que deveria vigorar na vida social” (DEL PRIORE, 1990, p. 153). Nesta ótica, por meio das constatações da historiadora Elisabeth Roudinesco (2003), consideramos que a estrutura familiar em que Oribela está inserida, “repousa em uma ordem do mundo imutável e inteiramente submetida a uma autoridade patriarcal, verdadeira transposição da monarquia de direito divido” (ROUDINESCO, 2003, p. 19).

Diante disso, uma sequência extremante simbólica e metafórica, que se insere no *modo simbólico* de Aumont, é quando Oribela, sentada ao lado de fora da casa, segura um graveto com a mão direita, prendendo um besouro com a ponta (*frame 1* da imagem 20). Ela observa o besouro imóvel, sendo pressionado pelo graveto no chão (*frame 2*). Por um momento a personagem tem o total controle sobre a vida do inseto, diferente do que acontece com sua própria existência. Ela levanta o rosto e direciona o olhar para o horizonte (*frame 3*), vislumbrando a floresta e as montanhas (*frame 4*).



**Imagem 20.** *Frames* extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

A analogia simbólica cunhada na sequência, diz respeito à prisão invisível que é sua vida e seu casamento. Mas, ao observar a vastidão do horizonte, o olhar da personagem ainda demonstra esperança com seu futuro. A montagem e edição da cena induzem que Oribela continua arquitetando planos de fuga em silêncio e que não está disposta a desistir de alcançar sua liberdade.

Na cena seguinte é retratada como eram estabelecidas as relações sociais de poder entre os colonos com a Igreja. Francisco recebe a visita do Padre que realizou seu casamento. No decorrer do encontro o sacerdote demonstra interesse em levar consigo alguns animais e dois indígenas cativos, um pequeno que aparenta ter cerca de dois anos de idade e outro maior, de mais ou menos 10 anos.

Francisco se revolta com a situação e não permite que levem o maior, alegando que esse já trabalha em suas terras. O Padre não aceita a retaliação e afirma merecer o indígena, porque lhe ofereceu uma mulher e duas vacas como dote de casamento. Francisco, contrariado, assinala com ênfase: “quer selvagens, que vá buscar!”. O Padre o ameaça, assegurando que ao negar um índio para a Igreja, estaria consumando sua condenação. Por fim, o religioso o confronta, declarando que por mais que ele viva isolado no interior das terras, ele não está livre das leis do reino.

Dona Branca questiona o filho, perguntando se enlouqueceu ao insultar o clérigo (*frame* 1 da imagem 21). Nesse momento, a *ellipse* e o *raccord*, ao mesmo tempo que nos revelam aspectos da relação entre mãe e filho, também ocultam detalhes que transcendem a narrativa.

Mas, esse não representar/revelar, deixa explícito que existe algo de anormal na intimidade entre eles.



**Imagem 21.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Após a briga com o padre e a mãe, é retratado o único “momento de carinho” entre Oribela e Francisco. O homem procura por um momento de serenidade com a esposa. Ela está no quarto, observando uma arca que ganhou de presente do marido. Pela primeira vez, eles conversam de modo suave. Ele lhe promete mais presentes e ela deita na cama (*frame* da imagem 22), enquanto Francisco faz algumas revelações, como sua obsessão por encontrar possíveis tesouros<sup>135</sup> na região, ele deita a cabeça sobre a barriga de Oribela, enquanto ela acarícia seus cabelos.



**Imagem 22.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

<sup>135</sup> No romance, o Brasil é descrito para Oribela como o El Dourado, lenda indígena que atraiu muitos aventureiros e colonos europeus que falava de uma cidade construída toda em ouro com muitos outros tesouros escondidos.

Oribela pretende ganhar a confiança de Francisco, somente assim, poderá colocar seu novo plano de fuga em ação. Na sequência seguinte, ocorre um diálogo importante entre nora e sogra que esclarecem alguns dos aspectos familiares entre mãe e filho. Oribela ajuda Dona Branca com alguns afazeres domésticos, enquanto a senhora está tecendo. A jovem observa atentamente Viliganda que está sentada no chão. Por um momento sorri para a menina que retribui, mas logo fica pensativa encarando a sogra. A velha percebe sua inquietação e começa a questioná-la, explanando que deixou Portugal há cerca de 15 anos, sozinha com o filho Francisco. Revela ainda que quando chegaram na colônia não tinham casa, muito menos uma cama e que os dois dormiam juntos no chão. Ela termina o diálogo afirmando que “ninguém é inocente<sup>136</sup>”. Com isso, é possível concluir que a menina tem grandes chances de ser filha<sup>137</sup> de Francisco.

Destacamos que no período os enlances incestuosos, entre irmãos, primos e até entre pais e filhos, mesmo condenados fortemente pela Igreja, eram comuns e tinham o mesmo intuito de “impedir a dispersão dos bens e conservar a limpeza do sangue de origem nobre ou ilustre” (FREYRE, 2003, p. 425). Embora a relação entre Dona Branca e Francisco apresente essas características, permanece emblemática até o fim, sem que o espectador tenha clareza do que realmente aconteceu ou ainda acontece entre os dois.

O terceiro ato da narrativa começa aos 66min, quando Oribela no meio da madrugada consegue fugir novamente. Ela se transveste de homem e rouba uma mula de carga, dirigindo-se até a vila. A personagem procura por Ximeno, com a finalidade de convencê-lo a ajudá-la. De início, o homem mostra-se insensível, pois sabe que Francisco é um homem muito poderoso e perigoso. Com a negativa, a jovem implora ajuda a um escravo negro para se refugiar na casa de Ximeno. Pouco tempo depois, Francisco encontra-se na vila, procurando a esposa fugitiva e chega até a casa do mouro, contudo, Ximeno não entrega Oribela, escondendo-a na torre de sua residência até que uma nau possa levá-la de volta para Portugal.

Oribela confidência a Ximeno que ainda tem esperança de voltar para o seu convento de origem ou se tornar uma criada de alguma senhora. Mas, Ximeno lembra a jovem que as freiras e amas também vivem presas e não são livres. O diálogo revela que não importa os

---

<sup>136</sup> A frase da personagem é utilizada como *slogan* de divulgação do longa-metragem.

<sup>137</sup> Pelas características de Viliganda, sabemos que hoje, ela teria a Síndrome de Down. Essa possível “anomalia” pode ter sido fruto da relação incestuosa entre mãe e filho. No filme, apesar dessa cena, não é revelado com clareza essa relação, porém com esse diálogo e os mistérios envolvendo o nascimento da jovem, é uma das conclusões que podemos ter. Diferente da narrativa fílmica, no romance, essa dúvida de Oribela sobre a jovem irmã de Francisco ser sua filha é mais evidente, em uma das passagens a personagem chega a perguntar para ele se a menina é sua filha, o qual responde ser sua irmã.



caminhos que Oribela pretende seguir, por ser mulher, ainda permanecerá enclausurada e dominada pelo poder masculino. Entretanto, é necessário ponderar que Perrot (2007) demonstra que por mais que pareça uma contradição, muitas mulheres encontraram no abandono e confinamento dos conventos um lugar de refúgio, apropriando-se do saber e da criação.

A piedade, a devoção, era, para elas, um dever, mas também compensação e prazer. Elas podiam ser encontradas nas igrejas paroquiais, na suavidade dos reposteiros e do canto coral, sentir “os perfumes do altar, o frescor das pias de água benta, o clarão dos círios”. Encontrar socorro, e mesmo ser ouvida pelos padres, seus confessores e confidentes. A Igreja oferecia um abrigo às misérias das mulheres, pregando, entretanto, sua submissão (PERROT, 2007, p. 84).

No filme, no dia seguinte, Francisco procura pela ajuda do Padre jesuíta, ele almeja conversar com Maria, pois acredita que mulher conheça o paradeiro de Oribela. O sacerdote o insulta, mas Francisco suplica por ajuda. O jesuíta leva o homem ultrajado até a senhora, que está trancada em um quarto em penitência. É quando Francisco revela que sua esposa fugiu. No mesmo momento, em outro canto da vila, Oribela admira a paisagem pela janela da torre. Ela avista uma das jovens que veio junto dela de Portugal com seu marido, caminhando entre as vielas, aparentemente grávida. Ela se emociona com a situação, pois sabe que não pode sair para conversar ou pedir ajuda a “amiga”.

Horas depois, à noite, Ximeno e Oribela têm sua primeira relação sexual. Até esse momento da narrativa, a protagonista era vítima de estupro, somente com o personagem que ela tem sua primeira experiência sexual consensual, baseada no desejo e no prazer. Nesse caso, seu corpo não é apenas fonte de satisfação e prazer do outro, como ocorria com Francisco. Agora, existe uma entrega e satisfação mútua, a construção da cena evidencia que a personagem está extremamente feliz e em êxtase com o ato sexual.

No entanto, Oribela além de fugitiva, torna-se adúltera. No discurso cristão e patriarcal, a jovem transformou-se em uma figura demonizada, por ter fugido da vida matrimonial e cometido o adultério, mas, especialmente por ter se envolvido com um mouro, indivíduo considerado maligno aos olhos do cristianismo. Os dois personagens compreendem que ela precisa fugir, então, Ximeno propõe ajudá-la, levando-a para o sul da colônia, uma vez que descobre que nos próximos três meses nenhuma nau desembarcará na região e não pode continuar escondendo Oribela por tanto tempo.

No alvorecer, eles partem da aldeia a cavalo. Durante o trajeto pela praia, eles percebem que estão sendo perseguidos por Francisco. Tentam escapar, mas o homem consegue alcançá-los. Ambos se encontram armados com um mosquete (*frame* 1, 2 e 3 da imagem 23). Oribela está desesperada e procura convencer Francisco a deixá-la partir.



**Imagem 23.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

O marido afirma que eles estão presos um ao outro, como “duros grilhões”, ou seja, essas correntes imaginárias oriundas da força simbólica do matrimônio, o qual confere poder supremo ao marido sobre o corpo de sua mulher. A sequência é o clímax da narrativa. Nela, Oribela é enquadrada ao centro, entre os dois homens (*frame 4* da imagem 23).

A câmera acompanha os movimentos dos personagens e as “batidas” da trilha sonora conferem agilidade e tensão. A protagonista grita e chora, implorando por misericórdia (*frame 1* da imagem 24). Ouvimos e visualizamos dois disparados (*frame 2*). A imagem escurece, em um *fade-out* e a *elipse* e o *raccord* conferem a variação temporal. O novo plano é aberto com Oribela novamente gritando e chorando (*frame 3*), mas agora, encontra-se rodeada por índias que estão rindo da situação. Seu clamor é porque está concebendo seu primeiro filho (*frame 4*).



**Imagem 24.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

A *elipse* corta para um plano externo (*frame* 1 da imagem 25), visualizamos que Oribela localiza-se na casa de Francisco e que ele continua vivo. Não existe nenhuma explicação explícita sobre o desfecho da sequência anterior. Mas, pelo personagem estar vivo, certamente Ximeno está morto. Pois, de acordo com Paulo Rezzutti (2018), o código<sup>138</sup> penal da época legitimava que o homem casado vítima de adultério poderia matar sua mulher e o amante, “desde que este fosse de condição social igual ou inferior à do ofendido” (REZZUTTI, 2018, p. 70). Como Ximeno era considerado inferior socialmente, devido sua condição de cristão-novo, certamente foi assassinado por Francisco.

O plano geral revela que a família está se mudando, porque estão carregando as mulas e os cavalos com pertences e objetos dos personagens. Dona Branca e Viliganda também estão partindo (*frame* 2 e 3 da imagem 25). Oribela e o filho são transportados por dois índios em uma rede (*frame* 4). A narrativa finaliza com toda a comitiva saindo da propriedade ao som de uma canção indígena (*frame* 5). O enquadramento final é na criança que Oribela carrega nos braços<sup>139</sup> (*frame* 6). Esse plano explicita o que Aumont denomina de *domínio simbólico*, sendo entendido de forma ambígua, visto que não sabemos se a pequena criança é filho de Francisco ou de Ximeno.



**Imagem 25.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Ao término do filme, por mais que algumas perguntas permaneçam sem resposta, o desfecho é coerente e a *continuidade* narrativa é adequada. Apesar de Oribela, dois aspectos

<sup>138</sup> Rezzutti (2018) assevera que o código da época era claro: “cabia ao marido – assassino lícito, segundo a lei – provar “depois o adultério per prova lícita e bastante conforme”, ficando assim ‘livre sem pena alguma’”. REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 70.

<sup>139</sup> Ana Miranda confere um desfecho mais trágico para sua narrativa. No romance, Francisco descobre que a criança não é seu filho, mas de Ximeno. Enlouquecido, ele mata a própria mãe, Dona Branca, quando atea fogo em sua casa e no engenho. Ele volta para Portugal em uma embarcação, a princípio levando o filho de Oribela. No entanto, a personagem desesperada e desnordeada vai até a casa de Ximeno e em um momento de devaneio sem saber se era realidade ou fantasia, ela escuta o choro do filho e vê a criança nos braços de Ximeno. O final da narrativa fica em aberto, sem termos certeza se, de fato, o personagem permanece vivo e se recuperou o seu filho.

merecem destaque. Primeiro, sua liberdade nunca dependeu somente dos seus esforços enquanto indivíduo, a personagem necessitou recorrer à força masculina, representada por Ximeno. É perceptível que o roteiro procurou humanizar a imagem do personagem, pois é ele quem se sacrifica ao ajudar a protagonista, com um final digno de mártir, e ainda, aparentemente perpetua seu “amor” com um filho na jovem. Segundo, antes de ser mãe, Oribela almejava a todo custo sua libertação do matrimônio. Contudo, a maternidade transforma seus objetivos. Seu epílogo confirma que foi dominada pela estrutura patriarcal em prol do filho. Agora, a única condição que lhe restou é a de mãe e esposa, contida ao arcabouço familiar. O filme termina e a ordem patriarcal do poder masculino colonial é novamente restabelecida.

Portanto, “Desmundo” evoca e reconstrói a trajetória de violência e sofrimento das primeiras mulheres no início da nossa história. Oribela<sup>140</sup> representa não apenas essas mulheres trazidas do velho continente e que fizeram parte da fundação do Brasil, mas todas as mulheres que foram e ainda são vítimas de uma violência sistemática causada pelo poder masculino e que não aceitam o patriarcado como sistema definidor de suas vidas. Dessa forma, o filme funciona como instrumento de visibilidade, representação e testemunho histórico das memórias dessas mulheres no decorrer da história brasileira. Embora a narrativa fílmica carregue visões estereotipadas da figura feminina, ela retrata esse sistema simbólico de dominação que ainda permanece enraizado em nossa cultura.

### **2.3. Para além de Oribela: as outras mulheres do Brasil (séculos XVI-XVIII)**

Como conjecturado, “Desmundo” retrata a chegada e a condição sociocultural das primeiras mulheres lusitanas no início da formação do Estado brasileiro. Oribela, por mais que represente um conjunto de mulheres que viveram silenciadas na história do país. Ainda representa uma categoria particular, a mulher branca e cristã, edificada como referencial feminino durante séculos. Todavia, ao analisarmos a condição feminina entre os séculos XVI e XVIII, ponderamos que existiram inúmeras outras “categorias” de mulheres, chamadas de

---

<sup>140</sup> Francisco é o oposto de Oribela, ele representa o legítimo homem colonial. Ou seja, indivíduo extremamente machista e androcêntrico, detentor do poder. Embora também seja marginalizado e dominado pela estrutura patriarcal, o personagem é superior a muitas outras categorias dentro desse sistema de dominação.

“erradas” como as negras e mestiças, e mesmo as brancas empobrecidas<sup>141</sup> e solteiras<sup>142</sup> que também testemunharam contextos de extrema submissão e repressão.

Deste modo, concluímos que as mulheres brancas, como a protagonista Oribela, viviam cerceadas dentro da estrutura familiar, extremamente dominadas pelo poder masculino, cujos discursos formulados pela Igreja Católica controlavam seus corpos e desejos no interior da vida doméstica, seja pela vigilância dos pais, irmão e maridos, como na esfera social, por meio dos costumes misóginos que submergiam a sexualidade feminina as amarras tradicionais do patriarcado.

A Igreja apropriou-se também da mentalidade androcêntrica presente no caráter colonial e explorou as relações de dominação que presidiam o encontro de homem e mulher, incentivando a última a ser exemplarmente obediente e submissa. A relação de poder já implícita no escravismo reproduzia-se ao nível das relações mais íntimas entre marido e mulher, condenando esta a ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe da família com o seu sexo, dando-lhe filhos que assegurassem a sua descendência e servindo, em última instância, como modelo para a sociedade familiar com que sonhava a Igreja (DEL PRIORE, 1990, p. 25).

Igreja e Estado entendiam que uma vez destruído esse sistema de poder, o equilíbrio doméstico, a segurança social e a ordem das instituições civis e eclesiásticas entrariam em colapso. Nessa lógica, a força masculina era o único modelo de poder e, essas mulheres, nas palavras de Del Priore (2016), eram normatizadas pelos discursos simbólicos a seguirem tais pressupostos, sobretudo, acerca do pecado original e do pudor. Por exemplo, elas não podiam ostentar sua feminilidade e beleza, “não deviam se olhar no espelho, nem mesmo no da água das banheiras” (DEL PRIORE, 2016, p. 282).

Esse aspecto é retratado em “Desmundo”, quando Oribela ganha de presente um espelho de presente de Francisco. O objeto não apresenta um reflexo nítido, a imagem é distorcida, justamente para que ela não evoque sua feminilidade (*frame 2* da imagem 26). Esses traços também estão presentes nas vestimentas da personagem que são pesadas e que encobrem todo

---

<sup>141</sup> Soihet (2017) observa que as moças brancas pobres, “sem dotes e sem casamento, abandonavam os sobrenomes de família para viver em concubinatos discretos, usando apenas os primeiros nomes”. Assim, concubinas, mães solteiras ou filhas ilegítimas viviam em sua maioria no anonimato. In. SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 368.

<sup>142</sup> Rezzutti (2018) entende que ser mulher solteira era um estigma social tão grande quanto não ser mais virgem. Afinal, as mulheres, a não ser as viúvas, não herdavam e não podiam, quando possuíam alguma, administrar os próprios bens. Ambas, a solteira e a desvirginada, eram merecedoras de desprezo social, e seu *status* beirava as fronteiras da prostituição. In. REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 40.

o corpo com longas mangas, laços e botões (*frame 1 e 3*), diferente das mulheres indígenas que aparecem sempre despidas, com os seios à mostra (*frame 4*).



**Imagem 26.** Frames extraídos do filme “Desmundo”, direção Alain Fresnot, 2002.

Essas normas de conduta obrigavam as mulheres brancas a se afastarem do que representava a figura de Eva na tradição cristã, a qual era vinculada a imagem das mulheres indígenas e negras, representando o estigma da mulher enquanto agente do diabo e da tentação. Logo, elas eram civilizadas nos princípios cristãos.

No casamento todo o cuidado era pouco. Normas regiam as práticas dos casados. Até para ter relações sexuais, as pessoas não se despiam. As mulheres levantavam as saias ou as camisas e os homens, abaixavam as calças e ceroulas. Mesmo nos processos de sedução e defloração que guardam nossos arquivos vê-se que os amantes não tiravam a roupa durante o ato (DEL PRIORE, 2016, p. 360).

De acordo com Del Priore (1990), os documentos coloniais descreviam as mulheres que permaneciam fora do projeto civilizatório como “um poço de vícios digno dos filhos das trevas: enganadora, melíflua, concupiscente, fétida, infecta, gastadora, desbocada, esta mulher sem qualidades foi cantada em prosa e verso no período [...] (DEL PRIORE, 1990, p. 36). Oribela, assim, é “adestrada” pelo discurso patriarcal para se aproximar da imagem da Virgem Maria<sup>143</sup>, mulher submissa e passiva as vontades de Deus e ao poder masculino.

<sup>143</sup> Louro (2017) pondera que a escolha entre esses dois modelos representava, na verdade, uma não-escolha, pois se esperava que as meninas e jovens construíssem suas vidas pela imagem de pureza da Virgem. Através do símbolo mariano se apelava tanto para a *sagrada missão* da maternidade quanto para a manutenção da pureza feminina. Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas. In. LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 447.

As mulheres, portanto, serão enquadradas nessas duas visões, como herdeiras de Maria ou de Eva. A primeira, protótipo ideal de mulher, “semi-divinizada, tomada como modelo de submissão, de pureza e de sofrimento” (FARIAS, 2000, p. 78). A segunda, exemplo de degeneração que incitou o pecado original e, “em consequência disso, culpada também de muitos males que afligem os seres humanos, como por exemplo ‘trabalho duro para os homens’ e ‘parto doloroso para as mulheres’” (FARIAS, 2000, p.76).

Essas interpretações orientavam a divisão entre os gêneros e a submissão feminina apresentando como base a imagem de Maria que teria a função de guiar suas “herdeiras” a regeneração social. Essas mulheres fiéis ao marianismo “[...] são aparentemente revalorizadas, e tidas simbolicamente como ‘salvadoras’ da sociedade, em função de seu papel maternal idealizado, no quadro da família sacramentada, quer dizer, do casamento visto como um ‘mal necessário’, ou como um ‘pecado venial’” (FARIAS, 2000, p. 78). Sem dúvida, a força simbólica dessa mensagem edificou no imaginário cristão uma série de interpretações condenatórias a respeito do sexo e da sexualidade da mulher. Uma vez que a virgem Maria se transfigurou em caminho para o céu e Eva, nas portas para o inferno.

[...] os padres valiam-se das palavras de Eva, de seus gestos, da sentença que a condenou, para transferir o peso do pecado ao feminino a fim de retirar a sua carga aos homens. O que os levava naturalmente a denunciar com vigor os defeitos das mulheres. Bastava-lhes lançar os olhos sobre a sociedade de corte para reconhecer no comportamento das esposas as três faltas cometidas pela “associada” de Adão sob as ramagens da macieira, e que provocaram a Queda. Como Eva, elas estão de conluio com o demônio. Como Eva, atormenta-as o desejo de sujeitar o homem. Como Eva, são arrebatadas por seu gosto pelo prazer sexual. Feitiçaria, agressividade, luxúria, esses são os três vícios [...] (DUBY, 2001, p. 67).

A despeito dessa celeuma, Del Priore (1994) esclarece que as mulheres do período colonial eram mais filhas de Eva do que da Santa Virgem, porque viviam “mergulhadas nas asperezas do trabalho doméstico, ou nos ofícios de rua e da lavoura, acabam por elaborar, mesmo enquanto rascunhos dos modelos eruditos, regras e éticas próprias” (DEL PRIORE, 1994, p. 20-21). Logo, mulheres como Oribela, Dona Branca e as inúmeras outras trazidas para o Brasil, encontraram na maternidade e na criação dos filhos o único e pequeno espaço de poder, dignidade e satisfação pessoal para resistirem ao isolamento e ao abandono patriarcal.

Se a gravidez, o parto e os cuidados com os filhos magnificavam a mulher, incitando-a a recolher-se, ao privatismo da casa e, por conseguinte, faziam-na sócia do processo de ordenamento da sociedade colonial, por trás da imagem de mãe ideal, as mulheres uniam-se aos seus filhos para resistir à solidão, à dor e, tantas vezes, ao abandono. Além do respaldo afetivo e material, a prole permitia à mulher exercer, dentro do seu lar, um poder e uma autoridade das quais ela raramente dispunha no mais da vida social. Identificada com um papel que lhe era culturalmente atribuído, ela valorizava-se socialmente por

uma prática doméstica, quando era marginalizada por qualquer atividade na esfera pública (DEL PRIORE, 1990, p. 06).

Consideramos que durante todo o período colonial as mulheres brancas foram extremamente valorizadas, visto que até meados do século XVIII, a ausência de mulheres lusitanas provocou diversos problemas nas capitânicas. Por exemplo, Minas Gerais registrava por volta de 1730, grande escassez de mulheres brancas em idade de casar, conjuntura que acarretava no surgimento de inúmeros pretendentes para uma única mulher, onde “o pai da noiva tinha dificuldade em selecionar. Na Bahia e em Pernambuco, por sua vez, [...] o costume de enviar uma ou mais filhas para o convento agravava a situação, sendo frequentemente criticado pelos administradores” (WEHLING; WEHLING, 2005, p. 242).

As mulheres solteiras e empobrecidas, por sua vez, ao se distanciarem do paradigma de “boa mulher”, sofriram forte isolamento social, tornando-se vítimas da moralidade oficial. Desprovidas de fortuna ou prestígio social, voltavam-se para atividades e práticas para fora da célula doméstica, em “ocupações intermediárias de costureiras ou fiandeiras, ensinando o ofício quando conseguiam alunas, assim usando o recurso de formas dissimuladas de prostituição” (CAMPOS, 2010, p. 07). No entanto, a maioria era sujeitada a exploração e ao abuso sexual, vítimas da miséria, eram estupradas e violentadas. E, acabavam encontrando no meretrício<sup>144</sup> e concubinato<sup>145</sup> um caminho de sobrevivência e resistência as adversidades cotidianas.

Ao discurso monocórdio sobre seus comportamentos, ou os que deveriam ter, elas respondiam com práticas tidas por desabusadas, mas apenas resultantes de suas condições materiais de vida. Ao “público escândalo” de tantos concubinatos e mancebias somavam-se filhos tidos “por fragilidade da carne humana”, fora de qualquer laço conjugal. A maternidade, além de sentimento, cuidados com filhos e trabalho de parto, era um laço que unia mães e filhas num mesmo ofício: o da prostituição, com a bênção da pobreza e a convivência de pais e maridos (DEL PRIORE, 1994, p. 20).

Segundo Soihet (2017), a vivência dessas mulheres seguia um outro “padrão de moralidade que, relacionado principalmente às dificuldades econômicas e de raça, contrapunha-

---

<sup>144</sup> No Brasil, segundo Figueiredo (2017), a região das Minas, certamente, foi o local da colônia com os mais altos índices de prostituição, se constituindo o território da prostituição colonial. Isso ocorreu devido “a extrema mobilidade de contingentes dedicados à mineração. Para grupos de mineradores solitários e em permanente movimento na busca de veios mais férteis, a constituição de laços familiares tornava-se pouco adequada”. In. FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 156.

<sup>145</sup> Na ótica de Venâncio (2017), o mundo colonial conviveu com índices de 30% a 60% de bastardia entre os livres e de 50% a 100% entre os escravos. A mãe solteira ou concubina acabou sendo um personagem aceito nas cidades e vilas do século XVIII. Na capital baiana, os censos do século XIX indicam que de cada três mães brancas uma havia tido filho fora das fronteiras matrimoniais. O levantamento da população carioca de 1799 arrolou cerca de oitocentas mulheres brancas chefiando domicílios. O modelo patriarcal que contrapõe o recato da mulher branca à promiscuidade das escravas é uma grosseira simplificação da realidade. In. VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade negada. In. DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 199.



se ao ideal de castidade” (SOIHET, 2017, p. 368). Entendemos, desta forma, que a prostituição carregada de estigmas e forte preconceito como conhecemos na contemporaneidade e que discutimos por meio da personagem Tieta no quarto capítulo, é resultado desse conflito moral entre a imagem da mulher pura e santificada e da mulher imoral e despuorada.

A Igreja ao reprimir essas práticas fortemente, reforçando que era um desvio moral e de conduta, irradiava o discurso normatizador e civilizador. Assim, as mulheres que infringissem a ordem e os padrões éticos estabelecidos, eram vistas como uma possível transgressora (prostituta) em potencial. “Como não se isolava as prostitutas em ‘putarias e mancebias’, nem se as cobria com véus como era uso na metrópole, na colônia os limites entre os comportamentos tidos desviantes e a prostituição eram tênues” (DEL PRIORE, 1994, p. 22). Por isso, Oribela ao chegar na colônia tinha apenas dois caminhos a seguir, o do matrimônio ou da prostituição, escolha que também é apresentada a personagem Tieta e contribui, como examinado no quarto capítulo, para sua construção estereotipada enquanto mulher.

Prado Jr., (2011) baseado em depoimentos de viajantes da época, destaca que a prostituição era um dos mais alarmantes sintomas da indisciplina de costumes na sociedade colonial, era encontrada em todas as estruturas sociais e em larga escala. “Nos mais humildes povoados, testemunhará Saint-Hilaire, [que] a mais vergonhosa libidinagem se mostra com uma imprudência que não se encontraria nas cidades mais corrompidas da Europa” (PRADO JR. 2011, p. 354).

Araújo (2017) expõe, a partir dessas percepções, que as mulheres brancas que se aproximassem dessas práticas eram demasiadamente perseguidas<sup>146</sup>, “é fato que no Brasil colonial nenhuma foi queimada e feita ‘fogo em pó’, conforme queria a legislação civil. Aqui elas foram ameaçadas, repreendidas, sujeitas a penitências espirituais” (ARAÚJO, 2017, p. 67). Como é o caso da personagem Maria que passou a viver em extrema penitência, enclausurada em um pequeno quarto, sob a tutela da Igreja Católica.

Distante dessas duas categorias de mulheres estavam as negras escravas. Compreendemos ser impossível mensurar, de fato, os cruéis efeitos do poder patriarcal e da escravidão sobre a vida dessas mulheres. O fato é que as escravas africanas<sup>147</sup> representavam o

---

<sup>146</sup> Os homens, por sua vez, não recebiam punições por seus desvios de conduta no matrimônio, existia um consenso geral de que “não gostavam de casar para toda a vida”, assim, era permitido a eles “unir-se ou de amasiar-se; as leis portuguesas e brasileiras, facilitando o perfilhamento dos filhos ilegítimos, só faziam favorecer essa tendência para o concubinato e para as ligações efêmeras”. In. FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003, p. 390.

<sup>147</sup> Os portugueses já eram familiarizados com as mulheres africanas, pois desde o século XV, elas eram enviadas como escravas para Portugal, para trabalharem em serviços domésticos e artesanais e, acabavam se envolvendo

último segmento dentro da estrutura colonial. Ao serem escravizadas, foram destituídas de tudo: “humanidade, individualidade, história, cultura, família e bens” (REZZUTTI, 2018, p. 48).

Essas mulheres eram exploradas de todas as maneiras, como mão-de-obra nos engenhos de cana de açúcar do Nordeste, depois foram enviadas para o sudeste. Trabalharam nos canaviais, nos cafezais e em outras atividades, como nas casas-grandes dos senhores ou nas ruas. Além disso, também serviam de mães de leite para os filhos dos senhores, como de “reprodutoras para aumentar o plantel dos escravos de seus senhores. Serviram tanto de mães como de mulheres, a quem seus donos e os filhos destes usariam para saciar a luxúria proibida no branco e sagrado leito conjugal” (REZZUTTI, 2018, p. 48). Por também serem consideradas voluptuosas e licenciosas por natureza, eram tratadas como meros objetos dos desejos e prazeres dos senhores, “[...] mulheres com as quais era impossível manter laços afetivos estáveis” (FURTADO, 2003, p. 267).

Desta forma, ao estudarmos as memórias de vida das mulheres no período colonial por meio da narrativa filmica de “Desmundo”, não podemos ser ingênuos em acreditar que existia grande solidariedade entre eles, como destacado na relação entre Oribela e Dona Branca, ou ainda, entre as mulheres brancas com as índias e, principalmente com as escravas negras. Apesar da maternidade igualá-las enquanto mulheres, as negras representavam para as brancas uma continua ameaça aos laços familiares sacramentados pelo matrimônio. As próprias sinhazinhas, segundo Carmo (2019), consideravam as mulheres negras grandes rivais na disputa pelo desejo e amor dos seus maridos, visto que eles mantinham com as escravas enlances amorosos e sexuais.

Logo, a relação estabelecida entre elas é uma versão feminina e doméstica do feitor. “As sinhás teriam ódios mal contidos, ciúmes fundados ou não, e acabariam por serem mais cruéis do que o mais cruel dos feitores” (REZZUTTI, 2018, p. 48). As brancas eram superiores e exerciam a todo o momento sua autoridade contra as negras.

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiadas. O motivo, quase sempre, o ciúme do marido. O rancor sexual. A rivalidade de mulher com mulher (FREYRE, 2003, p. 421).

---

em relações e uniões conjugais com os mesmos. E, assim como na Europa, no Brasil, não foi diferente, no entanto, na colônia, por não haver, inicialmente, mulheres brancas, essas “famílias” de mestiços era mais comum.

Toda essa crueldade estava ligada diretamente aos princípios escravocratas, onde as negras eram degradadas moralmente, exploradas fisicamente e sexualmente, uma vez que “não há escravidão sem depravação sexual<sup>148</sup>” (FREYRE, 2003, p. 399). Era comum que elas também fossem colocadas por seus donos para se prostituírem desde muito cedo, ainda crianças. No centro da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, essas jovens eram vistas “[...] em casas nas ruas da Alfândega e do Sabão seminuas, oferecendo-se aos transeuntes. Mas também havia a prostituição de luxo, lupanares suntuosos onde escravas muito bem-arrumadas por suas senhoras faturavam altas somas” (REZZUTTI, 2018, p. 52).

Segundo as ponderações de Sonia Maria Giacomini (1988), asseveramos que as escravas negras sofreram uma maior exploração do que os escravos homens, pois além da exploração física, outros tipos de abusos e agressões recaíam sobre elas<sup>149</sup>.

A lógica da sociedade patriarcal e escravista parece delinear seus contornos mais brutais no caso da mulher escrava. A apropriação do conjunto das potencialidades dos escravos pelos senhores compreende, no caso da escrava, a exploração sexual do seu corpo, que não lhe pertence pela própria lógica da escravidão (GIACOMINI, 1988, p. 65).

Diante disso, o imaginário masculino patriarcal e escravista construiu mitos, discursos e interpretações, especialmente sobre o corpo e a sexualidade das mulheres brancas, mas, principalmente das negras no decorrer da história. Esses homens vivenciavam a sexualidade com suas esposas alicerçados por valores e normas impostas pelos paradigmas religiosos e morais da sociedade. Como as mulheres negras não eram resguardadas dentro dos modelos tradicionais de família, eram obrigadas a realizarem as fantasias sexuais e os desejos dos senhores. Para Freyre (2003), se as mulheres brancas sofriam abusos sexuais dos maridos, as negras eram corrompidas por qualquer homem que assim desejasse. O autor descreve que as escravas também tinham como função no sistema escravocrata<sup>150</sup>, iniciar sexualmente os filhos dos seus senhores.

---

<sup>148</sup> Freyre (2003) observa que o africano foi muitas vezes obrigado a despir sua camisola de malê para vir de tanga, nos negreiros imundos, da África para o Brasil. Para de tanga ou calça de estopa tornar-se carregador de tigre. A escravidão desenraizou o negro do seu meio social e de família, soltando-o entre gente estranha e muitas vezes hostil. Dentro de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam. In. FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003, p. 398.

<sup>149</sup> Nobuyoshi (2013) entende que existiam leis que chegavam a proibir às mulheres de cor usar roupas e joias como as ostentadas pelas mulheres brancas. In. NOBUYOSHI, Chinen. **O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade os afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2013, p. 23.

<sup>150</sup> O sistema escravocrata é marcado fortemente pelo poder patriarcal. Segundo Pacheco, expressava-se pela relação homem e mulher, escravo e escrava, senhora branca e escrava negra/mestiça. In. PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 58.

Em outros vícios escorregava a meninice dos filhos do senhor de engenho; nos quais, um tanto por efeito do clima e muito em consequência das condições de vida criadas pelo sistema escravocrata, antecipou-se sempre a atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os moleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata. Nele é que se perdeu, como em areia gulosa, muita adolescência insaciável. Daí fazer-se da negra ou mulata a responsável pela antecipação de vida erótica e pelo desbragamento sexual do rapaz brasileiro (FREYRE, 2003, p. 445).

Porém, elas também utilizavam o próprio corpo como forma de resistência para burlar esse sistema de exploração. Ao comparamos as mulheres brancas com as escravas, verificamos que as negras apresentavam um histórico de maior sobrevivência e liderança. Por exemplo, elas sabotavam o trabalho, fingiam-se de doentes, causavam malefícios as crianças brancas, praticavam infanticídios, seduziam propositalmente seus senhores e, em casos extremos, cometiam o suicídio. Essas mulheres desestruturavam a ordem colonial, onde “participavam ativamente das revoltas dos engenhos, tornavam-se guerreiras, ajudavam a fundar e a organizar os quilombos, sendo que alguns deles eram liderados por mulheres” (BAUER, 2001, p. 121).

Na perspectiva de Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013), ao se organizarem em lutas contra o sistema escravocrata, seja a partir de fugas, motins, rebeliões ou na formação de quilombos, elas “demonstravam uma reação à dita docilidade-cordialidade-submissão dos negros e das mulheres escravas contra a família patriarcal branca” (PACHECO, 2013, 58).

Além disso, essas mulheres estavam presentes nos diversos tipos de trabalhos e espaços, desde a mineração, agricultura, nas manufaturas, nos comércios e nos trabalhos domésticos. Assumiram variadas funções como escravas domésticas<sup>151</sup> e nas ruas, como escravas alugadas<sup>152</sup> e de ganho<sup>153</sup>. “Algumas trabalhavam como padeiras, as quituteiras que apregoavam pelas ruas os seus doces, com ovos, coco e amendoim, ou os seus salgados, com camarão seco, óleo de dendê, entre outros ingredientes que caíam no gosto do brasileiro” (REZZUTTI, 2018, p. 52).

---

<sup>151</sup> Os escravos domésticos eram aqueles que trabalhavam na casa-grande com o próprio senhor e sua família, não tendo acesso a dinheiro. Eram responsáveis pelos diversos serviços internos da casa como arrumação, limpeza e alimentação.

<sup>152</sup> Os escravos alugados eram arrendados pelo seu senhor para outro em troca de um pagamento estipulado em contrato, finalizado os afazeres, o escravo voltava novamente para seu senhor de origem. É importante destacar que muitas vezes, “o locador emprestava ao escravo o dinheiro da alforria em troca de certo número de anos de trabalho”. Esses escravos podiam ser domésticos, mas normalmente executavam ofícios como artesãos, barbeiros, sapateiros, cozinheiros e vendedores. In. MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 150.

<sup>153</sup> Os escravos de ganho eram os que trabalhavam fora da casa do seu proprietário. Eram os mais presentes nas ruas do Império, desenvolviam atividades como de vendedores, oferecendo os mais diversos produtos e gêneros alimentícios. Normalmente eram as mulheres escravas que se encarregavam por esses ofícios, elas andavam pelas ruas sem um controle direto dos seus senhores.

Por mais que fossem silenciadas, movimentavam economias locais<sup>154</sup>, transportavam e vendiam todo tipo de mercadoria: frutas, animais vivos, pacotes, água, fumos, roupas sujas e limpas. “As negras [...], com seus xales azuis, traziam sobre si objetos de cunho propiciatório, buscando proteção, lucro e outras benesses” (DEL PRIORE, 2016, p. 164).

Essas atividades femininas eram vitais para o abastecimento de cidades e vilas por todo o território colonial, principalmente em regiões como de Salvador, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Para algumas dessas escravas, esses ofícios possibilitavam, em alguns casos, a compra da liberdade e, posteriormente uma possível ascensão (mesmo que mínima) social e econômica.

Elas acumularam o valor de sua alforria e negociaram sua liberdade através de termos de coartação, compra de um escravo substituto, ou pagamento imediato de seu valor de mercado. Elas investiram em escravos para viverem de seus ganhos e em bens materiais para se dissociarem da condição de escravas. Elas cultivaram relações sociais e de negócios com homens brancos que pudessem as beneficiar. Elas construíram redes de sociabilidade onde se posicionaram como protetoras ou benfeitoras de pessoas menos privilegiadas. Elas integraram irmandades que lhes permitiram partilhar de uma identidade corporativa que as definisse como mais do que simplesmente mulheres negras e que lhes garantisse uma morte digna [...]. elas investiram no futuro dos filhos ao tentaram proporcionar às filhas uma vida condizente com expectativas contemporâneas de honra feminina e, eventualmente, um casamento vantajoso, e aos filhos posses e contatos sociais para que se definissem como homens de qualidade e distinção capazes de ocupar cargos de prestígio (DANTAS, 2016, p. 89-90).

Findamos que as escravas e ex-escravas adquiriram expressiva mobilidade se comparada às mulheres brancas que viviam enclausuradas à esfera privada da vida doméstica. Elas circulavam por todos os lados, presentes em todos os ambientes da sociedade. E algumas poucas, conseguiram através dos enlaces matrimoniais a tão sonhada liberdade<sup>155</sup>.

Portanto, com o advento do século XIX, como analisado no próximo capítulo, a sociedade brasileira vivência um novo conjunto de transformações ocasionados, sobretudo, pela vinda da família real e dos nobres portugueses para a colônia, conjuntura que marcou nossa

---

<sup>154</sup> Enquanto esperavam quem alugasse os seus serviços, trançavam chapéus e esteiras, vassouras de piaçava, enfiavam rosários de coquinhos, faziam correntes de arame para prender papagaios, pulseiras de couro etc., e assim conseguiam algum dinheiro que juntavam para comprar sua alforria. In. MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 150.

<sup>155</sup> Um dos poucos exemplos de mulher negra que conseguiu visibilidade nos relatos históricos é Xica da Silva. Ex-escrava, que foi alforriada em 1753, ascendeu socialmente por meio de sua união com o nobre contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Sua história tornou-se romance literário, enredo de escola de samba, filme e novela. A personagem histórica marcou a história brasileira e sua trajetória oferece uma visão para entendermos as dificuldades de ascensão social das mulheres negras no século XVIII, mas também, a capacidade dessas mulheres em resistir contra esse sistema de opressão e submissão.

história, considerado o primeiro passo para a nossa Independência em 1822, como o início das transformações acerca dos papéis femininos em nossa sociedade.

# CAPÍTULO III

O feminino no filme  
“Carlota Joaquina, a princesa  
do Brasil”

“Carlota Joaquina, a princesa do Brasil”, como elucidado no primeiro capítulo, é considerada a “fênix” da Retomada do cinema brasileiro na década de 1990. A diretora Carla Camurati criou uma narrativa que dialogasse com inúmeras referências da tradição cultural e cinematográfica do Brasil, como as chanchadas produzidas no Rio de Janeiro pela Atlântida ou, “os bons momentos de Peter Greenaway, ‘Xica da Silva’ de Diegues, teatro rebolado da Praça Tiradentes, teatro paródico dos anos 70, ‘Macunaíma’, ‘O Rei da Vela’, escolas de samba, marquesas da Sapucaí, tudo mexido num caldo anárquico e humorístico” (JABOR, 1995)<sup>156</sup>.

O roteiro levou aproximadamente um ano para ser concebido. A cineasta destaca que para escrevê-lo realizou uma ampla pesquisa histórica, formando uma vasta biblioteca, com livros de escritores portugueses e brasileiros que relatavam e descreviam as características do Brasil no início do século XIX, como de autores que retratavam especificamente da figura de Carlota Joaquina. Entretanto, segundo ela, “foi a partir da leitura do livro de Anita Hagen que me decidi a fazer o filme. Adquiri muitas obras, desde aquelas que contêm bibliografia oportunista e de pouco conteúdo, até os chamados clássicos” (NAGIB, 2002, p. 146).

Desbois (2016) reconhece que, concomitantemente, o filme “trata-se de uma obra sem identidade cinematográfica, que não pertence a nenhum gênero e pertence a vários” (DESBOIS, 2016, p. 331). Isto é, “Carlota” é enquadrado como uma “biografia histórica” e/ou uma “reconstrução histórica” de caráter não realista. Mas, como Renato Luiz Pucci Jr. (2003), consideramos que apensar do filme pertencer ao gênero histórico, ele rompe com as narrativas tradicionais, aproximando-se do pós-modernismo, modelo que questiona a representação realística. Logo, no longa-metragem “instaura-se a comunicação com o grande público, mas de forma que regularmente se subvertem as normas de verossimilhança através da paródia lúdica daquele épico” (PUCCI JR., 2003, p. 152).

Nesse sentido, Desbois (2016) aponta que o grande trunfo da narrativa é tratar-se de um filme cômico ou no caso, uma comédia histórica, que dialoga intimamente com características das chanchadas que fizeram a glória do cinema brasileiro no passado. Entendemos que a própria construção do cartaz do filme, imagem 27, realça o lado carnavalesco e burlesco do projeto.

Na imagem, a figura da atriz Marieta Severo ganha destaque, caracterizada de Carlota Joaquina, em uma postura imponente, com seu decotado vestido vermelho presente por vários momentos no decorrer da narrativa. O lenço vermelho amarrado na cabeça, o leque nas mãos, bem como as variadas joias, como o grande colar de ouro pendurado no pescoço, são objetos que compõem a construção estética e simbólica da personagem.

---

<sup>156</sup> JABOR, Arnaldo. Mulheres estão parindo um novo cinema. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 1995.





**Imagem 27.** Cartaz do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

A maquiagem visa ressaltar suas expressões percebidas como “exóticas”. Mas, o destaque do cartaz é para a pequena imagem do ator Marco Nanini, caracterizado de D. João. O personagem aparece com uma expressão debochada, como se fosse um “bobo da corte”. Na perspectiva de Márcia Motta (2016), a presença e a atuação dos dois atores<sup>157</sup> contribuíram para o grande sucesso e popularidade do filme, pois ambos eram figuras consagradas na dramaturgia nacional.

Posto isso, o filme narra de forma lúdica e irônica a história da Infanta espanhola Carlota Joaquina, misturando elementos das chanchadas, dos melodramas e um sutil toque do erotismo das pornochanchadas. O roteiro percorre a história de Carlota, desde sua infância na corte espanhola dos *Bourbons* a partir do ano de 1785, marco inicial da narrativa; perpassando pelas circunstâncias de seu casamento com D. João de Bragança; sua vinda para a colônia e o processo de transmigração da corte lusitana para o Rio de Janeiro em razão da ameaça napoleônica em

---

<sup>157</sup> Motta (2016) entende que “a presença e a atuação de Marieta Severo e Marcos Nanini não são meros detalhes. É possível mesmo afirmar que a popularidade destes dois atores tenha sido decisiva para o sucesso de *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*. À época do lançamento, Marieta Severo – então esposa de Chico Buarque de Holanda – já era uma atriz muito popular, principalmente após sua atuação nas novelas *Ti, Ti, Ti* (1986) e *Que Rei sou eu?* (1989), ambas escritas por Cassio Gabus Mendes”. MOTTA, Márcia. *Carlota Joaquina. O cinema na reafirmação da memória*. In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela. **Cinema em Português**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016, p. 21.

Portugal. Mas também, permeia algumas das relações políticas e comerciais dos portugueses com os ingleses; a administração joanina entre 1808 a 1821; o retorno de D. João a Europa como Rei D. João VI; o processo de Independência do Brasil realizado por D. Pedro I; até a morte da protagonista em 1830 em Portugal.

Para além desses fatos históricos, o olhar de Camurati volta-se em reconstruir os principais aspectos históricos da vida na corte espanhola e portuguesa. Mas, especialmente as experiências de Carlota Joaquina na cidade do Rio de Janeiro, destacando, como aponta Vainfas (2001), “a vida cotidiana, a rusticidade da capital do Vice-Reino do Brasil, o burburinho das ruas, o impacto da súbita corte na cidade [...] a vida conturbada da princesa D. Carlota Joaquina, depois rainha, suas insatisfações, ambições e desejos” (VAINFAS, 2001, p. 230).

Segundo a ótica da cineasta, ao adaptar esses elementos históricos, seu projeto estabelece um diálogo íntimo com a história brasileira, circunstância que permite com que o espectador ao assisti-lo, “sabe que aquilo é realidade, ao mesmo tempo que já não é mais verdade. É agora história” (CAMURATI, 1995)<sup>158</sup>.

Nesse viés, a primeira parte da narrativa diz respeito a infância e juventude de Carlota, foi escrito pela própria cineasta. Aungus Mitchell colaborou com os argumentos relacionados ao personagem-narrador Escocês e, Melanie Dimantas contribuiu na escrita da vida adulta da personagem. Segundo a Camurati:

Usamos uma grande variedade de fontes para contar a nossa versão pitoresca da História. Fiz uma ótima entrevista com o Darcy Ribeiro para recolher sua visão do período. A historiadora Anna María Parsons me apresentou os relatos de alguns viajantes que estiveram no Brasil àquela época. Essas coisas acrescentaram apenas indiretamente à visão que passo no filme. Li dos autores mais sérios aos adeptos da fofoca, como o livro de Don José Presas, secretário de Carlota que escreveu movido por sentimento de vingança. Ele aparece no filme e deixa isso bem claro, contribuindo para o pitoresco (MATTOS, 2005, p. 167).

Apesar da diretora reafirmar inúmeras vezes o seu embasamento teórico e histórico para construir o roteiro, salientando que sua obra é útil para que o grande público conheça um pouco da história brasileira. Entretanto, assim como Vainfas (2001), apontamos que o roteiro e os argumentos do filme contêm inúmeras imprecisões, deturpações e invenções sobre a história da personagem.

O filme não está baseado em nenhuma pesquisa séria, ao contrário do que reiterou a cineasta, quer exaustivamente no domínio factual, quer na interpretação do que era o Brasil na época. Parece ter se baseado sobretudo em um livro: *Carlota Joaquina, a rainha devassa*, de João Felício dos Santos

---

<sup>158</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. Carla Camurati filmou fuga da família real. **Folha de S. Paulo**, Turismo, São Paulo, 1995.

[...] Trata-se de um “romance histórico” cujo título resume o seu conteúdo e, sobretudo, o do filme, obsessivamente preocupado em mostrar D. Carlota como fêmea insaciável (VAINFAS, 2001, p. 231).

Deveras, o filme apresenta inúmeras incongruências históricas, como diálogos imaginados e/ou inventados, a narrativa faz algumas afirmações descabidas, especialmente sobre a vida íntima da protagonista. Camurati justifica suas escolhas alegóricas ressaltando que seu filme é uma construção pueril, repleta de simbolismos, “[...] uma comédia, uma brincadeira acerca de um período muito anárquico [...], quando o mundo era governado por reis completamente loucos” (MATTOS, 2005, p. 162).

Deste modo, a diretora não propõe criar um documento histórico ou antropológico fidedigno sobre a trajetória de vida de Carlota Joaquina, tendo em vista que “qualquer filme é um filme de ficção” (VERNET, 2012, p. 100). No entanto, lembramos que qualquer narrativa fílmica, sejam elas artesanais, industriais, científicas ou documentários, são discursos que se disfarçam de histórias, assim, nenhuma obra fílmica escapa da irrealidade, da imaginação, tampouco da construção de novos signos e símbolos, porque, como aponta Marc Vernet (2012), “qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção” (VERNET, 2012, p. 101).

Por essa razão, “Carlota Joaquina”, como “Desmundo”, são narrativas que dialogam com o conhecimento histórico e são interpretadas nessa pesquisa como uma representação/reinterpretação da realidade histórica, pois, como destaca Xavier (2008), o mundo criado e projetado na tela é: “construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário” (XAVIER, 2008, p. 83-84). Desta forma, filmes com temáticas históricas, são carregados de particularidades e ideologias de quem os produziu, utilizando-se da liberdade autoral e da subjetividade da linguagem cinematográfica para conferirem novas visões e simbolismos aos fatos e personagens históricos que pretendem representar.

O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se decomusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores) (VERNET, 2012, p. 100).

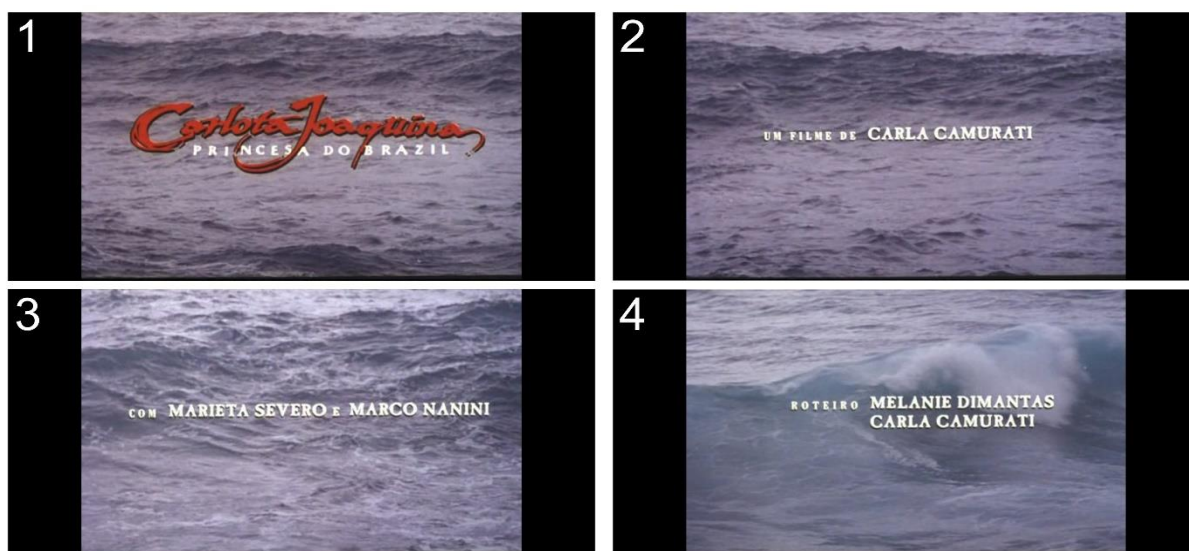
Nesse ínterim, o objetivo do capítulo é examinar como a personagem Carlota Joaquina é imaginada e representada no cinema pela ótica da cineasta Carla Camurati, bem como os aspectos históricos que envolvem sua trajetória enquanto figura feminina da história brasileira. Assim, também refletimos sobre as principais transformações do século XIX que possibilitaram

o surgimento de um inédito protagonismo feminino com o advento do século XX, princípio de emancipação das mulheres que causaram grandes contradições naquela sociedade.

### 3.1. Carlota Joaquina e a estereotipização da mulher

*“Carlota Joaquina, megera horrenda e desdentada, criatura devassa e abominável em cujas veias corria toda a podridão do sangue Bourbon, viciado por três séculos de casamentos contra a natureza, atiçava essa chama [o absolutismo] como a hórrida feiticeira, no fundo do seu antro, assopra o lume da sua cozinha diabólica”.*  
Oliveira Martins<sup>159</sup>

“Carlota Joaquina, a princesa do Brazil<sup>160</sup>”, assim como “Desmundo”, inicia sua narrativa apresentando imagens do oceano atlântico, o mar quebrando entre as pedras e na praia, cenas que buscam contextualizar os espectadores ao período das grandes navegações. Essas imagens são seguidas do título do filme, que destaca o nome da protagonista em vermelho (*frame 1* da imagem 28), assim como o nome da diretora e dos demais membros da produção que aparecem escritos na cor branca (*frame 2, 3 e 4* da imagem 28). Ao fundo, escutamos o som do solo de uma gaita de fole e, junto da melodia, uma *voz over* masculina que narra em espanhol alguns aspectos misteriosos e curiosos sobre o “Novo Mundo”.



**Imagem 28.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brazil”, direção Carla Camurati, 1995.

<sup>159</sup> MARTINS, J. P. Oliveira. **História de Portugal**. Tomo II. Lisboa: Bertrand, 1886, p. 267.

<sup>160</sup> Antes das cenas iniciais do filme, aparecem uma série de logotipos de empresas que patrocinaram a produção, Maratur, Banco de Brasil, TransBrasil, TeleRJ, Embratel, Petrobras e Dom Vital, algumas nem mais existentes.

A trilha sonora composta por André Abujamra<sup>161</sup>, que a convite da diretora estreou na função de compositor, é parte primordial na construção do enredo, dialogando intimamente com a constituição das cenas, ressaltando os excessos e pontuando os exageros narrativos, como os elementos irônicos e de comicidade dos personagens.

Outro aspecto técnico de destaque é a construção dos planos de filmagens, Camurati utiliza-se de variados planos, mas, especialmente dos planos-sequência<sup>162</sup> ou também chamados de planos longos<sup>163</sup>, e de enquadramentos que se utilizam da “câmera subjetiva”, simulando o olhar das personagens em cena, componente que cria maior ênfase emocional, conferindo mobilidade e protagonismo ao objeto.

Os cenários, somados a iluminação, constituem outro relevante artefato na construção dos discursos narrativos. A cineasta constrói alegoricamente e metaforicamente três ambientes distintos, com tonalidades, iluminação e sons diferentes para representar a corte espanhola, a corte portuguesa e a monarquia brasileira. Segundo Isabel Paranhos Monteiro (2016), a construção distinta desses elementos, sobretudo, da estratificação das cores, objetiva contextualizar historicamente sua narrativa.

Dito isso, ao final da sequência de abertura do filme, que tem duração de 02 minutos e 35 segundos, somos apresentados a dois personagens, o Escocês<sup>164</sup>, interpretado pelo ator Brent Hieatt e, a jovem Yolanda, sua sobrinha, uma menina de 10 anos de idade, interpretada pela atriz Ludmila Dayer, que também interpreta Carlota enquanto criança. É por meio da alocução desse homem e da imaginação “pueril” dessa garota que somos transportados para a história de vida de Carlota Joaquina.

O Escocês é o personagem-narrador, que descreve a história a partir de um grande *flashback*, no qual acompanhamos imagetivamente o que é narrado. Porém, o personagem não

---

<sup>161</sup> André Abujamra nasceu em São Paulo em 1965 é filho do diretor, ator e apresentador de televisão Antônio Abujamra. É compositor, cantor, ator e produtor de cinema e televisão. É compositor da trilha de mais de 20 filmes, entre eles o curta-metragem “As Rosas Não Calam” (1992), de Anna Muylaert, vencedor do Kikito de melhor trilha sonora, e os longas “Carlota Joaquina” (1995), de Carla Camurati, “Os Matadores” (1997) e “Ação entre Amigos” (1998), ambos de Beto Brant, “Bicho de Sete Cabeças” (2000), de Laís Bodanzky, “O Caminho das Nuvens” (2003), de Vicente Amorim, e “Carandiru” (2003), de Hector Babenco, além do mexicano “Vocês Inocentes” (2004), de Luis Mandoki. Também compõe para teatro, televisão, dança, publicidade e espetáculos diversos, como a ópera infantil História do Meio do Mundo (2005). In. ANDRÉ Abujamra. **ENCICLOPÉDIA** - Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020

<sup>162</sup> Cabe destacar que os planos-sequência empregados pela diretora por vezes não são contínuos temporalmente, a câmera acompanha o mesmo personagem em sequência, contudo a passagem do tempo ocorre no decorrer das suas ações. Por exemplo, um determinado personagem está em plano aberto realizando alguma atividade, a câmera em movimento de *travelling* acompanha seus passos e, logo em seguida ele já está em outro ambiente/cenário, executando outra representação, com outros personagens.

<sup>163</sup> Em alguns desses planos longos não existe uma continuidade temporal e espacial, ou seja, em um único plano-sequência o mesmo personagem perpassa por tempos e espaços distintos.

<sup>164</sup> O personagem não é identificado em nenhum momento pelo nome próprio.

é um narrador tradicional, porque intervêm na narração com comentários pontuais e parciais sobre os demais personagens, subvertendo a forma tradicional de narrativa fílmica. Yolanda, por sua vez, também questiona o que é descrito, mas, sua função é primordial, pois é a personagem que confere vida e cores ao que é narrado. Logo, o fato da personagem também interpretar a Infanta enquanto criança, reforça a concepção de um mundo onírico, permitindo a cineasta uma maior licença poética na construção dos seus argumentos e personagens.

A narração e os diálogos entre os dois personagens são realizados em língua inglesa, ressaltando o aspecto do olhar estrangeiro<sup>165</sup>, elemento que na perspectiva de Desbois (2016), tinha a finalidade de fascinar o espectador brasileiro que estava “acostumado aos filmes americanos em versão original legendada” (DESBOIS, 2016, p. 334). Nesse sentido, de acordo com Pucci Jr. (2000), “é possível que a introdução desses personagens seja um recurso para incluir diálogos que exijam legendas em português, de modo a favorecer espectadores desacostumados a ouvir a própria língua no cinema” (PUCCI JR., 2000, p. 135). Consideramos que o próprio título do filme ao trazer a palavra Brasil escrita em inglês, *Brazil*, dialoga com esses elementos entendidos como “estrangeiros” e que inspiraram o teor crítico que a diretora buscava construir sobre a História brasileira.

Os escoceses, em particular, se situam à margem das tradicionais querelas entre ingleses, portugueses e espanhóis. São mais debochados, não competem por nenhuma hegemonia. Ficam ali tocando flauta, cantando, bebendo *Guinness* e *whisky*, contando piadas. Ao mesmo tempo, era bom trazer a *ótica* de um povo muito ligado à família, à terra e à cultura. Enfim, uma posição estratégica muito simpática para narrar uma história (MATTOS, 2005, p. 161).

Deste modo, Camurati por meio da comicidade e escárnio, não constrói uma visão alegórica e satírica apenas dos personagens brasileiros, mas, dos espanhóis e, principalmente dos portugueses, arquitetando uma grande ficção farsesca. A cineasta, dessa maneira, propõe desconstruir através do olhar estrangeiro, como o Brasil foi elevado à categoria de Corte e “sua aproximação com a Europa [...], contrastando este dado com a aparência que nos era dada a ver pelos viajantes que então aqui chegavam e nos construíam imagetivamente” (SCHVARZMAN, 2003, p. 169).

---

<sup>165</sup> Perguntada em entrevista por que preferiu retratar sua história através do olhar estrangeiro, Camurati respondeu que “quando se é colonizado, como no caso do Brasil, se você fica do lado de dentro e você começa a botar a coisa num pé de realidade, você vai ter que levantar uma bandeira. Porque aí você vai ter que analisar as coisas sobre um dado, uma dimensão diferente. E você vai ter que levantar uma bandeira sobre a maneira como você foi colonizado, o que foi feito aqui no seu país, e quando você vê você está levantando uma bandeira, que não era o que eu queria, naquele momento, até porque você fala assim: ‘ok, levaram o ouro. Ok, fizeram isso’, mas passaram-se 170 e tantos anos, e aí? O que se faz com isso? Não faz mais nada, entendeu? Não adianta [levantar] essa bandeira, agora”. CAMURATI, Carla. **Memória Roda Viva**. 02 de fev. de 1995. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/673/camurati/entrevistados/carla\\_camurati\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/673/camurati/entrevistados/carla_camurati_1995.htm)>. Acesso em: 20 de jun. de 2020.

No filme, esses aspectos simbólicos são apresentados logo na primeira sequência. Os dois personagens localizam-se sentados em um rochedo à beira-mar, em algum lugar do litoral da Escócia. A tonalidade das cenas é composta por cores frias, principalmente o azul e tons acinzentados, características que remetem ao ambiente montanhoso, de litoral acidentado e nublado que caracteriza o extremo Norte do Reino Unido, onde é localizado o país. O Escocês avista uma garrafa boiando próximo a uma pedra. Ao pegar o objeto, descobre que dentro tem uma mensagem de um livro sobre Salvador Dali que diz: “Nunca fui ao Brasil, porque soube que lá é perigoso, porque existem borboletas gigantes que sugam o cérebro das pessoas” (*frame 1 e 2 da imagem 29*).



**Imagem 29.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Yolanda demonstra interesse pelos escritos e pergunta ao tio se é verdade. Em tom irônico, ele afirma que sim e que: “de todos os problemas do Brasil, o das borboletas gigantes é o pior. Uma vez, estava indo calmamente pela rua e, de repente, uma borboleta gigante azul veio do céu e sugou o meu cérebro pelos ouvidos” (CAMURATI, 1995).

A menina fica claramente assustada, é quando o personagem desmente e exclama: “boba! Não há borboletas gigantes no Brasil, nem em lugar nenhum”, assegurando não haver nenhum tipo de inseto gigante devorador de cérebros, mas, segundo o homem, existem muitas outras histórias curiosas, exóticas e engraçadas sobre o país. Especialmente sobre uma certa princesa espanhola que tinha a mesma idade que Yolanda, quando deixou a Espanha para se casar com um Infante português. A menina mostra-se ainda mais curiosa para saber quem é essa tal de Carlota Joaquina, princesa de “gênio impossível”, como afirma o narrador.

Nesse viés, o primeiro recorte narrativo do roteiro é a corte espanhola. Somos conduzidos para a última noite de Carlota Joaquina em 1785, antes do seu casamento com D. João. O narrador começa descrevendo a mãe da Infanta, Maria Luísa de Parma<sup>166</sup>, interpretada

---

<sup>166</sup> O escritor português Raul Brandão (1867-1930), no livro “**El-ReiJunot**” de 1919, descreve que Maria era extremamente voluptuosa e, assim como a filha não era bela, “mas a boca é lascívia, os olhos, que Goya pintou, loucura, os cabelos, violência”. In. BRANDÃO, Raul. *El-ReiJunot*. Edições Vercial, 2012, p. 32.

pela atriz Vera Holtz, Rainha Consorte da Espanha entre os anos de 1788 até 1808, casada com o Rei Carlos IV.

Maria é descrita como uma mulher incrível, de sangue italiano e com um enorme “apetite sexual”. Enquanto o narrador apresenta algumas informações sobre a história da Rainha, aparece em cena a personagem que é reconstruída de forma grotesca e caricata, trajando um vestido roxo e decotado, fazendo movimentos insinuantes que ressaltam seu grande decote. Seus dentes são retratados como enormes pérolas brancas, também traz um extravagante colar de pérolas negras no pescoço, uma exuberante peruca vermelha e grandes olhos esbugalhados (*frame 1 e 2 da imagem 30*).



**Imagem 30.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Del Priore (2000) demonstra que as joias e os adereços faziam parte essencial da composição estilística das mulheres no período, distinguindo-as entre mais ricas e mais pobres. Sem suas joias, as mulheres nobres e aristocratas dificilmente se apresentavam em público e, quanto maior o adorno, mais imponente era sua imagem.

A representação da jovem Carlota também segue a mesma nuance de reconstrução. Ela é descrita como a criança mais feia<sup>167</sup> da Europa, porém de perspicaz inteligência e formidável dançarina. Na sequência de apresentação da corte espanhola e da Infanta, a câmera realiza um movimento de 360 graus que acompanha os movimentos da protagonista que aparece dançando e tocando castanholas para os membros da realeza espanhola e portuguesa. O narrador pontua que a princesa está passando por vários testes antes do matrimônio. De acordo com Rezzutti (2018), Carlota foi submetida a questões relativas à história, geografia, gramática, religião e línguas portuguesa, espanhola e francesa.

Também demonstrou suas habilidades em dança, canto, etiqueta, equitação e pintura. Foi elogiada por sua prodigiosa memória, sua compreensão e seu desembaraço, causando admiração não apenas por tanto conhecimento

---

<sup>167</sup> Por alguns momentos existem algumas comparações entre a falta de beleza de Carlota Joaquina com a bela Infanta Margarida, que mais tarde viria ser Duquesa de Montmorency e Princesa de Condé, esposa de Henrique II de Bourbon-Condé. Em uma das cenas, Carlota observa uma pintura de Margarida e questiona que ser pintada mais bonita que ela, uma clara alusão ao poder da arte em transformar o feio em belo.



aprendido com tão pouca idade, mas principalmente por ser uma mulher instruída (REZZUTTI, 2018, p. 137).

No filme, são reconstruídos apenas seus dotes como dançarina e parte da sua inteligência demonstrada por meio da memorização quando é indagada sobre pintores como Diego Velázquez e romancistas, como Miguel de Cervantes. O espectador não tem a total dimensão de todas as habilidades presentes na jovem princesa. Segundo Vitória Azevedo da Fonseca (2018), vários autores descrevem esses testes aos quais Carlota foi submetida, destacando sempre sua grande inteligência demonstrada perante as cortes da Espanha e de Portugal. No longa-metragem, as cenas são seguidas por comentários do narrador sobre o contexto histórico, o qual afirma que aquela aparente felicidade da personagem jamais viria a se repetir, pois:

Era a calma antes da tempestade, que varreria muitas monarquias da Europa. Em poucos anos, cabeças reais rolariam com o novo espírito do Liberalismo. O Velho Mundo do Absolutismo monárquico chegava ao fim e ninguém representou melhor esse fim do que Carlota Joaquina (CAMURATI, 1995).

A corte espanhola é retratada de forma vivaz, ao som de músicas flamengas, com uma paleta de cores extremamente quente e intensa, que perpassa o vermelho, com nuances de amarelo, alaranjado, roxo e dourado (*frame 1 e 2 da imagem 31*). A câmera ao realizar giros panorâmicos pelo ambiente, releva personagens extravagantes, luxuosos e alegres, com grandes perucas, trajes ornamentados e expressões caricatas, detalhe para mãe de Carlota, Maria Luiza e seu pai, Carlos IV (*frame 3*).



**Imagem 31.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Para Del Priore (2000), “a roupa, na sua forma, cor e substância, significou durante o Antigo Regime [...] uma condição, uma qualidade, um estado” (DEL PRIORE, 2000, p. 32).

Deste modo, as vestimentas e cores expressam a personalidade da protagonista, distinguindo-a dos demais personagens. Suas indumentárias são predominantemente rubras, acentuando sua pele extremamente pálida, os lábios também são avermelhados, com uma grande peruca branca na cabeça (*frame* 4 da imagem 31). Evidenciamos que os ornamentos e a cor vermelha permeiam toda a construção iconográfica da protagonista, utilizada não apenas por ser considerada uma cor da nobreza/aristocracia, mas, para enfatizar suas emoções, sensualidade, sexualidade, ferocidade e passionalidade.

Após a apresentação da protagonista, a câmera novamente realiza movimentos panorâmicos em 360 graus, registrando o amplo salão repleto de personagens que aplaudem a Infanta. O narrador reforça a imagem, afirmando que: “Carlota sabia de tudo [...] A corte ficou impressionada com tamanho prodígio” (CAMURATI, 1995). A festa na corte é extravagante, com música alta, muitas risadas, conversas e danças. A câmera quase que em um frenesi, passeia pelo salão, registrando os movimentos e ações dos personagens.

Toda a sequência tem duração de 05 minutos e 15 segundos e atua como parte da linguagem crítica e estilística que a diretora criou para suscitar o contraste entre o reino espanhol com o português. Tecnicamente, Camurati também utiliza do *raccord* na montagem, para alternar os cenários, os planos e a variação temporal. Assim, na cena seguinte, a jovem princesa aparece pronta para seguir viagem para o reino de Portugal.

Na hora de deixar a Espanha, Carlota ouve uma recomendação de seu avô: “Não se esqueça de que é uma Bourbon”. Ela se tornará princesa de Portugal, mas antes de tudo continuará a pertencer a uma família nobre que se espalhava pelos Estados europeus. Por isso, quando julga haver conflito de interesses entre Brasil e Espanha, Carlota grita que nada faria contra sua família (PUCCI JR., 2000, p. 135).

Carlota é escoltada somente pela sua dama de companhia (Aia), a personagem Francisca, interpretada pela atriz Bel Kutner. Dentro de uma pequena carruagem, as duas passam dias e noites no trajeto até a corte lusitana. Ao chegarem, a jovem é recebida pelo próprio príncipe D. João, o qual é representado de forma caricata, com expressões abobalhadas que espantam a jovem princesa. Em seguida, as duas personagens aparecem em um quarto repleto de presentes oferecidos por toda a corte. A câmera se movimenta em um *travelling*<sup>168</sup> horizontal para a direita revelando uma caixa com inúmeras joias, bonecas, roupas, sapatos e até um pônei (*frame* 1, 2 e 3 da imagem 32). Elemento que certamente causa certo

---

<sup>168</sup> O *travelling*, segundo Aumont (2012), consiste em um movimento de câmera para frente ou para trás, para a esquerda ou para a direita no qual ocorre “um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção”. AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 39.

estranhamento nos espectadores, ter um animal dessa espécie dentro de um quarto. Carlota acaricia o “pequeno cavalo”, enquanto conversa com Francisca (*frame 3*).

A cena ainda revela outra característica marcante da protagonista, o de proferir inúmeros palavrões, como a expressão “Caralho Francisca!”. A todo o momento a criança ameaça que vai mandar quebrar os ossos de sua acompanhante<sup>169</sup>, que se vê obrigada a elogiar e bajular constantemente a Infanta, reforçando a arrogância e o autoritarismo da personagem que obriga a mulher a brincar com ela e o animal (*frame 4* da imagem 32). Apesar da grosseria, o aspecto principal na sequência e o fato de uma menina de apenas 10 anos de idade estar prestes a se casar, sem saber ao certo o que isso acarretará em sua vida, como foi o caso de Oribela.



**Imagem 32.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Esteticamente, ao contrário da corte espanhola com suas festividades, cores e músicas. Portugal é reconstruída por meio de uma tonalidade fúnebre, silenciosa e melancólica. Inúmeros símbolos religiosos estão presentes, elementos que dialogam com o *modo simbólico* cunhado por Aumont (2002). A câmera realiza movimentos de *travelling* horizontal para a esquerda e direita, revelando os membros da corte lusitana que permanecem sentados à mesa, trajados com roupas de cores claras, como o branco. Somente Carlota aparece vestida de vermelho (*frame 2* da imagem 33). Mesmo visivelmente apáticos, os personagens apresentam grande ânimo para comer, pois a construção visual e sonora enfatiza variados sons de talheres, mastigação, deglutição, arrotos, flatulências e escarros (*frame 1 e 2*).

Enquanto observamos esses artefatos audiovisuais atípicos e grotescos, o narrador explica que a corte estava triste, porque o Rei estava morrendo e precisavam urgentemente casar

<sup>169</sup> A personagem simplesmente desaparece da narrativa quando Carlota torna-se mulher adulta.

D. José. Além disso: “[...] a única pessoa disponível era a irmã de D. Maria, Maria Benedita, que era 20 anos mais velha do que ele. Pobre e doente D. José [...] então, dois casamentos foram realizados ao mesmo tempo” (CAMURATI, 1995).

O plano-sequência do casamento de Carlota e D. João e, D. José e Maria Benedita e, da noite de núpcias do jovem casal, é construído por meio de uma alegoria burlesca. Os elementos históricos são retratados de forma apressada, sem muita explicação e com confusões de datas e personagens. O matrimônio começa com a tradicional marcha nupcial de *Mendelssohn*. Em primeiro plano, ao lado direito, um padre celebra o sacramento de D. João com Carlota. Mas, o enquadramento da câmera chama a atenção do olhar do espectador para o centro da tela, onde observamos uma suntuosa cama, onde estão D. José, praticamente desfalecido e, Maria Benedita (*frame 3 da imagem 33*).



**Imagem 33.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Os poucos convidados presentes vestem trajes brancos, fato curioso, tendo em vista que em celebrações de matrimônios apenas as noivas utilizam essa cor. Mas, não são apenas os indivíduos que são retratados dessa maneira. A cama, os lençóis, as perucas, quase tudo é branco, apenas o dourado das paredes e os ornamentos rompe com a tonalidade clara da cena. Parece que estamos diante de uma imagem “angelical”, uma pintura barroca de uma cena religiosa, destaque para a anã negra enquadrada ao lado esquerdo em primeiro plano (*frame 3 da imagem 33*). A figurante certamente é uma das acompanhantes da Rainha, sendo a única personagem negra retratada na corte portuguesa.

Tecnicamente, a câmera realiza um *close (zoom)* no casal de idosos que permanece na cama e em um movimento ascendente na tela, revela o luxuoso altar, com imagens de santos,

flores, velas e o Cristo ajoelhado, carregando a cruz, que parece abençoar os casais (*frame 4* da imagem 33).

Entretanto, a composição da sequência, especialmente a utilização da marcha nupcial e os planos do rei moribundo, que chega a tombar para o lado e é colocado sentado novamente pela noiva, conferem escárnio a cena, que está longe de ser “santa”, porque sabemos que não existe amor entre os noivos e o real motivo dos sacramentos são exclusivamente políticos, para a manutenção do poder absolutista monárquico em ambas as cortes.

A narrativa da história é interrompida abruptamente por um diálogo intrigante entre o Escocês e a sobrinha Yolanda. Ele afirma que Carlota não imaginava o que lhe aconteceria em sua primeira noite de casada. A jovem indaga se ninguém havia contado. Curioso, o homem pergunta se a sobrinha sabe o que acontece em uma noite de núpcias. Yolanda responde naturalmente e de forma didática que: “O homem introduz o pênis na vagina da mulher”. O tio exclama: “Sim! Sim! Sim! Yolanda”. Segundo ele, era exatamente isso que deveria acontecer, porém não foi o que aconteceu.

Apesar da sequência da noite de núpcias ser retratada em ritmo de deboche, estamos diante de uma tentativa de estupro. Carlota aparece ajoelhada rezando, quando é agarrada por D. João e jogada na cama (*frame 1* da imagem 34). A montagem segue com planos e contraplanos do rosto de Carlota e D. João. A Infanta tenta escapar, contudo, é quase totalmente dominada pelo marido, mas, como uma fera (ouvimos ela rosar como um tigre), quase arranca a orelha de D. João com uma mordida, que em desespero grita: “Ai Jesus! Ai Jesus!” (*frame 2 e 3*).



**Imagem 34.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Entendemos que diferente da personagem Oribela em “Desmundo”, que sofria em silêncio as violências do marido. Carlota não admite tal sujeição, partindo também para a brutalidade física. Por fim, ela surge em pé, em cima da cama, segurando um castiçal ameaçando bater na cabeça do esposo, enquanto alguns personagens figurantes entram rapidamente no quarto para socorrê-lo. Escutamos algumas vozes afirmando que a jovem é um demônio (*frame 4 da imagem 34*).

Francisca procura acalmar Carlota e também convencê-la que D. João é seu cônjuge, que ela precisa ceder as suas vontades, a personagem reproduz o discurso patriarcal cristão. No entanto, a Infanta assegura se ele tentar algo novamente: “será meu esposo morto”. Apesar da violência da cena, o narrador ao ser indagado por Yolanda se D. João era realmente um “tarado”, de acordo com o fato descrito. O personagem Escocês ameniza as atitudes do Infante, afirmando que ele não era um depravado ou tarado, ao contrário, “ele era quase uma moça, tão doce e gordinho. Passava o tempo olhando para as flores, rezando e pensando em comida. Não recebeu uma educação refinada como seu irmão” (CAMURATI, 1995).

Enquanto o narrador comenta sobre a ingenuidade de D. João, algumas cenas são apresentadas, onde príncipe brinca de pular amarelinha no pátio do palácio e outra em que aparece devorando freneticamente uma coxa de galinha, como se fosse um animal. As alegorias criadas pela diretora visam infantilizar e abobalhar a figura do personagem. Mas, ponderamos que a narrativa deixa subentendido que se D. João fosse um homem agressivo e/ou másculo, como Francisco, certamente a jovem esposa não teria resistido ao seu abuso, cedendo aos seus desejos.

A última sequência da primeira parte da narrativa é aberta com D. José sentado em uma cadeira tomando um pouco de sol. O homem está visivelmente muito doente, tossindo freneticamente. No corte seguinte da cena, novamente o Cristo é registrado (*frame 1 da imagem 35*). Mas, se antes a divindade foi retratada toda iluminada e vibrante. Agora, surge na penumbra, com pouca iluminação. A marcha nupcial é substituída pelo badalar dos sinos que anunciam a morte do rei D. Pedro III e de D. José<sup>170</sup> (*frames 2 e 3*). As cores brancas e a iluminação clara do casamento, se transformam em luto, maculadas pelo preto e pelas sombras<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> O filme retrata na mesma cena a morte dos dois personagens, cometendo uma falácia histórica. Tendo em vista que D. José faleceu em 24 de fevereiro de 1777 e D. Pedro III em 25 de maio de 1786.

<sup>171</sup> Os figurinos e os cenários do filme foram assinados por Tadeu Burgos, Emília Duncan e Marcelo Pies. Segundo eles, na cena do velório, não tinham recursos suficientes para produzir indumentárias e um cenário todo branco e outro todo preto, por isso, o cenário foi coberto com tinta preta e foram criados vestidos de papel. Os designers utilizaram-se da licença poética e de uma produção artesanal para criar os elementos.



**Imagem 35.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

D. Maria I, interpretada pela atriz Maria Fernanda, apesar de ser uma personagem secundária na história, nessa sequência, sua presença é pontual e central, marcando a temporalidade na narrativa. Ela também confere a dramaticidade com gritos de desespero que misturam elementos melodramáticos.

Segundo o narrador, a Rainha enlouqueceu após a morte do esposo e do filho, passando a ser conhecida como D. Maria, a Louca. É importante destacar que ela foi a primeira mulher a ascender ao trono português. Era extremamente religiosa, mas vista como uma mulher fraca e ingênua, “uma verdadeira idiota, louca e beata, vive em romarias e procissões” (VILLALTA, 2004, p. 247). Conjetura que, segundo a narrativa, influenciou em inúmeras das suas decisões, deixando o comando de Portugal, sobretudo, nas mãos da Igreja Católica, como retratado no *frame* 4 da imagem 35. A personagem aparece assinando alguns documentos junto de um sacerdote, o religioso está nitidamente abusando de sua sanidade mental, pois ao pegar os documentos ele sorri, debochando da Rainha.

A construção audiovisual dos *frames* da imagem 35, são um dos exemplos de plano-sequência sem uma continuidade temporal e espacial utilizados pela cineasta. A câmera começa enquadrando o Cristo, depois percorre toda a encenação das mortes, o desespero dos personagens, o início da loucura de D. Maria I e termina com a Rainha sendo manipulada por um membro da Igreja Católica antes de se levantar, saindo do ambiente interno e entrando em um cortejo pelas ruas, onde observamos diversos fiéis e mendigos.

Desta forma, vários ambientes são percorridos em temporalidades distintas, conferindo agilidade a narrativa, enquanto o Escocês descreve parte da história lusitana, contextualizando

o espectador. Assim como Fonseca (2018), entendemos que a construção da corte lusitana por meio desses aspectos, tem o objetivo de retratar os portugueses em uma situação de inferioridade se comparados aos espanhóis, solidificando imagens e interpretações pejorativas no imaginário popular.

Portanto, a infância de Carlota Joaquina é retratada de modo alegórico e burlesco. As três principais personagens femininas nesse bloco do filme são reconstruídas e representadas através de arquétipos femininos ligados ao corpo, desejo e poder. A jovem Carlota é retratada como uma menina incontrolável e perspicaz, e mesmo sendo uma criança é erotizada pela narrativa através das intenções de D. João. Ela utiliza-se da inteligência e do autoritarismo para conquistar seus desejos. Sua mãe é grotescamente representada como voluptuosa, parecendo não se importar com o destino da filha, mas, somente com os benefícios que a união das duas cortes pode lhe trazer. E, por fim, D. Maria I é a velha louca que sucumbiu à cruel realidade, sendo “devorada” pelos jogos de poder que envolviam a corte portuguesa. Todavia, assinalamos que a Rainha, antes de enlouquecer, ajudou na criação de Carlota, pois a Infanta foi enviada muito nova para Portugal, “as duas davam-se bem, e a rainha era praticamente a única a quem Carlota respeitada ao longo da sua infância e parte da adolescência” (REZUTTI, 2018, p. 125).

Assim, a passagem de tempo da infância a fase adulta ocorre rapidamente, através do *raccord*, por meio do efeito de “fechar e abrir as cortinas”. O narrador informa que Carlota agora é uma mulher “de peitos grandes e corpo fogo”. Apesar de tais atributos físicos, a personagem é representada com alguns traços masculinos, como um fino bigode em seu rosto. Ela aparece trajando seu vestido vermelho que ilustra o cartaz do filme. A voz do narrador em *off* afirma que a mulher está louca para consumir seu casamento.

Na sequência, Carlota aparece escondida na penumbra, atrás das cortinas em primeiro plano. Observando, ao fundo do plano D. João que está ajoelhado rezando na beira da cama, na mesma posição que a jovem Carlota estava quando era criança. A montagem dos personagens, bem como suas intenções se invertem. Ao som de trombetas e de uma música flamenca, a Infanta se move rapidamente em direção a cama. Se na primeira vez foi D. João quem atacou a jovem. Agora, é Carlota que o violenta. Seus gestos são brutos e sua fala é ríspida, D. João se mostra um ingênuo e indefeso “garoto” ao seu lado (*frame* 1 e 2 da imagem 36).





**Imagem 36.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Em seguida, são reveladas várias cenas da Princesa com inúmeros homens. No *frame 1* da imagem 37, ela aparece na penumbra beijando um nobre; no *frame 2*, surge agarrando e tirando a roupa de outro homem; no *frame 3*, Carlota está sentada em cima de um senhor, ela bate em seu rosto como se ele fosse uma criança, e no *frame 4*, encontrar-se agarrando outro homem atrás de uma cortina, dentro do palácio real. O narrador informe que: “Carlota era um dragão. Teve muitos amantes. Ela podia comer qualquer um como um monstro enlouquecido” (CAMURATI, 1995).



**Imagem 37.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Essas interpretações históricas acerca da sexualidade e traições de Carlota, estão presentes em vários relatos, como do cronista Luiz Edmundo, com uma visão peculiar e pejorativa da Princesa, ele aponta que ela: “lembrava uma gata eternamente no cio [...] ao procurar seus amantes [...] tudo lhe servia, tudo desde que tivesse a forma aproximada de um homem” (EDMUNDO, 1939, p. 237). Mas, de todos os seus casos extraconjugais, um dos mais conhecidos foi com o jardineiro do Palácio do Ramalhão<sup>172</sup> (*frame 6* da imagem 37), a quem ela preferiu, segundo a narrativa, assassinar ao saber que ele iria se casar com outra mulher.

<sup>172</sup> Marcus Cheke, no livro “Carlota Joaquina (A Rainha Intrigante)”, descreve que a Infanta passava longas temporadas no Ramalhão. Segundo o autor, seus retiros estavam longe de serem inocentes, ela utilizava o palácio para divertimentos sexuais e orgias com os membros da nobreza, bem como com seus empregados. Por mais que

A narrativa também questiona a paternidade dos seus filhos. Segundo o narrador, por virtude desses inúmeros enlances amorosos: “todos eram os filhos de Carlota, mas poucos os de D. João” (CAMURATI, 1995). Ao total, Carlota concebeu nove filhos (*frame 5* da imagem 37), situação que surpreendeu a todos, porque “ninguém na corte acreditava que aquela jovem muito baixa, peluda e de feições pouco agradáveis pudesse engravidar. Mas engravidou e teve vários” (REZZUTTI, 2018, p. 125). Mas, o que era notável na família real, segundo relatos da época, que não havia semelhança alguma entre os irmãos. No entanto, de todos os filhos, o narrador afirma que a primogênita, Maria Teresa de Bragança, era com certeza filha de D. João, acerca dos demais, pairavam a dúvida. Contudo, Rezzutti (2018) assegura que os quatro primeiros seriam filhos do príncipe.

A narrativa prossegue com o atestado de loucura de D. Maria I e com ascensão de D. João como o príncipe regente. O narrador afirma que ele era um grande covarde e entrou em pânico com a situação. A cena retrata-o chorando deitado em cima da cama, como uma criança ao lado da coroa. Posteriormente, a diretora alterna planos de D. João e da corte portuguesa enquanto o personagem, *Lord Strangford*<sup>173</sup>, ministro da Grã-Bretanha em Lisboa, explica alguns aspectos históricos da época para o Príncipe. A sequência também contextualiza o espectador ao panorama político da Europa e da colônia na América, porém a fala do personagem limita-se a descrição ilustrativa, ocultando inúmeros debates acerca do processo político e social que envolvia o contexto, como as motivações da Inconfidência Mineira (1789).

Se as ideias da Revolução Francesa já chegaram à colônia? Veja a conspiração dos oficiais de Minas Gerais, deve haver outros mais como Tiradentes conspirando contra vós. É melhor que a corte esteja na colônia para evitar que a Independência aconteça. Afinal, o Brasil é bem maior e mais rico do que Portugal. Acho que a corte deve seguir para o Brasil [...]. Também gostaria de lembrar a Vossa Alteza que o que falo são conselhos vindos de Londres (CAMURATI, 1995).

Na cena, os principais conselheiros da corte lusitana encontram-se sentados à mesa com D. João. Novamente a câmera realiza um movimento de *travelling* horizontal a esquerda, percorrendo toda a extensão da mesa, focando nos detalhes das comidas e nos personagens que estão cochichando, até chegar em D. João (*frame 1* da imagem 38). O inglês procura convencer o Príncipe a partir para o Brasil, no entanto, ele demonstra mais interesse no frango assado que se encontra na sua frente do que nos argumentos de *Strangford* (*frame 2*). Eles são

---

Cheke afirma que muitos desses relatos foram oriundos de inimizades da Rainha, não existem provas concretas que confirmem ou não a veracidade dessas afirmações, portanto, essas características fazem parte da biografia de Carlota. In. CHEKE, Marcus. **Carlota Joaquina** (A rainha intrigante). Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

<sup>173</sup>*Strangford* é retratado como o representante dos interesses políticos e econômicos da Inglaterra na coroa portuguesa. O ministro é representado como um homem comedido, mas também manipulador de D. João.

interrompidos por D. Maria I, que invade o ambiente aos gritos, afirmando que não irá para o Brasil. Ela joga alguns papéis com gravuras de animais selvagens, assegurando que esses bichos andam pelas ruas da colônia e se eles forem para lá, serão todos devorados (*frame 3*).



**Imagem 38.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

A perspectiva de D. Maria I se aproxima da visão dos primeiros colonizadores e viajantes da época do “descobrimento”, um olhar estrangeiro carregado de mitos e temores sobre as novas terras. Segundo Pucci Jr. (2000), ao mesmo tempo em que a representação é alegórica, também não seria impossível que tenha ocorrido, tendo em vista “que até hoje há estrangeiros que acreditam que se podem encontrar jacarés e sucuris nas ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo” (PUCCI, JR., 2000, p. 136).

Ao fim da sequência, Carlota entra em cena e também se mostra irredutível com a ideia de deixar Portugal, alegando que jamais será a princesa do Brasil (*frame 4*, da imagem 38). Como ato de repúdio aqueles homens, ela ameaça D. João e cuspe na mesa, demonstrando sua autoridade frente ao marido. Diferente de Oribela que foi punida fisicamente, Carlota confronta abertamente os poderes masculinos de sua época, apesar de não sofrer castigo físico pelas suas atitudes, é vista com maus olhos pela corte, não apenas por ser inteligentíssima, mas, segundo Rezzutti (2018), por não ter “sido criada apenas para ser uma mulher que fosse totalmente obediente ao marido” (REZZUTTI, 2018, p. 137). Diferente da submissão de Oribela, Carlota utiliza-se de todos os seus atributos físicos e intelectuais para confrontar e manipular o sistema patriarcal no qual está inserida.

Sublinhamos que a narrativa não problematiza os elementos históricos que levaram a transmigração da Corte portuguesa para o Brasil, não retratando as variadas questões

envolvendo as relações entre Portugal, Inglaterra, França e Espanha. O roteiro apenas evidencia que D. João encontrava-se em uma situação complexa. Com a Rainha impossibilitada de administrar o reino, ele havia de escolher os caminhos políticos e econômicos de Portugal e sua escolha estava entre França ou Inglaterra.

Em síntese, se por um lado, ele acatasse as ordens de Napoleão a partir do Bloqueio Continental de novembro de 1806, fechando os portos para os navios ingleses, ele romperia suas relações econômicas com Inglaterra. Por outra via, ao contrariar tais ordens, entraria em confronto direto com os franceses. Porém, com a “aliança” dos espanhóis a Napoleão, não lhe restou outro caminho: com a ajuda dos ingleses, em 29 de novembro de 1807, a família real e grande parte da corte lusitana embarcaram para o Brasil, fugindo das tropas franceses. Deste modo, segundo Fonseca (2018), entre as várias formas possíveis de abordar esse acontecimento, Camurati apoiou-se na versão histórica que mais deprecia a atitude dos portugueses.

Diante disso, o início da sequência e marcado com a recusa de Carlota em deixar Portugal, andando de um lado para o outro, ela busca convencer D. João de lutar contra Napoleão. Afirma que se ele fugir ficará conhecido como “João, o Rei Fujão”. A Princesa não demonstra medo dos franceses, ao contrário, segundo ela, estaria: “cagando para os franceses e para Napoleão” (CAMURATI, 1995), (*frame 1* da imagem 39). A personagem manifesta toda sua força e autoridade perante o marido, que permanece estático, sentado em uma poltrona, apenas ouvindo-a. Somente ao final, D. João assevera preferir ser conhecido como o “rei fujão, do que o rei morto”, contrariando totalmente a esposa (*frame 2*).



**Imagem 39.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Desse modo, nos planos seguintes são narrados os processos que enredaram a fuga da família real de Portugal. A trilha sonora de Abujamra, composta por violinos, juntamente com trovões, confere dramaticidade e ritmo dinâmico a sequência que tem duração aproximada de cinco minutos. Carlota surge queimando e guardando inúmeros objetos e documentos, destaque para o “pênis de madeira” que ele prefere levar consigo. Visualizamos vários raios no céu e ouvimos muitos trovões, a forte tempestade amedronta D. João que está escondido em algum

quarto do palácio, enquanto um oficial do exército empenha-se em convencê-lo a sair. Segundo o narrador, “desde o terremoto em Lisboa, não se via tamanho pandemônio” (CAMURATI, 1995).

Com a “câmera na mão”, as cenas seguem registrando a confusão e desordem nas ruas, a população quer acompanhar a família real. Vários planos consecutivos retratam os indivíduos correndo de um lado para o outro em desespero, ao mesmo tempo em que a família real foge por túneis estreitos. D. João aparece com os olhos vendados, porque tinha muito medo dos raios e dos trovões, mais uma alusão as características “pueris” do Príncipe. As imagens são acompanhadas pela *voz over* do narrador que descreve o caos:

O povo nas ruas entrou em pânico. Queriam ir junto com seu rei, mas não haviam barcos suficientes [...]. Partiu sem dizer uma palavra ao povo. Todos ficaram gritando, indo de um lado para o outro. Foi uma noite terrível, Yolanda [...]. Encaixotaram os manuscritos da Biblioteca Real, prata, ouro, tantas coisas, que se esqueceram da maior parte da bagagem de roupas e comida. E da pequena anã negra, chorando em completo abandono, como todo o povo português. Quando os canhões de Napoleão já podiam ser ouvidos em Lisboa, a Família Real estava fugindo para a sua mais rica colônia, terra de preciosas madeiras, ouro e diamantes, o Brasil! (CAMURATI, 1995).

Diferente da narrativa fílmica que enfatiza o lado tragicômico e alegórico desse fato histórico, de acordo com José Jobson de Andrade Arruda (2008), a transmigração da corte portuguesa constituiu em um dos acontecimentos marcantes na história do mundo ocidental, um evento sem precedentes na história da humanidade, porque além de reconduzir cerca de 10 a 15 mil pessoas de Portugal rumo a colônia, o Estado português trasladou todo o seu aparato burocrático e administrativo “através do oceano para outro continente, levando consigo todo o arsenal necessário ao exercício do poder, que nem de longe se pode comparar a todos os deslocamentos provocados pela avalanche napoleônica” (ARRUDA, 2008, p. 24).

Alguns registros iconográficos da época, como a pintura a óleo de Nicolas Louis Albert Delerive, “Embarque da Família Real para o Brasil”, executada entre os anos de 1807 a 1818, também representa esse momento histórico. Na imagem 40, observamos D. João, quase ao centro da tela, acompanhado de seus ministros e membros da corte. Destaque para a carruagem real, atrás do grupo de homens, certamente Carlota Joaquina é a mulher retratada na janela, junto de alguns dos seus filhos. Os demais indivíduos são representados em atividades na acomodação dos objetos reais no navio, outros fazem parte da guarda real, bem como um grupo de mulheres e crianças reunidas aguardando o início do embarque. A imagem destoa totalmente da representação criada por Camurati, onde não está chovendo e aparentemente não existe nenhum caos instaurado.



**Imagem 40.** Nicolas Louis Albert Delerive. Embarque da Família Real para o Brasil, óleo sobre tela, 1807-1818. Localização: Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

O fato é que a vinda da família real portuguesa ao Brasil repercutiu em inúmeros registros históricos na época, os quais foram e ainda são interpretados e reinterpretados, produzindo diversas visões e representações, umas mais verossímeis ao real, outras mais simbólicas e até imaginadas, como a versão fílmica. Mas, sem dúvida, a chegada<sup>174</sup> e permanência da corte portuguesa no Brasil transformou profundamente as relações econômicas, políticas e socioculturais.

Cabe ressaltar que o governo monárquico instaurado, além de abrir os portos para o mercado mundial, adentrou definitivamente no neocolonialismo, iniciando um inédito processo de urbanização, incorporando os princípios da nova cultura burguesa que defendia valores mais modernos e uma maior ligação com as relações capitalistas em todos os níveis. Del Priore

---

<sup>174</sup> A historiadora Lilia Schwarcz (2008) destaca que o ano de 1808 marca o começo de um novo período para a colônia luso-americana e para as relações que passaria a travar com os países europeus. [...] Assim, se o primeiro decreto promulgado na Bahia – em 28 de janeiro de 1808 – assegurava a “abertura dos portos às nações amigas”, e o de 25 de janeiro de 1809 dava aos estrangeiros o direito de receber sesmarias, nas mesmas condições que os portugueses, já a França seria excluída desses primeiros acordos e tratada, desde então, como inimiga. Em terras brasileiras o regente declararia guerra à França – em primeiro de maio de 1808 –, assim como seu exército invadiria a Guiana Francesa, em 3 de dezembro. Brasil e França não manteriam mais relações diplomáticas ou comerciais até a assinatura da paz em 1814, na esteira das demais determinações do Congresso de Viena. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espelho de projeções: os franceses no Brasil de D. João. **Revista USP**, São Paulo, n. 79, p. 54-69, set./nov. 2008, p. 55.

(2016) salienta que D. João corroborou para o desenvolvimento da educação, das artes e da cultura no Brasil.

Incentivou o aumento das escolas régias – equivalentes, hoje, ao Ensino Médio – e as cadeiras de artes e ofícios. Ainda como príncipe regente, criou, também, na Bahia e no Rio de Janeiro, os nossos primeiros estabelecimentos de ensino médico, com títulos de Escola de Cirurgia e Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica. No Rio de Janeiro, ampliou a Academia Militar, transformada em Academia Real Militar, enquanto, na Bahia e no Maranhão, solidificaram-se Escolas de Artilharia e Fortificação. Bibliotecas e tipografias entraram em atividade, sendo a Imprensa Régia, na capital, responsável pela impressão de livros, folhetos e periódicos. Em 1816, chegou a Missão Francesa com seus arquitetos, escultores e pintores. Estes nos legaram as imagens mais vivas que temos da paisagem urbana e rural brasileira, no início do século XIX (DEL PRIORE, 2016, p. 10).

Contudo, o artefato fílmico tem uma visão extremamente pessimista da chegada da corte lusitana a colônia. Camurati ao retratar esse evento histórico com esse olhar tragicômico, pretende desconstruir a história oficial que “consagra a elevação do Brasil a corte, sua aproximação com a Europa ali representada — o que era a Europa? —, contrastando este dado com a aparência que nos era dada a ver pelos viajantes que então aqui chegavam e nos construíam imagetivamente” (SCHVARZMAN, 2003, p. 169).

No filme, após a tormenta do embarque, os planos subsequentes registram a família real em alto mar. O sol está a pino, Carlota anda de um lado para outro exatamente irritada, xingando para o nada: “filho da puta!”. Os dias se passam e os membros da comitiva, entre eles, D. João e Carlota, estão vomitando, nauseados com o balanço do navio. Também estão sem água potável, comida e sofrendo com o forte calor dos trópicos e, para piorar, todos contraíram uma infestação terrível de piolhos. O narrador destaca que três meses depois chegaram ao Brasil, desembarcaram na Bahia: “Carlota chegou com a cabeça enfaixada [...]. E as pessoas acharam que era a última moda na Europa” (CAMURATI, 1995).

Esse ato das mulheres brasileiras em acharem que os lenços enrolados na cabeça eram moda lusitana e começarem a reproduzir o penteado, faz referência à tendência imitativa dos brasileiros em relação à cultura estrangeira, que também influenciou a própria linguagem cinematográfica no país. Apontamos que a chegada da monarquia portuguesa a colônia, transcende a discussão histórica retratada no filme, pois a simbologia envolvendo a construção da cena é entendida por alguns autores, como o desembarque simbólico do cinema nacional em sua própria terra. Nas palavras de Márcio Rodrigo Ribeiro (1997):

A produção cinematográfica brasileira, aqui representada na figura de Carlota Joaquina, apesar de todas as dificuldades de sua “longa viagem indesejada” ainda mantém sua majestade, majestade essa que dará ao cinema nacional pelo

menos a possibilidade de tentar “reinar” novamente dentro de seu próprio País (RIBEIRO, 1997, p. 85-86).

Diferente dos cenários teatrais e antinaturalistas que retratavam a corte espanhola e portuguesa e que eram predominantemente construídos em ambientes internos, com iluminação artificial. No Brasil, os planos foram construídos em ambientes externos, destacando as paisagens e belezas naturais, e a forte e clara iluminação dos trópicos. A chegada ao “Novo Mundo” ocorre ao som de um berimbau, instrumento musical herdado da cultura africana. Os personagens desembarcam em uma praia da região nordeste, sem nenhum esplendor, com os pés afundando na areia e na água do mar. Caminham pela praia e são recepcionados calorosamente pelos habitantes locais, representados por personagens negros e índios (*frame 1 e 2 da imagem 41*).



**Imagem 41.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

D. João está nitidamente mais abatido e fraco que Carlota (*frame 3 da imagem 41*). Todos os personagens presentes na praia, fazem uma fila para beijar as mãos das realezas. Enquanto um negro aproxima-se da mão Carlota, a câmera enquadrada seu rosto, relevando sua expressão de soberba e repulsa com a situação (*frame 4*). O narrador assegura que a Infanta “detestou o país logo que colocou seus pés. Talvez porque não gostasse de negros. D. João, por outro lado, parecia intrigado com a mistura racial” (CAMURATI, 1995).

Da Bahia, eles seguiram viagem para o Rio de Janeiro. Diferente do primeiro desembarque, na capital da colônia eles são recepcionados com tapete vermelho e muitos aplausos. D. João ao descer da embarcação se ajoelha e beija o tapete na praia. A câmera enquadra o personagem ao centro da tela, ao fundo notamos o famoso morro da Urca e a floresta da Tijuca (*frame 1 da imagem 42*). De acordo com o narrador, estavam presentes “muitos



índios, muitos europeus, muitos africanos, alguns chineses e, talvez, até dois ou três escoceses” (CAMURATI, 1995) (*frame 2*).

Toda a construção imagética da cena é colorida, destacando as tonalidades dos trópicos, o amarelo e o verde. Os indígenas aparecem com os corpos pintados, carregando flores (*frame 3* da imagem 42), os africanos são representados com indumentárias de chita todas ornamentadas e estampadas, trazendo frutas (*frame 4*). Deste modo, a narrativa no Brasil é marcada pelo exótico, com sua flora e fauna voluptuosas e seus habitantes de múltiplas nuances.



**Imagem 42.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Ainda nessa sequência, o narrador informa que naquele momento Carlota Joaquina conheceria seu “último e verdadeiro amor, Fernando Carneiro Leão, um belo e rico negro” (CAMURATI, 1995), (*frame 5* da imagem 42). Destacamos que assim como em “Desmundo”, os personagens indígenas e negros também são figurativos. Mas, no longa-metragem de Camurati, os negros chegam a ser idiotizados, agindo como “bobos da corte”, como é retratado o personagem Felisbindo, interpretado pelo ator Romeu Evaristo. Somente o personagem Fernando, interpretado pelo ator Norton Nascimento, recebe relevância enquanto figura dramática integrado a narrativa, os demais funcionam apenas como figurantes na composição das cenas.

A chegada da corte, então, trouxe grande alegria para as ruas do Rio de Janeiro, as janelas das residências estão enfeitadas com tapetes e flores. Apesar dos habitantes estarem muito contentes, Carlota mantém-se irritada e D. João extremamente cansado (*frame 6* da imagem 42). Eles andam em cortejo pelas ruas da cidade, rezando a oração da “Ave Maria”, enquanto os negros continuam dançando ao som do batuque dos tambores. O som se mistura com as orações e os sinos da igreja, a cena é construída através de um forte hibridismo cultural e religioso.

De acordo com Juliana Gesuelli Meirelles (2015), na História, enquanto D. João se encantava com a recepção, a beleza geográfica da Baía de Guanabara e a excentricidade da cultura local, “D. Carlota Joaquina chorava convulsivamente: tinha seu orgulho ferido por ter que aceitar a condição – para ela degradante – de ser uma princesa e futura rainha de possessões coloniais” (MEIRELLES, 2015, p. 10).

O narrador pontua que não existiam lugares disponíveis como hotéis, pensões ou residências para abrigar todas aquelas pessoas, demonstrando a precariedade da estrutura da nova capital do reino. Entretanto, a polícia real encontrou uma solução ou no caso, “achou um jeitinho<sup>175</sup>” para resolver o problema. Os oficiais percorreram a cidade e selecionaram inúmeras residências, alegando que as moradias foram requisitadas pelo Príncipe Regente como acomodações aos membros da corte, na porta das casas eram carimbadas as letras P e R (Príncipe Regente), que foi reinterpretada historicamente pelos moradores como “Ponha-se na Rua”.

Os moradores selecionados tinham apenas 24 horas para deixarem suas casas, levando apenas objetos de uso pessoal da família. Mesmo despojados de suas moradias, a notícia é recebida com alegria e louvor pelos residentes, que se mostram totalmente honrados em serem escolhidos pelo príncipe, uma notória ironia, visto que eles acabam de perder todos seus bens. A situação gerou “um enorme rebuliço tanto para a população que ficava desabrigada, quanto para a nobreza portuguesa que considerava as moradias desconfortáveis, mal construídas e sem o luxo das suas residências em Lisboa” (MEIRELLES, 2015, p. 11).

A corte portuguesa estabeleceu-se por toda a cidade, em diversos bairros, desde o Andaraí, Estácio até Botafogo. “D. João, com os filhos, ficou em outra residência, chamada Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão. [...] eles moravam em residências separadas, ele com os filhos e depois com a filha mais velha, casada, e D. Carlota, com as filhas solteiras” (REZZUTTI, 2018, p. 127). Segundo Renato Mendonça (2013), o casal se encontrava principalmente nas cerimônias públicas de maior relevância, em que realmente precisam aparecer juntos, na maior parte do tempo ficavam separados.

O filme também retrata que a chegada da corte acarretou profundas transformações na realidade econômica e nos costumes sociais locais, modificando a vida na colônia, “corrompendo os seus hábitos, promovendo políticas arbitrárias, desalojando seus habitantes” (SCHVARZMAN, 2003, p. 168). O preço dos produtos alimentícios também encareceu, os

---

<sup>175</sup> Essa expressão utilizada pelo narrador, alude-se ao jeito brasileiro que encontrar soluções inesperadas/inusitadas para situações por vezes complexas.

comerciantes tiravam vantagem da nova conjuntura, sendo que os melhores alimentos e animais eram destinados a família real. “E assim foi para o povo brasileiro. Sem casa, sem comida e a confusão econômica começou [...] Os preços dispararam tanto, que os nativos não podiam acompanhar” (CAMURATI, 1995). Os habitantes tiveram que se adaptar aos novos tempos e isso também incluía em como se comportar adequadamente perante os membros da família real.

Em uma das sequências, Carlota percorre as ruas a cavalo. Ela é caracterizada como um general da corte, com trajes masculinos de montaria (calça com culotes e algibeira) e carrega uma escopeta. De forma autoritária e violenta, por onde passa, ordena que todos se ajoelhem perante ela (*frame 1* da imagem 43). Camurati, ao caracterizar a personagem dessa forma, constrói um ato simbólico de diferenciação da personagem com as demais figuras femininas do filme, as quais não usam roupas masculinas, não montam a cavalo<sup>176</sup>, tampouco fumam charuto e falam palavrões, porque o mais importante para uma mulher, principalmente de elite, era permanecer longe da imagem da mulher descomposta, despudorada e masculinizada, como era a imagem de Carlota Joaquina.



**Imagem 43.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

A cena prossegue em outro canto da cidade, onde D. João aparece deitado, comendo com seus ministros. Como em toda a narrativa, novamente ele está devorando um frango assado e sendo feito de marionete pelos seus conselheiros (*frame 2* da imagem 43). A ação simbólica na sequência do *frame 2* da imagem 43 é que entre uma mordida e outra nas coxas assadas do frango, D. João e seus conselheiros tem a grande ideia de criar o primeiro banco do país, no caso, o Banco do Brasil. A cena é caricata, mas adverte para a extrema ganância e corrupção desses homens em relação as riquezas da colônia, o Príncipe afirma que: “nada melhor que um banco para fazer dinheiro” (CAMURATI, 1995).

---

<sup>176</sup> Segundo Del Priore (2000), as mulheres da elite começaram a praticar a equitação, como esporte, somente nas décadas finais no século XIX, ainda durante o reinado de D. Pedro II, até então, era uma prática exclusiva do gênero masculino.

É clara a opção da narrativa em descredibilizar a imagem de D. João<sup>177</sup> que somente pensa em seus dilemas fisiológicos que vai de comer a evacuar. Ele aparece sempre esfarrapado, com as roupas sujas e rasgadas, é tratado como uma criança, constantemente tem alguém limpando sua boca, arrumando seu cabelo e lhe oferecendo comida. Schvarzman (2003) compreende que “[...] ridicularizar a Família Real faz parte de uma longa tradição que o filme atualiza, reeditando D. João VI como o grande desengonçado, glutão comedor de frangos, imagem recorrente, usada durante quase todo o tempo” (SCHVARZMAN, 2003, p. 170).

Para André Luís Bertelli Duarte (2018), a narrativa propõe dessacralizar politicamente os personagens, sobretudo, os membros da monarquia portuguesa que por séculos foram considerados indivíduos superiores. Desta forma, no filme, identificamos que o casal real diverge em todos os sentidos, sendo representados como dois opostos e nesse caso, eles não se atraem. O ponto central das divergências são as políticas adotadas por Portugal e sua relação política e econômica com a Inglaterra, a qual Carlota é contra, especialmente em virtude do interesse dos ingleses na região do rio da Plata, que pertencia a corte espanhola, no caso, a sua família.

D. Carlota jogava o jogo do poder abertamente, como um homem faria, numa época em que se acreditava que a mulher não era talhada para isso [...] Ela tinha uma sede de poder e uma inteligência que, se era bem vista nos homens, era motivo de se temer e odiar nas mulheres. Elas deveriam ser modelos de virtude e caridade cristã, não de estadistas, como pregavam as ideias dos intelectuais (REZZUTTI, 2018, p. 135-136).

Apesar de Carlota mostrar-se extremamente superior a D. João, com uma postura sempre ereta, cabeça erguida e voz firme, a última palavra nas relações políticas e familiares ainda era do Príncipe Regente. A Infanta demonstra ampla consciência se romper com o esposo, certamente ela, como parte da corte espanhola, ou seja, sua família, irão padecer sem o auxílio de Portugal. Carlota dependia financeiramente do marido e como o narrador informa da sua fama de “pão-duro”, ela não tinha recursos financeiros suficientes para executar seus planos políticos e individuais.

Neste caso, o que restava a Princesa era a vingança, assim consideramos que o adultério é utilizado como forma de punir o esposo. No Brasil, ela também se envolve com inúmeros homens, entre eles o almirante inglês Sidney Smith, interpretado pelo ator Robert MacCrea. Mas, foi com o personagem Fernando que viveu seu último amor, por meio do qual ela “começou a entender que a mistura racial poderia ser interessante” (CAMURATI, 1995).

---

<sup>177</sup> O ator Marco Nanini constrói o personagem com expressões caricatas em um ritmo lento, corporalmente retraído e abatido, reforçando a ótica de uma “líder” inseguro e débil, constantemente manipulado diante de suas obrigações enquanto figura pública.

Nas cenas entre os amantes, escutamos o som da canção “Tico-Tico no Fubá”, composição de Zequinha de 1917. O choro<sup>178</sup> ressalta a brasilidade da sequência, bem como os elementos da flora e fauna, como as bananeiras, coqueiros e o canto dos pássaros que podem ser observados e ouvidos em segundo plano (*frame* 1, 2, 3 e 4 da imagem 44).



**Imagem 44.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Diferente dos outros relacionamentos extraconjugais com os amantes europeus, onde Carlota adotava sempre uma posição de dominação, com Fernando, acontece o contrário, é ela quem é completamente dominada. A cineasta priorizou em realçar a virilidade e a sexualidade no personagem, certamente por serem características atribuídas historicamente aos homens negros. A princesa quando se encontra com o amante, mostra-se extremamente amorosa e alegre. Em um dos diálogos, afirma que jamais gostou de negros, “não sei por que, tinha medo. Suportava a presença de um ou dois, mas muitos juntos, jamais” (CAMURATI, 1995). Agora, até conceber filhos com o personagem fazem parte dos seus desejos. E, segundo ela, mesmo gerando um filho “negrinho”, o “João bobão nem notaria”.

Entretanto, Vainfas (2001) assegura que certamente o personagem Fernando era branco na História. Nesse viés, asseveramos que a cineasta se utilizou da liberdade da licença poética para criar um relacionamento amoroso interracial, onde a miscigenação tão condenada pelo Estado Português, como examinado em “Desmundo”, também atinge a família real. Segundo o autor, “nem Gilberto Freyre, injustamente acusado de propagar as excelências da democracia

---

<sup>178</sup> O choro, popularmente conhecido como chorinho, é um gênero musical popular e instrumental brasileiro, surgiu no Rio de Janeiro em meados do século XIX.

racial brasileira pela via da sexualidade, ousaria dizer tamanho exagero” (VAINFAS, 2001, p. 234).

A morte de D. Maria I é outro momento tragicômico da narrativa. A Rainha, o filho João, Carlota e alguns dos netos, percorrem em um cortejo religioso as ruas da cidade. D. Maria, na frente da imagem do Cristo, tem um colapso e começa a gritar de pavor. O filho adentra no enquadramento e abraça a mãe que permanece em total desespero (*frame 1* da imagem 45). No plano seguinte, a personagem já aparece morta no caixão. Com a sua morte, João é o novo Rei e Carlota a nova Rainha.

No velório, todos os membros da família real estão em luto, chorando em volta do caixão a morte da matriarca. Em primeiro plano, destaque para D. João ao centro e, os filhos (da esquerda para a direita) D. Miguel, D. Maria Teresa e D. Pedro I. É possível visualizar Carlota, ao fundo da cena, com expressões de felicidade e contentamento com a chegada do amante Fernando (*frame 2* da imagem 45).

Ainda, nessa mesma sequência, ao som de uma música flamenca, Carlota se encontra com o amante e entre beijos e declarações de amor, D. João flagra-os (*frame 3* da imagem 45). A câmera em um movimento de *close up*, com a iluminação focada apenas no rosto do personagem, revela-nos sua expressão de espanto ao descobrir a traição da esposa (*frame 4*), a imagem escurece completamente em um *fade-out*.



**Imagem 45.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Novamente a *elipse* confere a passagem do tempo. Observamos que como resposta a infidelidade da esposa, D. João nomeia Fernando como presidente do recém criado Banco do Brasil, numa tentativa de afastar o homem da esposa, mantendo-o ocupado. Assim, nas cenas

seguintes, a narrativa foca em outros aspectos históricos, como na chegada de outros personagens europeus ao Brasil. De acordo com o narrador: “imigrantes chegavam sem cessar neste momento histórico. Até franceses foram contratados para documentar a coroação” (CAMURATI, 1995). O filme referencia a Missão Artística Francesa de 1816, na qual inúmeros artistas, como o pintor francês Jean Baptiste Debret<sup>179</sup> se deslocaram da Europa para a América, com a finalidade de documentar e retratar a realidade da corte lusitana, assim como a fauna, a flora, os costumes e habitantes dessas terras.

Acentuamos que Camurati, na sequência da Aclamação de D. João como Rei, constrói uma perspicaz crítica a obra de Debret, o qual é apreendido pela historiografia contemporânea como um dos mais importantes pintores a documentar a sociedade brasileira do início do século XIX. No filme, o pintor, interpretado pelo ator Ney Latorraca, é contratado pela família real para registrar o momento da coroação. A família real é enquadrada em primeiro plano, posando para uma possível tela do artista. Enquanto o pintor mostra orgulhoso sua criação, ouvimos Carlota reclamar que a pintura está horrível, que ela está feia e que não gostou das cores (*frame* 1 da imagem 46). A cineasta cria uma alusão a oposição entre o “belo” e o “feio” ou no caso, entre a representação do “belo” com o “real”, tendo em vista que se Carlota é retratada como uma figura feia, o pintor estaria retratando a realidade.

Em seguida, outro quadro é apresentado a família, “Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de Dom João”. Agora, o enquadramento do plano se inverte e são os personagens, ao lado de Debret, que observam a tela/câmera, criando a ilusão que o espectador também é observado (*frame* 2 da imagem 46). As reações são as mais distintas, contudo, se sobressai novamente o julgamento de Carlota: “mas não havia tanta gente, tenho certeza”, assegurando que o pintor se equivocou ao retratar a praça repleta de pessoas no dia da Aclamação e, se não bastasse, D. Miguel aponta que as figuras humanas estão muito pequenas, sendo difícil de distingui-las.

---

<sup>179</sup> Jean-Baptist Debret foi um artista francês que veio para o Brasil como integrante da Missão Artística Francesa em 1816, permanecendo no país até 1831. Entre 1834 e 1839 publicou em Paris sua obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, narrando suas experiências no país. A obra é uma das mais importantes referências históricas do período. O livro, dividido em três volumes, pretende, nas palavras de Debret, acompanhar “a marcha progressiva da civilização no Brasil”. Assim, o primeiro deles é dedicado ao índio selvagem, o personagem mais distante dos parâmetros civilizados europeus, enquanto o segundo avalia o grau de sofisticação técnica envolvido nas atividades produtivas e comerciais do país. O terceiro volume é todo centrado na análise das instituições religiosas e políticas, concentrando as cenas históricas testemunhadas pelo artista. Mas é nas cenas de rua, com seus personagens pitorescos arranjados em cenas compostas com boa dose de humor, que se revela de maneira aguda o olhar perscrutador que Debret lança à sociedade brasileira. In. **Olhar viajante na casa Fiat de Cultura**. Coleção brasileira/Fundação Estudar da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008, p. 48.



**Imagem 46.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

A protagonista explica para o filho que: “o problema é que Debret não é Velázquez<sup>180</sup>”. Assim, a Rainha questiona e põe em dúvida o ofício do pintor. A sequência é breve, mas, a cineasta ao executá-la, não está apenas questionando a veracidade do olhar do pintor. Junto dele, está colocando em questionamento toda uma historiografia que utiliza sua produção como documento histórico de representação do período.

Outro personagem construído alegoricamente é D. Pedro I, interpretado pelo ator Marcos Palmeiras. O príncipe aparece com indumentárias nas cores verde e amarela, uma alusão a bandeira brasileira. Segundo Monteiro (2016), Pedro era praticamente “um moleque da praça XV, que não queria estudar. Andava na farra, vivia com as escravas, gostava de esporte e aventura” (MONTEIRO, 2016, p. 93).

Na sequência, ele percorre as ruas da cidade com um pequeno macaco nos ombros, junto do irmão D. Miguel<sup>181</sup>, interpretado pelo ator Augusto Madeira. O narrador informa que o príncipe era epilético, porém, assim como a mãe, era extremamente fegoso, sempre atrás de um enlace amoroso com alguma europeia, negra ou índia, “todas as mulheres faziam o seu gosto” (CAMURATI, 1995). Mas, ele estava prometido para se casar com a marquesa Maria Leopoldina da Áustria<sup>182</sup>. Apesar disso, Del Priore (2011) observa que seu matrimônio em 1817, jamais o impediu de se envolver amorosamente e sexualmente com outras mulheres e que Pedro, jamais escondeu da esposa sua vida amorosa e sexual extraconjugal.

<sup>180</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez foi um pintor espanhol e um dos principais retratistas da corte do Rei Filipe IV da Espanha. Velázquez era um pintor que contemplava a beleza da nobreza em suas telas, por isso da crítica de Carlota as representações de Debret.

<sup>181</sup> O personagem não ganha nenhum destaque na narrativa fílmica, para os espectadores que não conhecem a história do período, nem saberão reconhecer quem é D. Miguel.

<sup>182</sup> A imperatriz Leopoldina se tornou um dos modelos femininos do início do século XIX, apresentava como qualidades a doçura, amabilidade, inteligente e educação. De acordo com Del Priore (2011), Leopoldina se chocou com os comportamentos e os casos amorosos de Carlota. Em carta escrita para os familiares na Áustria, descrevia a sogra como uma mulher de conduta vergonhosa, que estava desgraçando sua família, onde as filhas mais novas teriam uma péssima educação e sabem aos dez anos tanto como as outras mulheres que são casadas. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.



Por fim, a narrativa expõe que finalmente D. João tornou-se o rei, no caso, Rei D. João VI, do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, em 6 de fevereiro de 1818. De acordo com Rezzutti (2018), com sua ascensão ao poder, a relação com Carlota arruinar-se-á totalmente, especialmente por ele não compartilhar o poder com a esposa. O filme retrata que após sua Aclamação, começaram agitações nas ruas da população para a assinatura da Constituição. De modo sucinto, o narrador explica para Yolanda, contextualizando também para o espectador, porque a população almejava uma Constituição: “a monarquia estava no fim. Os reis tinham de assinar um papel que conferia direitos aos cidadãos. A Constituição serve pra isso. E por sua ajuda nesse processo constitucional. O povo brasileiro aprendeu a amar e a respeitar D. Pedro” (CAMURATI, 1995).

Assim como em inúmeras outras narrativas e representações, no filme, D. Pedro I também é retratado como o herói da Independência do Brasil que ocorreu em 07 de setembro de 1822. Camurati oculta a complexidade e as contradições políticas que permearam nosso processo de Independência, tampouco representa as relações conflituosas entre Pedro com os pais ou irmãos.

Após ilustrar em imagens coloridas e gritos de Independência esse importante processo da nossa História. A narrativa volta-se novamente para Carlota, a nova Rainha do Brasil. Mas, longe de Fernando, ela aparece totalmente melancólica e triste e, como não bastasse, em uma manhã, ao olhar no espelho, o lado esquerdo do seu rosto está cheio de pelos. Horrorizada, ela grita de desespero (*frame 1* da imagem 47).



**Imagem 47.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

O narrador destaca que não haveria nada mais desesperador do que nascer pelos no rosto de uma mulher. A cena é grotesca, porque a única explicação que Carlota, como os espectadores recebem de um médico é que em razão das características tropicais do Brasil, distúrbios hormonais em mulheres é frequente e naquele momento, a medicina colonial não apresentava nenhum medicamento ou tratamento capaz de ajudá-la (*frame 2* da imagem 47).

Submersa no pânico, a Rainha recorre a cultura popular brasileira ou no caso, a “macumba”, como pontua o narrador, para sumir com os pelos do seu rosto, como para o regresso de Fernando. Camurati encena banalmente a religiosidade afro-brasileira, pois na cena, enquanto Carlota mantém-se prostrada na cama aos prantos, sendo consolada por sua ajudante Custódia, interpretada pela atriz Eliana Fonseca, o personagem Felisbindo, segurando o ramo de alguma erva, realiza uma dança em volta da cama. É desse modo que é construído o ritual religioso ao qual a personagem procurou auxílio (*frames 3 e 4* da imagem 47).

Mas, aparentemente a “macumba” ofereceu resultado, pois a felicidade retorna a personagem. Carlota se arruma toda entusiasmada na frente do espelho, enquanto aguarda a chegada do amante. Fernando adentra em seus aposentos, ela é enquadrada em primeiro plano, ao fundo visualizamos o personagem. Carlota expressa grande alegria ao revê-lo (*frame 1* da imagem 48). No entanto, ao contrário do que espera, Fernando está disposto a terminar o romance. Interrogado sobre o que aconteceu, afirma que os dois não podem mais se relacionar, pois agora, ela é a Rainha e ele ocupa um cargo de extrema confiança do Rei e os dois devem respeitar a Vossa Alteza. Ele a chacoalha, alegando que esperava que ela os poupasse dessas lamentações, visto que suas posições atuais exigem condutas diferentes. Carlota afirma que Fernando se corrompeu pelo poder, preferindo deixar o amor entre eles de lado, para se preocupar com o dinheiro e o Rei (*frame 2*).

Apesar das trocas de ofensas, a protagonista afirma não poder viver sem ele. Nesse momento são interrompidos por uma jovem mulher negra que entra abruptamente no quarto. É quando percebemos que Fernando também é casado, a mulher em questão é Gertrudes, interpretada pela atriz Maria Ceíça.

As duas mulheres começam a discutir, Gertrudes afirma que a rainha é diabólica e enquanto profere inúmeros outros insultos, a câmera enquadra Carlota em primeiro plano, que se mostra enfurecida. Ao fundo ouvimos a trilha musical com um ritmo espanhol, com vozes gritando “olé,olé”, expressão utilizada em uma tourada (*frame 3* da imagem 48). Carlota, como um touro, ataca Gertrudes, ameaçando açoitá-la. Fernando interfere e separa as duas

personagens. A esposa debocha ainda mais da Rainha, chamando-a de feia e velha, comparando sua beleza à estranheza da Rainha (*frame 4*).



**Imagem 48.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Carlota atinge Gertrudes com uma cusparada, ameaçando e insultando-a de “filha da puta, mulata, vagabunda, carioca vil e vaca” (CAMURATI, 1995) (*frame 5* da imagem 48). Porém, irredutível com a decisão, Fernando vai embora com a esposa. A sequência termina com Carlota deitada sozinha na cama, chorando e dizendo que pretende mandar quebrarem todos os ossos da mulher, assim como fazia quando era criança ao ameaçar sua dama de companhia (*frame 6*).

É a primeira vez que visualizamos a personagem tão vulnerável. Toda sua austeridade arquitetada no decorrer da narrativa é desconstruída pela paixão e o abandono do seu “verdadeiro amor”. Desta forma, Carlota dominada pelo ódio busca sua vingança. A sequência é narrada por um escravo negro, que descreve para um intendente que ele, juntamente da Rainha e Felisbindo, foram até a frente da casa de Fernando e encontram Gertrudes com os filhos (*frame 1* da imagem 49). Carlota é novamente insultada, mas agora, também é agredida com um tapa no rosto (*frame 2*). O escravo relata que perguntou para a Rainha se poderia atirar na mulher, contudo, ele afirma que Carlota mesma pegou o “trabuco” de suas mãos e atirou, assassinando a mulher na frente dos filhos (*frame 3*).

O filme deixa explícito que o crime foi premeditado e executado pela Rainha. Na cena seguinte, D. João surge em uma sala onde entra um intendente que lhe entrega uns documentos, são os autos do processo que incriminam Carlota. Completamente desolado com o crime passional, o Rei queima os documentos (*frame 4* da imagem 49). Segundo Pucci Jr. (2000), a atitude de D. João é uma “referência óbvia à impunidade dos poderosos, um dos problemas mais agudos do Brasil” (PUCCI JR., 2000, p. 138).



**Imagem 49.** *Frames* extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Na contramão da narrativa fílmica, Rezzutti (2018) assegura que na História, não é possível afirmar com certeza que foi Carlota quem executou Gertrudes. Não existem registros concretos do crime, apenas variadas suposições. O fato é que Gertrudes Angélica Clara Pedra foi assassinada em 08 de outubro de 1820, em frente à sua casa em Botafogo, na Cidade do Rio de Janeiro:

Estava acompanhada de suas duas filhas e vinha de um ofício religioso no Centro da Cidade. Ao descer de sua carruagem, foi alvejada por um tiro de bacamarte, que a matou imediatamente [...]. Várias hipóteses foram levantadas, desde que houvesse alguma vingança tardia envolvendo a família e a Revolução Pernambucana, até que a mandante do crime seria uma tal “viúva Pena”, que gostava do marido de Gertrudes. Entretanto, a filha da vítima, a marquesa de Maceió, Guilhermina Adelaide Carneiro Leão, anos após o assassinato da mãe, acreditava na culpa da rainha d. Carlota Joaquina. Ela não estava sozinha: outras pessoas que se recordavam do fato, já passados mais de cinquenta anos do ocorrido, como o conselheiro Vasconcelos de Drummond e o dr. Manuel Joaquim de Menezes, eram da mesma opinião (REZZUTTI, 2018, p. 127).

Apesar das divergências e dúvidas sobre o assassinato, Carlota não foi investigada. Na cena seguinte, o narrador informa que o poder de D. João estava ameaçado em Portugal e era necessário que o Rei regressasse imediatamente. Embora o Brasil fosse considerado atrasado ao pensamento europeu, o D. João ficou muito triste por ter que deixá-lo. O narrador descreve que ele “jamais veria suas fantásticas palmeiras crescerem no Jardim Botânico que ele fundara e que era a sua paixão. Ademais, o Brasil foi o lugar onde ele se tornou rei, um verdadeiro rei, pois, em Portugal, era considerado só um Infante que, por sorte, chegara à Coroa” (CAMURATI, 1995).

Meirelles (2015) afirma que desde a chegada da família real ao Brasil dois sentimentos foram nutridos, de um lado, o amor de D. João pelas novas terras e, de outro, o grande repúdio e ódio de Carlota. Esses dois aspectos modelaram e foram decisivos na construção dos olhares e sentimentos que cada personagem cultivou pelo país no decorrer dos treze anos que permaneceram nos trópicos. Assim, em 26 de abril de 1821, aconteceu o regresso da família real para Lisboa, com exceção de D. Pedro I que ficou exercendo a função de regente.

D. João, a Rainha D. Carlota e o príncipe D. Miguel eram acompanhados por mais ou menos quatro mil pessoas que compunham a comitiva real. Por ironia do destino, o regresso da corte joanina foi feito à francesa, às pressas, mas sem alarde. D. João VI voltava para o Reino muito menos Rei do que quando chegara ao Brasil, ainda Príncipe Regente. Acuado politicamente, o silêncio da partida demonstrava o medo do monarca diante das possíveis manifestações populares que já faziam parte do cotidiano de seus súditos-cidadãos em ambas as margens do imperial Atlântico português (MEIRELLES, 2015, p. 76).

A partida para Portugal trouxe extrema felicidade para Carlota. Na sequência final, a Rainha surge em uma embarcação em alto mar. Ao fundo do plano, ainda é possível visualizar a baía de Guanabara, com a praia e o morro da Urca. A Rainha retira os sapatos dos pés, batendo-os na borda do navio, eternizando uma das clássicas cenas da história do nosso cinema, afirmando: “[...] graças a Deus! Desta terra eu não quero nem o pó!” e joga os calçados no mar (*frame 1 da imagem 50*). Carlota colecionava e adorava sapatos e mesmo assim, recusa levá-los, por conter possíveis resquícios da poeira do Brasil.

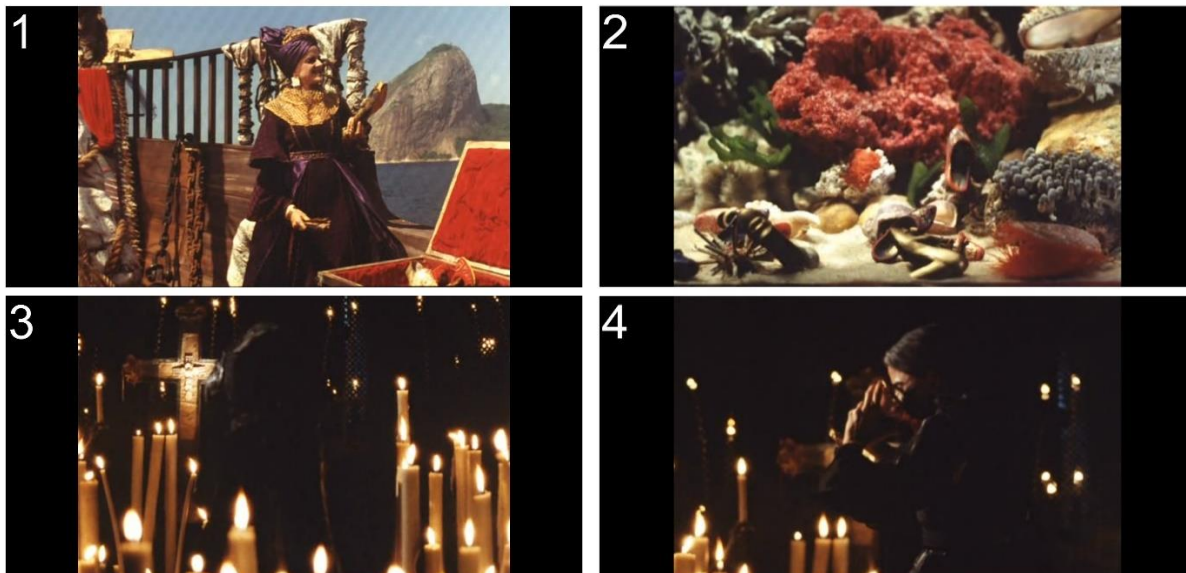
Enquanto a câmera mergulha no fundo do mar, acompanhamos os calçados afundando, um a um (*frame 2 da imagem 24*)<sup>183</sup>. O narrador descreve que Carlota acreditava fielmente que na Europa seus problemas se resolveriam como em um passe de mágica. Porém, estava terrivelmente enganada, pois quando chegou em Portugal, ela almejava o filho Miguel, “tido como bastardo, como rei, traindo D. João. Por isso, foi exilada por 9 anos em seu palácio em ruínas o Quinta do Ramalhão. Louca, miserável e abandonada por seus filhos, finalmente se suicidou” (CAMURATI, 1995).

O desfecho da personagem é trágico, isolada e sozinha em seu palácio. As cores fortes que por tantas vezes moldaram sua vida e seus sentimentos são substituídas pelo preto, que reflete sua profunda melancolia e tristeza. Assim como a sogra, também enlouqueceu. Mas, diferente de D. Maria I que se rendeu aos delírios e alucinações devido ao luto. Carlota, primeira mulher da Casa de *Bourbon* a caminhar pelo “Novo Mundo”, termina sua trajetória pedindo

---

<sup>183</sup> Por mais que o plano busque remeter as imagens do fundo do oceano, não há como não perceber que os sapatos estão afundando dentro de um aquário, devido a água límpida, arranjos artificiais e peixinhos coloridos.

perdão à Deus por seus pecados, pelas mortes e dores que causou, especialmente ao esposo, D. João (frame 3 da imagem 50). Na cena final, a Rainha é representada bebendo um cálice com veneno, enquanto a imagem é desfocada, sob os gritos de agonia da personagem (frame 4).



**Imagem 50.** Frames extraídos do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, direção Carla Camurati, 1995.

Mendonça (2013) ao analisar a trajetória pessoal e política de Carlota Joaquina, entende que é possível compará-la a Catarina II da Rússia, conhecida como Catarina, a Grande. Mas, segundo sua ótica, diferente da imperatriz russa que conseguiu destronar o marido e ascender ao poder, a Infanta portuguesa tentou em vão e terminou vencida pelos próprios delírios e desejos. O autor apresenta visões particulares de ambas as personagens históricas.

A imperatriz russa, despótica e sensual, atraiu numerosos filósofos, entre os quais um Diderot, para lhe proclamar os dotes de espírito e liberalidade. D. Carlota, filha primogênita dos reis da Espanha, esteve a ponto de ver-se coroada Imperatriz da América Espanhola, quando da sucessão de Fernando VII, seu irmão, e do afastamento dos sobrinhos. As leis do acaso, porém, que ditam muitos dos fatos históricos, não a favoreceram em igual proporção (MENDONÇA, 2013, p. 106).

Diferente de Mendonça, Raul Brandão (2012) interpreta a figura de Carlota com um olhar extremamente pejorativo, salientando que além de feia e vulgar, era má e ordinária. Em sua visão, “qualquer mulher do povo, por grosseira que seja, exala simpatia. Impregnou-a a desgraça. Ela não. Seus filhos são deste, daquele, da balbúrdia e do acaso” (BRANDÃO, 2012, p. 33). Através de uma visão misógina e androcêntrica, o escritor afirma que até no fim da vida, a personagem foi dominada pela luxúria e ambição, e morreu almejando um poder que nunca deteve.

[...] naquela roda-viva de ambição e de intriga [...] já velha e seca de desespero – tisonada como uma bruxa espanhola, das que leem a sina e conhecem todas as molas secretas do vício, quando já despida de carne e de sexo e ainda

dominada pela ambição perpétua de toda a sua existência – uma coroa, um império, mandar, intrigar, conspirar – se embrulha num trapo (qualquer gibão de chita lhe servia) e fica horas pelos cantos, desleixada e suja, a moer restos de sonhos. O contacto com a morte mais a aferra à ambição. Rodeia-se de aventureiros e, já um tipo como os inventores, os poetas e os avaros, tece sem repouso nem nexos empresas irrealizáveis e absurdas (BRANDÃO, 2012, p. 33).

Em oposição a essa visão, Camurati reconstrói o fim de Carlota de forma simbólica e até com certa redenção, em função da personagem suplicar por perdão. Mas, na sequência final do longa-metragem, o Escocês e a jovem Yolanda retornam à tela conversando, enquanto caminham pelos rochedos. Novamente a dúvida é instaurada, quando o homem informa para a sobrinha que D. João morreu tomando uma sopa de galinha e que os boatos da época diziam que estava envenenada e que foi Carlota quem forjou sua morte. Todavia, que ninguém ao certo sabe o que aconteceu. Segundo ele, “o problema com a História é que quanto mais se lê, menos se sabe. Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato” (CAMURATI, 1995).

Nesse sentido, o filme ao propor um distanciamento do mimetismo da reconstituição da História, sugere uma nova releitura e representação da história brasileira, criando variadas possibilidades de discussão e justificando suas escolhas críticas e alegóricas com a alocação final do narrador, “quem sabe?”. Logo, a obra torna-se original, “com seu humor, seu ritmo, sua vivacidade, sua impertinência cheia de alegria original da chanchada [...]. Uma obra híbrida que não se assemelha a nenhuma outra, bem de acordo com o humor canibal brasileiro” (DESBOIS, 2016, p. 334).

Portanto, o que o narrador-personagem acabou de descrever é uma das possíveis versões da história de Carlota Joaquina. Desta forma, ao consideramos o filme como uma fonte histórica, nosso objetivo foi desconstruí-lo enquanto documento, relevando os discursos ideológicos e androcêntricos presentes na narrativa. Pois, como lembra Le Goff:

não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador (ou ao artista, diríamos nós) não fazer o papel de ingênuo [...]. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1990, p. 472-473).

Bernardet (1995), apreende que apesar do filme ser um espetáculo audiovisual do cinema moderno, “a história, o drama, o conflito foram eliminados” (BERNARDET, 1995, p. 86). Além do mais, percebemos que a brasilidade é retratada de forma pessimista. No entanto, é fato, que o cinema não tem a obrigação de representar as minúcias factuais do processo histórico, porque na perspectiva de Lagny (2009), o filme é uma “testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao

historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada” (LAGNY, 2009, p. 115).

Ainda assim, consideramos que o cinema ao propor uma abordagem histórica é preciso fazê-la com cautela, tendo em vista que está propondo dialogar com a memória histórica nacional. Deste modo, Camurati ao assumir “uma feição duplamente conservadora, sob a roupagem da paródia e do deboche, protegida pelas lentes ficcionais e estrangeiras dos escoceses, [...] não cumpre o propósito pedagógico anunciado” (VILLALTA, 2004, p. 259).

A narrativa não legitima seus discursos através de documentos ou fontes históricas, tampouco adota uma postura crítica quanto à tradição historiográfica, não oferecendo conhecimento histórico ou “pedagógico” ao espectador, ao contrário, reforça o senso comum através da comicidade, cristalizando visões patriarcais, masculinas e um tanto, preconceituosas.

Mais plausível é admitir que a história de Carlota seja uma pseudodiegese, tal como definida na teoria da narrativa: *flashbacks* que parecem provir da enunciação de um personagem (ou da imaginação de outro) são, na verdade, produzidos por instâncias narrativas a eles superiores. Carlota Joaquina estaria sempre, portanto, no terreno do antinaturalismo (PUCCI JR., 2000, p. 141).

Logo, segundo Napolitano (2008), o “cinema é manipulação e é essa sua natureza que deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que isso representa” (NAPOLITANO, 2008, p. 247). Desta forma, postulamos que a linguagem cinematográfica tem o poder de construir ou desconstruir a narrativa histórica e a cultura de um país, elucidando ou ocultando fatos históricos e personagens de acordo com a visão que o presente pretende impor ao passado ou a realidade. Como lembra Oricchio (2003), “quando um americano via Carmem, estava vendo não apenas uma cantora exótica, mas a imagem de um país” (ORICCHIO, 2003, p. 63).

Então, embora Camurati tenha, ao final, arquitetado uma protagonista feminina de sucesso. Tornando o longa-metragem símbolo da Retomada do cinema brasileiro. E, conferindo visibilidade e representatividade para uma figura histórica feminina, a qual questiona os valores e o papel feminino na sociedade brasileira desde a época de Oribela. O fim, não justifica os meios. A cineasta idealizou sua narrativa de forma ambígua, visto que seu roteiro, como afirma a diretora, teria sido baseado em pesquisas e estudos historiográficos. Logo, “Carlota aparece não propriamente como desmistificação de um episódio histórico, que teria sido contado de maneira edulcorada nos livros escolares, mas como base satírica para explicar um país que não deu certo” (ORICCHIO, 2003, p. 41).



Entendemos, portanto, que a diretora optou por reconstruir e sedimentar, mesmo que de forma chanchadesca<sup>184</sup>, inúmeros estereótipos ligados ao imaginário popular, edificados no decorrer dos séculos através do olhar estrangeiro e masculino como: de uma terra de fauna e flora exuberante e riquezas naturais ilimitadas; animais e habitantes selvagens e uma população conivente com a corrupção; indígenas desprovidos de pudor e moral e a extrema virilidade e sexualidade das populações negras.

Nesse viés, cabe-nos lembrar as palavras de Cacá Diegues, quando o cineasta se refere a esse aspecto do cinema brasileiro, o qual é reproduzido na construção da narrativa de “Tieta do Agreste”, como examinado no próximo capítulo: “Ainda que tenhamos de pagar o preço da manutenção dos estereótipos, algo que inevitavelmente acontece com a grande maioria dos países, devemos nos preocupar principalmente com o público interno, fazer o melhor cinema para ele [...]” (BALLERINI, 2012, p. 203).

Em vista disso, inúmeros cineastas, diretores e teóricos de cinema defendiam que: “independente da imagem que o país tenha fora de suas fronteiras, é essencial que nossos críticos e cineastas não se limitem ao combate de estereótipos alimentados por estrangeiros e reforçados por alguns brasileiros” (BALLERINI, 2012, p. 203). Nessa perspectiva, o cinema não deve se comprometer apenas com a realidade histórica, tampouco com os sujeitos, grupos ou populações que são estereotipados ou silenciados nas narrativas audiovisuais.

Nessa direção, o maior estereótipo reconstruído no filme é justamente sobre a figura feminina. Na ótica da diretora, como da maioria dos relatos e escritos históricos, mulheres como Carlota Joaquina, ao serem motivadas por paixões, desejos e ambições, acabam sucumbindo e enlouquecendo, se auto destruindo, bem como envergonhando suas famílias, traindo a confiança dos esposos e filhos e, cometendo crimes em prol dos desejos próprios.

Além disso, Camurati ao focar em retratar especialmente os desvios morais e éticos da personagem está legitimando a dominação masculina e os discursos patriarcais enraizados em nossa sociedade desde o período colonial, sobretudo, da mulher enquanto agente de poder. Sob esse prisma, entendemos, assim como Kaplan (1995), que o fato de uma mulher dirigir um

---

<sup>184</sup> De acordo com Schvarzman (2003), a cineasta Carla Camurati “recupera formas tradicionais de encenação que remetem aos filmes da Atlântida, a *Macunaíma* — o livro de Mário de Andrade e o filme de Joaquim Pedro de Andrade —, e desconstrói a visão empolada da história que se pode ver em *Independência ou morte*, de 1972, e, [...] em *Guerra de Canudos*, de 1997, ou *Mauá, o imperador e o rei*, de 1999, ambos de Sérgio Resende [...]. Carla Camurati usa também do esquema da TV Pirata, programa cômico da TV Globo que fazia muito sucesso naquele momento e que, da mesma forma que o filme, abusava do registro chanchadesco, criticando o cinismo do período.”. SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. **História**, São Paulo, vol. 22, n.1, p. 165-182, 2003, p. 170.

filme, não o torna necessariamente uma obra feminista, tampouco que as representações do gênero feminino transcendam o olhar masculino dominante na linguagem cinematográfica.

Deste modo, Carlota Joaquina tornou-se uma caricatura na história e no cinema. Eternizada como uma louca, bruxa, infiel, ninfomaníaca, feiosa, assassina e tantos outros “adjetivos” enunciados por inúmeros escritores e teóricos, como no fragmento que abre esse tópico. Essas visões androcêntricas sobre a personagem, certamente são resultantes de sua forte personalidade e inteligência, mesmas características que acometem a personagem Tieta. Mas, principalmente, por ser mulher em um momento histórico que deveria ter nascido homem, como alega Mendonça (2013): “alma de homem em corpo de mulher” (MENDONÇA, 2013, p. 107).

Portanto, refletimos que talvez, “quem sabe”, lembrando as palavras do personagem-narrador, se por acaso do destino Carlota tivesse advindo como homem, tivesse alcançado as glórias e os triunfos que tanto almejou, imortalizada como um grande herói, uma verdadeira fênix na história brasileira e lusitana, não apenas reconhecida como um produto de lucro do mercado cinematográfico no Brasil.

### **3.2. A insurgência de uma nova mulher brasileira (século XIX)**

Consideramos que o mesmo sistema simbólico patriarcal do século XIX que caricaturou e estereotipou a imagem da princesa Carlota Joaquina, também incitou em um processo profícuo de conquista do gênero feminino em novos espaços e papéis na sociedade, os quais iniciaram um processo de transformação das estruturas familiares e sociais no Brasil. Alterações significativas que iniciaram-se, de acordo com Guacira Lopes Louro (2017), após a Programação da Independência, quando o discurso oficial começou a defender uma maior necessidade de construir um país que se afastasse de seu caráter colonial, ou seja, “atrasado, inculto e primitivo” (LOURO, 2017, p. 443).

Era preciso modernizar a cultura e a sociedade brasileira. Nessa perspectiva, as mulheres surgem como um dos caminhos para essa modernização, onde a instrução e educação feminina seriam um dos instrumentos utilizados, embora, inicialmente voltada apenas para os segmentos mais ricos. Na ótica de Maria Angela D’Incao (2017), “a proposta era ser ‘civilizado’, como o eram os franceses e os europeus em geral. Desse modo, toda sorte de expressão de relações sociais locais que não fossem consideradas civilizadas eram combatidas pela imprensa e proibidas por lei” (D’INCAO, 2017, p. 226).

Nesse sentido, detectamos que as primeiras transformações das mulheres, especialmente da elite brasileira, foram por meio da educação, onde intensificaram o aprendizado da leitura e da escrita, adquirindo novos conhecimentos sobre as línguas estrangeiras, música clássica, dança e pintura, mas, ainda continuavam moldadas pelo pensamento patriarcal, subservientes a força masculina do pai e maridos. Em 15 de outubro de 1827, o Governo Imperial estabelece um currículo específico para a educação feminina, outorgando que não poderiam estudar geometria, apenas as quatro operações aritméticas e um pouco de economia doméstica, sendo essa instrução concedida apenas “as brasileiras e de reconhecida honestidade” (REZZUTTI, 2018, p. 79-80).

Até meados do século XIX, a educação para as mulheres burguesas era diferenciada, não profissionalizante, onde poucas tinham acesso e voltada apenas para o polimento sociocultural que objetivava moldar essas jovens ao papel de mães educadoras, dentro dos costumes patriarcais tradicionais cristãos. “Para muitos, a educação feminina não poderia ser concebida sem uma sólida formação cristã, que seria a chave principal de qualquer projeto educativo” (LOURO, 2017, p. 447).

O pensamento da época, segundo Charles Expilly (1935), entendia que “uma mulher já é bastante instruída, quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isto seria um perigo para o lar” (EXPILLY, 1935, p. 401). Advertimos que para as mulheres negras, devido suas condições de escravas, significava a negação para qualquer forma de escolarização. “A educação [...] se dava na violência do trabalho e nas formas de luta pela sobrevivência” (LOURO, 2017, p. 445).

Com efeito, esse novo grau de erudição representava para as mulheres burguesas a possibilidade de matrimônios mais vantajosos que visavam a manutenção do *status quo*. De acordo com Miriam Moreira Leite (1997), essas relações familiares constituíam no “cenário fundamental de movimentação feminina” (LEITE, 1997, p. 14). Embora a educação fosse fortemente vinculada a tradição portuguesa de manutenção das famílias, gradualmente, as mulheres assumem uma nova função social, isto é, “contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modeladoras e boas mães” (D’INCAO, 2017, p. 229).

Os homens, agora, também precisavam de suas mulheres (esposas, filhas, irmãs, tias, sobrinhas e até serviçais) em suas relações sociopolíticas. Era preciso que elas construíssem uma imagem socialmente positiva de sua estrutura familiar, que representava um novo capital simbólico para o gênero masculino. As esposas tornaram-se responsáveis pelo sucesso dos

maridos, desempenhando importantes papéis simbólicos em festas, nos salões, nos teatros, sendo que “a habilidade e a demonstração dos dotes femininos, inclusive os físicos, nestes eventos, podia ter papel decisivo na elevação social do marido” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 79).

Neste ínterim, é perceptível que quanto melhor fosse estruturada a imagem dessas mulheres, maior era o poder simbólico e a influência dos homens e de suas famílias na sociedade. Segundo D’Incao (2017), “esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudasse a manter sua posição social” (D’INCAO, 2017, p. 229-230). Elas evidenciavam seus atributos físicos e intelectuais, como “beleza, elegância, adaptação às circunstâncias, submissão, resignação e uma gama de prendas domésticas” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 81). Essas características serviam como pré-requisitos no cumprimento dessa nova função simbólica.

Sob essa perspectiva, ao assumirem essas funções, começaram a adentrar em novos ambientes, caminhando na contramão dos valores patriarcais. Deste modo, as últimas décadas do século XIX, assinala que a construção do conhecimento feminino abriu caminhos para que as mulheres ultrapassassem as barreiras familiares, apenas como educadoras do lar. Algumas passaram a gerenciar pequenos comércios, dedicando-se também a atividades agrícolas. Outras, “[...] mais abastadas, eram fazendeiras, comerciantes [...]. Enfim, trabalhando em casa ou na rua, elas ajudavam na sobrevivência de suas famílias e eram membros destacados da economia informal que existia então” (DEL PRIORE, 2016, p. 346).

Além disso, o surgimento das primeiras escolas normais, de acordo com Andréa Tereza B. Ferreira (1998), fez com que as mulheres ingressassem “[...] em uma carreira profissional, favorecendo alterações no seu destino de mulher-esposa e mudando a configuração de uma profissão, até então, exclusivamente masculina” (FERREIRA, 1998, p. 43). Assim, elas começam a atuar como escritoras, artistas e, especialmente como profissionais no magistério<sup>185</sup>. “O número de mulheres na profissão docente cresceu assustadoramente no decorrer do século

---

<sup>185</sup> Vale ressaltar que a prática docente feminina no Brasil, como na Europa, inicialmente não foi vista com bons olhos. Os defensores do pensamento patriarcal afirmavam que as mulheres não deveriam sair de casa para trabalhar, uma vez que o trabalho significava coisa de homem ou de escravo. As primeiras professoras foram discriminadas pelas autoridades e em alguns casos acabaram por serem perseguidas. Esses pensadores alegavam que Deus e a natureza teriam reservado para as mulheres os trabalhos domésticos ou, no máximo, as tarefas assistenciais. No entanto, com o tempo, a educação elementar foi sofrendo diversas transformações, entre elas, o aumento no número de professoras. “Surgiram as Escolas Normais, que abriram a possibilidade para as mulheres solteiras trabalharem para garantir a sua sobrevivência”. In. REZZUTTI, Paulo. Mulheres do Brasil: a história não contada. Rio de Janeiro: LeYa, 2018, p. 80.

XIX. Ao final deste período, em Pernambuco, mais da metade da clientela das escolas que preparavam para o magistério era do sexo feminino” (FERREIRA, 1998, p. 48).

Esse contexto, além de encetar um processo de transformação na vida profissional e intelectual das mulheres burguesas, alterou suas relações sociais, onde “a mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social” (D’INCAO, 2017, p. 228). Nesses espaços, conversavam e refletiam sobre os mais variados temas, para além da vida doméstica, é quando começa a surgir os primeiros discursos relacionados a independência e emancipação feminina em escritos de jornais e artigos. Contudo, segundo Jurandir Freire Costa (1989), teóricos e higienistas ainda asseveravam que a mulher “não podia extravasar as fronteiras da casa e do consumo de bens e ideias que reforçassem a imagem da mulher-mãe. Por isto, [...] a mulher intelectual dava mau exemplo às outras mulheres (COSTA, 1989, p. 260).

Diante disso, o pensamento da época continuava partilhando o ideal de mulher enquanto agente submissa ao poder masculino, privadas da intelectualidade e associadas apenas a delicadeza física e ao instinto natural da maternidade. Entretanto, essas transformações na mentalidade feminina no Brasil encontravam-se na direção oposta ao pensamento higienista, positivista e religioso. Grupos de mulheres voltaram-se para as discussões e alterações que estavam ocorrendo na Europa, desde o final do século XVIII, com o surgimento das primeiras postulações feministas enquanto movimento político e social.

Segundo Luis Felipe Miguel (2014), essas mulheres foram influenciadas pelos ideais da Revolução Francesa e por importantes documentos como a “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã”, escrito pela dramaturga e ativista política Olympe de Gouges em 1791. A escritora adaptou para o gênero feminino a “Declaração dos direitos do homem e do cidadão”, de 1789:

[...] o artigo X, que estabelece a liberdade de opinião, é redigido por Gouges como uma garantia de que, já que pode subir ao cadafalso, a mulher pode igualmente subir à tribuna. O artigo XI, sobre a liberdade de expressão, ganha a especificação de que toda mulher pode indicar o nome do pai de seus filhos, mesmo que, para tal, afronte os preconceitos. E, em particular, ela incluiu uma peroração final, conclamando as mulheres a romper com as ideias da época e a exigir seus direitos (MIGUEL, 2014, p. 20).

Além de Gouges, a escritora e filósofa inglesa Mary Wollstonecraft, considerada uma das pioneiras do chamado feminismo liberal<sup>186</sup>, defendia veementemente, desde os fins do

---

<sup>186</sup> O “feminismo liberal”, nasceu no século XVIII, desenvolveu-se ao longo do século XIX [...] é acusado com frequência de possuir um marcado viés de classe. In. MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In. MICHEL, Luis Felipe; BIROLO, Flávia. **Feminismo e Política: Uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 22.

século XVIII, a igualdade entre os gêneros. Em seu texto “Reinvindicação dos direitos da mulher”, publicado em 1792, considerado como um dos documentos fundadores do feminismo, ela afirmava que era o momento de “efetuar uma revolução nos modos das mulheres – hora de devolver-lhes a dignidade perdida – e fazê-las, como parte da espécie humana, trabalhar reformando a si mesmas para reformar o mundo” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 69).

Para Miguel (2014), a escritora ao debater com clareza o problema do feminino em termos de direitos civis, promoveu “uma inflexão na direção da construção de uma teoria política feminista. [...] ao tratar dessas questões [...], combina a adesão (quase inevitável) às ideias dominantes da época com elementos de inusual radicalidade” (MIGUEL, 2014, p. 21). Assim, o surgimento do movimento sufragista<sup>187</sup>, influenciado por esses ideais, se caracterizou na luta pelo direito ao voto feminino. As sufragistas<sup>188</sup> espalharam-se por vários países da Europa e da América, contribuindo para a construção das primeiras bases do movimento no Brasil, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX.

Consideramos, portanto, que essa realidade redefiniu, paulatinamente, o papel das mulheres no Brasil, causando grande estranhamento na sociedade patriarcal, porque o gênero feminino começou a ultrapassar determinadas barreiras, executando novas funções e atividades que anteriormente eram conferidas exclusivamente ao gênero masculino, “[...] a partir de 1879 as mulheres puderam entrar nas instituições de ensino superior brasileiras, [...] em 1887 foi expedido o primeiro diploma feminino de medicina concedido à gaúcha Rita Lobato Velho Lopes (1867-1954)” (MELO; RODRIGUES, 2018, p. 43).

Essa nova realidade também acarretou em novas distinções, especialmente entre as mulheres de famílias mais abastadas e as mulheres de segmentos médios e inferiores. A atuação exclusiva a intelectualidade e, sobretudo, a vida doméstica, era vista como um novo ideal burguês. Na ótica de Joana Maria Pedro (2017):

O isolamento feminino nas atividades de esposa, mãe e dona de casa tornou-se forma de distinção para uma classe urbana abastada e, também, para funcionários públicos, pequenos comerciantes e proprietários urbanos, estes últimos desejando ascensão social. As famílias demonstravam sua “distinção social”, entre outras coisas, pela dedicação de suas mulheres exclusivamente aos papéis familiares (PEDRO, 2017, p. 285).

---

<sup>187</sup> Cabe destacar nessa discussão o filme *As Sufragistas (Suffragette)*, direção de Sarah Gavron, lançado em 2015, que retrata o contexto de luta das primeiras mulheres do movimento feminista inglês na conquista pelo voto. O movimento liderado por Emmeline Pankhurst, transformou profundamente a vida das mulheres na Inglaterra.

<sup>188</sup> Durante o século XIX também surgiu o feminismo socialista, contudo, por conta de sua radicalidade acabou a margem do movimento sufragista.

A abolição da escravidão em 1888 e o fim do Império em 1889, intensificaram essas distinções entre o gênero feminino. As mulheres negras foram libertas das amarras da escravidão, mas permaneceram relacionadas diretamente à condição de serviçais nas famílias burguesas, exercendo as mesmas atividades do período escravista.

Elas continuavam limpando, cozinhando, lavando, costurando, bordando, cuidando das crianças, dos animais, das plantas e servindo de damas de companhia. Essa “condição de serviçais” imposta as mulheres negras, contribuiu para a insurgência das mulheres brancas, para que pudessem adentrar e atuar em novos ambientes e espaços, como nas universidades, nas repartições públicas e na vida política. Deste modo, ao contrário das mulheres brancas, as mulheres negras, cada vez mais, estavam sufocadas e contidas no interior da esfera privada.

Entendemos, porém, que embora muitas mulheres adquiriram certa autonomia até o final do século XIX, elas continuavam imaginadas e construídas por meio de estereótipos ligados a origem, a cor e a etnia, características fortemente relacionadas ao cotidiano colonial e imperial. Afinal, como destaca Schwarcz (2012), “desde que o Brasil é Brasil, ou melhor, quando era uma América portuguesa, o tema da cor nos distinguiu. Os relatos de viajantes, majoritariamente escritos por homens, destacavam a existência de uma natureza paradisíaca, mas lamentavam a “estranheza de nossas gentes” (SCHWARCZ, 2012, p. 11).

Em outras termos, esses relatos legitimavam uma visão etnocêntrica e masculina, que ao falarem das mulheres, se referiam exclusivamente as brancas e de família nobre, ignorando “a existência de filhas de imigrantes pobres, de mulatas e negras livres, enquanto outros sequer as classificavam como mulheres, pois nem sempre eram capazes de levar em conta as contradições da vida paralela das diferentes camadas sociais” (LEITE, 1984, p. 22).

Ao atentarmos para essas percepções, compreendemos que essas visões influenciaram diretamente o imaginário social acerca da imagem feminina em nossa sociedade. As mulheres brancas, como Carlota Joaquina e, especialmente Oribela, eram idealizadas pelo imaginário masculino como donzelas ingênuas, esposas devotas e mães honrosas. A cor branca representava “[...] uma alusão, quase uma benção; um símbolo dos mais operantes e significativos, até os dias de hoje” (SCHWARCZ, 2012, p. 11). As nativas, negras, mestiças e as brancas pobres, por sua vez, constituíram-se como devassas, ardilosas e depravadas, visto que eram necessariamente mais expostas e exploradas na estrutura social, porque não estavam resguardadas pela célula familiar e a tutela masculina.

Seu maior número, e o caráter cotidiano e quase óbvio de sua existência fizeram com que os relatos sobre elas fossem escassos, limitando-se a casos excepcionais destaque: ascensão social, como a de Chica da Silva, crimes passionais, mancebias escandalosas. Somente pesquisas em história social,

[...] permitam estabelecer séries estatísticas sobre casamentos, separações ou comportamentos coletivos permitiram revelar o que acontecia com a mulher comum — branca, índia, negra, mulata ou mameluca (WEHLING; WEHLING, 2005, p. 280).

Embora a imagem feminina fosse construída a partir desses arquétipos ligados, especialmente a cor, raça e classe, ao nascerem mulheres, todas eram subjugadas ao mesmo poder simbólico de dominação, submetidas a padrões misóginos e a força masculina. Poucas mulheres no Brasil <sup>189</sup>, até o final do século XIX, adquiriram protagonismo dentro desse sistema, como foi o caso de Carlota Joaquina, que ganhou visibilidade.

Porém, a história e, posteriormente o cinema, segundo Maria Rita de Assis Cesar (2011), demonstraram que “não haverá felicidade para as mulheres que transcendem o seu destino de gênero, a sua condição de mulheres que se casam e constituem família, pois maridos devotos e filhos bem-criados são a razão da felicidade feminina” (CESAR, 2011, p. 189). Portanto, apreendemos que as mulheres brasileiras anônimas ou “reconhecidas”, foram fortemente reprimidas e excluídas, enquanto os homens tornavam-se protagonistas e heróis da nossa história.

Deste modo, findamos que somente após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889 e o início do século XX, que a necessidade de construir um país que rompesse com seu caráter colonial e com os modelos androcêntricos, que “muitas das imagens idealizadas das mulheres sofreram mudanças e intensificações por conta das transformações que se operaram com a proclamação da República” (PEDRO, 2017, p. 291). Novos padrões de comportamento são introduzidos e uma série de redefinições e variações “acarretaram um declínio da família patriarcal antiga, a instituição mais importante para a formação da sociedade brasileira” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 77).

Essas mudanças, originárias do século XIX, permitiu desmistificar a imagem das mulheres e possibilitou a insurgência de novas protagonistas, como é o caso de Tieta do Agreste, personagem fictícia que se distanciou dos padrões tradicionais simbólicos de “boa mulher” e “sexo frágil” que moldaram mulheres como Oribela e Carlota Joaquina, modificando substancialmente o seu papel na sociedade e aproximando-se das mulheres reais do século XX.

Entretanto, por meio de sua trajetória, é possível proferir que embora Tieta tenha surgindo em meio a um novo contexto histórico, onde as mulheres avançavam pelo mundo

---

<sup>189</sup> A própria imagem da princesa Isabel, segundo Josette Magalhães Lordello (2002), foi construída por meio do olhar estereotipado relacionado a inferioridade do gênero feminino na sociedade brasileira, quando cogitavam a possibilidade de a princesa assumir o trono e substituir o pai, o imperador D. Pedro II. In. LORDELLO, Josette Magalhães. **Entre o Reino de Deus e dos Homens:** a secularização do casamento no Brasil do século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.



social, adquirindo maiores possibilidades de contestação e protagonismo na luta por igualdade e representatividade, a protagonista ainda é moldada por conflitos ideológicos e socioculturais de outrora.

# CAPÍTULO IV

A emancipação feminina no  
filme “Tieta do Agreste”

“Tieta do Agreste” (1996), duração de 140min, é um filme dirigido e produzido por Cacá Diegues<sup>190</sup>, sua narrativa apresenta elementos dos gêneros dramático e cômico. E, assim como “Desmundo”, é uma livre adaptação do romance literário escrito por Jorge Amado<sup>191</sup>, publicado em 1977. Segundo Leonardo Francisco Soares (2018), visando alcançar o mercado internacional, a trilha musical do longa-metragem foi composta por Caetano Veloso e o projeto coproduzido por Sônia Braga, que também interpretou a personagem, depois de permanecer mais de uma década sem filmar em português. Destacamos que antes de Tieta, a atriz interpretou outras duas personagens femininas de sucesso do escritor, Dona Flor, no filme “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), direção de Bruno Barreto, e a personagem Gabriela, em “Gabriela” (1983), direção de Bruno Barreto. Anteriormente, Sônia Braga também viveu Gabriela em sua adaptação televisiva, na telenovela da Rede Globo, de abril a outubro de 1975.

O romance “Tieta” também foi adaptado para a televisão em formato de telenovela<sup>192</sup>, pela mesma emissora, de agosto de 1989 a março de 1990. Mas, a atriz que interpretou a personagem foi Betty Faria. De acordo com Soares (2018), “segundo depoimentos da atriz [...] ela teria negociado a compra dos direitos para adaptar o livro diretamente com Jorge Amado” (SOARES, 2018, p. 94). Em razão do seu intenso engajamento na adaptação televisiva, Betty Faria ficou chateada na época da produção do filme por não ser convidada a interpretar a personagem também no cinema. Jorge Amado visando pôr fim à polêmica, em entrevista para a Folha de S. Paulo (1995), ressaltou sua relação com as duas atrizes, afirmando: “que ninguém diga nada sobre Beth Faria, ela viveu muito bem o papel de Tieta, mas Sonia Braga é três vezes minha filha” (COLOMBO, 1995)<sup>193</sup>. Segundo Diegues (1995), a ideia de roteirizar o romance para o cinema partiu da atriz:

---

<sup>190</sup> Carlos José Fontes Diegues, conhecido como Cacá Diegues é diretor, ensaísta, roteirista e produtor de cinema, um dos membros idealizadores do Cinema Novo. Nasceu em Maceió em 1940 e com seis anos de idade mudou-se para o Rio de Janeiro. Desde 1959, quando dirigiu oficialmente seu primeiro curta-metragem “Fuga”, já assinou a produção e direção de mais 30 projetos audiovisuais, entre curta e longa-metragem.

<sup>191</sup> Jorge Leal Amado de Faria, nasceu em 10 de agosto de 1912, na fazenda Auricídia, no distrito de Ferradas, município de Itabuna, sul do Estado da Bahia. Filho do fazendeiro de cacau João Amado de Faria e de Eulália Leal Amado. Publicou seu primeiro romance, *O país do carnaval*, em 1931. Casou-se em 1933, com Matilde Garcia Rosa, com quem teve uma filha, Lila. Nesse ano publicou seu segundo romance, *Cacau*. Ao todo, publicou mais de 35 obras, desde romances, livros de poesia, contos, guias e peças teatrais. A obra literária de Jorge Amado conheceu inúmeras adaptações para o cinema, teatro e televisão, além de ter sido tema de escolas de samba em várias partes do Brasil. Seus livros foram traduzidos para 49 idiomas, existindo também exemplares em braile e em formato de audiolivro. O escritor morreu em Salvador, no dia 6 de agosto de 2001. Foi cremado conforme seu desejo, e suas cinzas foram enterradas no jardim de sua residência na Rua Alagoinhas, no dia em que completaria 89 anos. Informações biográficas disponíveis no endereço eletrônico da Fundação Casa de Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.org.br/>>. Acesso em: 23 de jan. de 2020.

<sup>192</sup> A telenovela foi escrita por Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares e contou com a direção geral de Paulo Ubiratan.

<sup>193</sup> COLOMBO, Sylvia. Jorge Amado faz ponta no filme ‘Tieta’. In. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 07 de ago. 1995.

Sônia me disse que os direitos para gravar *Tieta*, que antes pertenciam a uma produtora italiana, estavam livres e que Jorge Amado tinha oferecido a ela. Fiquei fascinado. A Sônia teve papel fundamental na produção do filme também. Além de atriz excepcional, é uma mulher de grande iniciativa. Poucas vezes trabalhei com uma atriz (ou um ator) que tivesse tanto conhecimento de cinema (DIEGUES, 1995, p. 04)<sup>194</sup>.

O roteiro é assinado por João Ubaldo Ribeiro e Carlos Antônio Diegues. Ramos (2018) destaca que a narrativa fílmica tem uma expressiva preocupação com a representação da cultura popular brasileira, sendo permeado por cenas de descrição e exaltação da natureza e da cultura baiana. Como no romance, a história acontece em Sant'Ana do Agreste, pequena vila de pescadores no interior da Bahia, situada na divisa do Estado com Sergipe, cujos personagens vivem dias de extrema expectativa e ansiedade à espera do retorno de Antonieta Esteves Cantarelli, mais conhecida como Tieta.

A protagonista está prestes a regressar ao vilarejo, sua terra natal, depois de viver mais de duas décadas no sudeste do país, na cidade de São Paulo. O filme enfoca nas relações familiares e sociais que envolvem a personagem, como em seus segredos, pois Tieta retorna rica e poderosa, completamente distante da imagem da jovem de dezesseis anos que foi expulsa de casa pelo pai por ter se envolvido sexualmente com um rapaz. Logo, seu retorno intriga grande parte dos moradores e familiares que permanecem curiosos e seduzidos em descobrirem sobre a história de vida da protagonista.

Sua chegada transforma a realidade da pequena vila. Nesse sentido, é a partir desse inédito contatado, que os valores familiares, patriarcais e sociais são questionados. Visto que é por meio desses aspectos narrativos e discursivos que analisamos como a figura de Tieta, personagem de forte expressão sexual é representada na narrativa fílmica, e como ela, enquanto personagem feminina imortalizada na literatura, televisão, cinema e na música, contribuiu para os debates acerca da emancipação feminina nas últimas décadas do século XX.

Deste modo, antes de adentrarmos na análise iconográfica da personagem, é preciso discutirmos algumas das principais características da história das mulheres no decorrer do século XX, uma vez que nos séculos anteriores, mulheres como a personagem Oribela e, até mesmo a princesa Carlota Joaquina, eram fortemente subjugadas ao sistema simbólico de dominação masculino e aos valores patriarcais.

Entretanto, com o advento do novo século, a figura e o papel feminino transformam-se significativamente no interior das famílias e, sobretudo, na sociedade. Por essa razão, mulheres

---

<sup>194</sup> DIEGUES, Carlos. Bye, Bye, Bahia. In. **Jornal do Brasil**. Caderno de Domingo, 10 de dez. de 1995.

como Tieta, surgem para romper com a estrutura patriarcal, questionando os valores tradicionais de dominação, em uma luta constante por emancipação e representatividade.

#### **4.1. Novos debates, velhos paradigmas: a mulher no século XX**

O advento do século XX propiciou a instauração de profundas transformações na cotidianidade e no imaginário social pelo mundo ocidental. O progresso tecnológico oriundo das Revoluções Industriais<sup>195</sup>, foi crucial para o desenvolvimento de novos meios de transportes, na provisão de infraestrutura para a eletrificação dos centros urbanos e para a consolidação das indústrias químicas, como a farmacêutica, petroquímica, agroquímicas, entre outras. Aspectos que alteraram significativamente todo o sistema econômico e as sociedades. Para Del Priore (2017), a sociedade brasileira vivenciava um inédito clima de otimismo que “banhava até a gente que não podia desfrutar de tais milagres” (DEL PRIORE, 2017, p. 219).

Esse novo cenário produziu sentimento de progresso e liberdade, demarcado pela modernidade e o crescimento econômico que alterava gradativamente a qualidade de vida das populações. Entretanto, Manuel Castells (2005) entende que “o lado escuro dessa aventura tecnológica é que ela estava irremediavelmente ligada a ambições imperialistas e conflitos interimperialistas” (CASTELLS, 2005, p. 71). Ou seja, o avanço tecnológico, com as macros e micros invenções, também acarretou em conflitos que marcaram as sociedades. Contudo, o autor compreende que as Revoluções Industriais possibilitaram a introdução de “fontes móveis de energia barata e acessível expandiram e aumentaram a força de corpo humano, criando a base material para a continuação histórica [...] rumo à expansão da mente humana” (CASTELLS, 2005, p. 75).

Embora as Revoluções tenham transformado as relações econômicas e sociais pelo mundo, no que diz respeito ao papel do gênero feminino, de início, os avanços tecnológicos e a modernidade não alteraram substancialmente sua condição no interior das sociedades. De acordo com Schwarcz (2019), o *ethos* masculino e patriarcal ainda regulava o comportamento e as hierarquias na esfera pública e privada. As mulheres continuavam imaginadas e concebidas

---

<sup>195</sup> De acordo com Manuel Castells (2005), houve pelo menos duas revoluções industriais: “a primeira começou pouco antes dos últimos anos do século XVIII, caracterizada por novas tecnologias como a máquina a vapor, a fiadeira, o processo Cort em metalurgia e, de forma mais geral, a substituição das ferramentas manuais pelas máquinas; a segunda, aproximadamente cem anos depois, destacou-se pelo desenvolvimento da eletricidade, do motor de combustão interna, de produtos químicos com base científica, da difusão do telégrafo e a invenção do telefone. Entre as duas há continuidades fundamentais, assim como algumas diferenças cruciais. A principal é a importância decisiva de conhecimentos científicos para sustentar e guiar o desenvolvimento tecnológico após 1850”. In. CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Volume I. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 71.

a partir dos velhos paradigmas, ligados aos valores tradicionais e pautados pela determinação biológica que era empregada como princípio normatizador das relações sociais e da hierarquização entre os gêneros.

Na modernidade, a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo. Se na primeira os indivíduos são definidos como manifestações da humanidade ou da cidadania comuns a todos, na segunda é incontornável que se apresentem em suas individualidades concretas e particulares. Somam-se, a essa percepção, estereótipos de gênero desvantajosos para as mulheres. Papéis atribuídos a elas, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios (BIROLI, 2014, p. 32).

A atuação feminina continua condicionada diretamente a situações íntimas da vida doméstica. O historiador Antoine Prost (2009), ao examinar o período, enfatiza que o homem ainda era o chefe central da família, exercendo o pátrio poder e a mulher que almejasse certa autonomia, “precisava ter autorização por escrito para abrir uma conta no banco ou para administrar seus próprios bens” (PROST, 2009, p. 77). Deste modo, a sociedade ocidental dita “moderna”, permanecia reproduzindo os discursos patriarcais, valorizando as mulheres enquanto indivíduos fundamentais na manutenção e preservação da raça e da estrutura familiar, condenando qualquer falha ou afastamento do ilusório modelo de “boa mulher”, paradigma que dominava e subjugava as mulheres desde o desmundo da personagem Oribela.

Perrot (2005) assevera que a divisão sexual das tarefas e do trabalho continuava fundamentada na recusa de uma possível igualdade entre homens e mulheres. Nas palavras da historiadora, “o reforço da imagem da mãe e de seus poderes domésticos é um dos temas do antifeminismo do início do século 20” (PERROT, 2005, p. 273-274). Nesse contexto, a mulher é elevada a nova condição de “santa protetora da família”, nos padrões positivistas e patriarcais.

Margareth Rago (1991) considera que esses “generosos” homens acreditavam que, ao delegar o lugar social das mulheres, estavam protegendo-as das mazelas sociais e dos perigos do mundo, conferindo um lugar de prestígio na célula doméstica, seja “na educação dos filhos, nas carícias do esposo, no seu trono doméstico da graça, longe do mundo, das suas contingências miseráveis, das suas abominações tremendas, a cujo contato não há alma feminina que não empalideça e não estiole” (RAGO, 1991, p. 49).

Essas alocações outorgavam que o ideal feminino era que as mulheres permanecessem “na casa dos pais sem trabalhar. Mas, se precisar, o melhor é que trabalhe permanecendo na casa dos pais, por exemplo, costurando por encomenda” (PROST, 2009, p. 21). De acordo com

Laís Wendel Abramo (2007), a inserção das mulheres ao mercado de trabalho não deveria tornar-se um projeto de vida, mas, uma atividade secundária, pois caberia somente aos homens a manutenção e o financiamento do lar. Somente em duas circunstâncias elas poderiam assumir tal função:

Quando o homem (por definição o provedor principal ou exclusivo) não pode cumprir esse papel, devido a uma situação de crise econômica, desemprego, diminuição de suas remunerações, doença, incapacidade temporária ou definitiva ou outro tipo de infortúnio. Quando se trata de uma família na qual a figura masculina está ausente (por morte ou separação) e a mulher assume o papel de provedora por falta de outra alternativa (ABRAMO, 2007, p. 16-17).

Em consequência disso, as mulheres burguesas, diferente das pobres e proletárias que precisavam trabalhar, não tinham liberdade para entrarem no mercado de trabalho. Elas gerenciavam apenas o que seus maridos lhes ofereciam para a manutenção da estrutura familiar. Apesar disso, aferimos que algumas das primeiras manifestações femininas insurgem justamente no interior dos núcleos familiares burgueses, onde essas mulheres reivindicavam melhores condições na vida doméstica.

[...] quando o pão encarece, naquelas revoltas de subsistência que, no início do século 20, dão lugar às revoltas de carestia; papel indireto na decisão de fazer greve quando se torna impossível fechar o mês. [...] a dona-de-casa é também a sua guardiã, o sangue de uma cultura amplamente fundada na palavra e na vizinhança, pivô de toda uma sociabilidade horizontal que se opõe e frequentemente resiste às formas modernas de relações verticais, às hierarquias da dominação (PERROT, 2005, p. 242).

Portanto, ainda que houvessem mulheres como Gouges e Wollstonecraft, que desde o final do século XVIII, postulavam abertamente uma igualdade entre os gêneros. O início do movimento feminista ocorreu de modo sutil, apontando para uma nova perspectiva de equiparação entre homens e mulheres, organizando as lutas femininas em prol de direitos cívicos e políticos.

Nesse âmbito, a chamada primeira “onda feminista”, segundo Conceição Nogueira (2001), é relacionada a emancipação das mulheres de um estatuto civil dependente e subordinado, para uma nova posição como cidadãs dentro do Estado moderno industrializado. Para a autora, “podem-se considerar como principais causas (históricas, políticas e sociais) desencadeadoras do feminismo, a revolução Industrial, num primeiro momento, e as duas grandes guerras num segundo momento” (NOGUEIRA, 2001, p. 111). Nessa perspectiva, Miguel (2014) aponta que as primeiras reivindicações femininas ocorreram pelo direito ao voto (de votarem e de serem votadas), pelo acesso à educação e a igualdade no matrimônio, onde as mulheres casadas pudessem dispor de suas propriedades.

Todavia, Perrot (2005) demonstra que esses princípios de igualdade entre os gêneros eram promovidos pelas e para as mulheres burguesas, sem uma comunicação direta com as mulheres que se encontravam no mundo do trabalho, como as operárias. Apesar desses conflitos iniciais, o movimento transformou-se nas primeiras décadas do século XX, incorporando novas demandas e reivindicações as suas lutas, influenciado diretamente pela Primeira e Segunda Guerras Mundiais, que alteram significativamente a vida pública e privada.

A despeito da Primeira Guerra (1914-1918), o conflito provocou significativas transformações no mercado de trabalho ocidental, especialmente na Europa. Além do inédito alistamento feminino para o esforço de guerra, elas também adquiriram grande importância na esfera do trabalho. O conflito requereu que milhares de homens abandonassem seus postos de atividades nas fábricas e nas indústrias para lutarem nos *fronts* de batalha. Logo, outras milhares de mulheres tiveram que assumir as funções deixadas pelos maridos e filhos, incorporadas ao mercado de trabalho em praticamente todos os países europeus afetados pela guerra.

Na França, por exemplo, “mais de meio milhão de mulheres ingressaram nas fábricas de armamento” (BAUER, 2001, p. 86). Durante os anos bélicos, elas também protestaram por melhores salários, contra o aumento do preço dos produtos alimentícios e por melhores condições de trabalho e direitos civis<sup>196</sup>. Concomitantemente a essas atividades externas, continuavam executando seus ofícios domésticos.

Decerto, compreendemos que a primeira grande revolução feminina de emancipação no século XX diz respeito ao trabalho. Elas saem do ambiente privado e ingressam na vida pública. Se o conflito trouxe medo, destruição e mortes, ironicamente, acelerou a libertação e integração das mulheres a atividades até então confiadas ao gênero masculino, como a agricultura, as indústrias têxteis<sup>197</sup> e o setor de serviços.

Ao mesmo tempo que a Guerra conferiu inéditos espaços de trabalho, também criou um novo ambiente de palavra dentro dos movimentos operários, gerando “um relativo confronto entre os sexos em uma convivência mista sempre difícil e contestada” (PERROT, 2005, p. 324). Os debates sobre o período revelam dois panoramas distintos sobre a incorporação das mulheres ao mercado de trabalho. De um lado, autores defendem que essa incorporação ocorreu devido a competência profissional. Do outro, que essa situação apenas aconteceu por razão do período

---

<sup>196</sup> Em 12 de novembro de 2020, por exemplo, se comemora na Alemanha o aniversário de 102 anos da conquista do direito ao voto feminino.

<sup>197</sup> A utilização da mão de obra feminina na indústria têxtil era muito grande, “o proletariado fabril, em grande parte feminino e constituído de mocinhas, era o preferido para a indústria têxtil [...] os homens eram só os contramestres, mestres, tecelões especializados”. In. BAUER, Carlos. **Breve história das mulheres no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã: Edições Pulsar, 2001, p. 132.



de emergência criado pelo conflito e as mulheres foram recrutadas, unicamente por que não havia mão-de-obra masculina suficiente.

Apesar das divergências históricas, entendemos que o contexto produziu um efeito profícuo para os direitos femininos e para o movimento feminista. No entanto, o fim da Guerra e o regresso dos homens, fez com que uma parcela significativa de mulheres voltasse para suas atividades cotidianas na esfera doméstica. Outras, pressionaram os poderes públicos, para que pudessem garantir seus empregos. Embora elas tivessem provado que “conseguiram exercer tarefas tão bem quanto os homens, sem distinções” (MARTINS, 2015, p. 56). Muitas foram remanejadas para trabalhos secundários “que os homens se negavam a realizar, em geral, as ocupações mais duras, rotineiras e pior remuneradas na escala profissional” (BAUER, 2001, p. 87).

Esses conflitos permearão as relações entre homens e mulheres no mercado de trabalho. Eles temerão que a consolidação da mão-de-obra feminina coloque em risco seus postos de trabalho, acarretando na demissão maciça ou na desvalorização cada vez maior dos seus salários. Porém, muitas delas reivindicarão a manutenção do seu lugar social conquistado, resistindo fortemente ao poder masculino.

Elas resistirão firmemente a estas injunções tanto para o assalariamento quanto para a natalidade. E as moças começam a afluir nas universidades, aclimatando resolutamente a figura da universidade enquanto com os cabelos cortados curtos e as saias nos joelhos, a figura feminina se libera dos constrangimentos do pré-guerra. Belo exemplo de força de obstrução das mulheres que seguem obstinadamente seu caminho na sociedade civil (PERROT, 2005, p. 332-333).

No Brasil, o século XX<sup>198</sup> também provocou as primeiras manifestações do movimento feminista na reivindicação por direitos políticos e civis, sobretudo, pelo direito ao voto. O movimento foi impulsionado pelo cenário político interno, especialmente pelos ideais abolicionistas de liberdade e igualdade que ocasionou o fim da escravidão e a Proclamação da República.

---

<sup>198</sup> Politicamente, o contexto inicial da República é assinalado pela substituição dos grupos políticos dominantes. A antiga oligarquia açucareira foi substituída pelos barões do café, que se consolidaram no poder devido ao fortalecimento das oligarquias regionais de São Paulo e Minas Gerais. Estimasse que no ano de 1900, a produção cafeeira chegou a representar cerca de 60% das exportações, delineando os caminhos econômicos e políticos do país. O historiador Marcos Napolitano (2016) ressalta que a produção cafeeira, apesar de gerar grande riqueza, mantinha a economia estagnada. Conjuntura que ocasionou no aparecimento de movimentos de oposição dentro da própria elite política, que passaram a defender a necessidade de “diversificação da produção agrícola, o planejamento econômico e a industrialização como caminho para a modernização da sociedade brasileira”. In: NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 34.

O feminismo brasileiro se configurava por meio de três vertentes distintas. A primeira, ainda do final do século XIX, tinha como foco central a luta das mulheres pelos direitos políticos, principalmente no âmbito eleitoral, como eleitoras e candidatas<sup>199</sup>. Para Mary Angélica C. Tourinho (2018), a luta por representatividade na vida política ganhou força durante a Primeira República (1889-1930), “quando o discurso da cidadania se amplia e a luta de sufragistas inglesas e francesas ganha projeção internacional” (TOURINHO, 2018, p. 215). As primeiras sufragistas brasileiras pleiteavam igualdade e inclusão social, “sem, no entanto, identificarem na sua exclusão razões para os homens terem mais poder” (PINTO, 2003, p. 36).

Estas mulheres são vistas como “bem mais comportadas” ou no caso, se aproximavam dos “modelos de boa mulher”, na medida em que agiam nos limites da liberdade de expressão e das pressões familiares e sociais. Não atacavam diretamente os princípios patriarcais, nem discutiam abertamente determinados temas que pudessem contrariar os costumes tradicionais da época. Entendiam que “a luta pela inclusão não se apresenta como alteração das relações de gênero, mas como um complemento para o bom andamento da sociedade, ou seja, sem mexer com a posição do homem, as mulheres lutavam para ser incluídas como cidadãs” (PINTO, 2003, p. 14-15).

Ora, a segunda vertente é denominada de feminismo difuso e se expressava por meio de propagandas e publicações na imprensa feminista alternativa. Observamos que nesse momento, qualquer grupo ou movimento com pretensão de apresentar a sociedade novas ideias e questionamentos, recorria à imprensa como forma de manifestar e construir uma opinião pública favorável.

As atividades de mulheres feministas em jornais foram bastante expressivas e espalharam-se pelo país, pois na época, além dos jornais de circulação nas capitais, havia um número incontável de pequenos jornais, tanto de interesse geral como de associações, sindicatos, grêmios literários ou que tratavam de assuntos específicos (PINTO, 2003, p. 30-31).

Eram mulheres da classe média e alta, como intelectuais, escritoras, artistas, professoras e jornalistas. Diferente da primeira vertente, assumiram abertamente sua posição na luta pelo direito ao voto e acerca da dominação masculina na sociedade. Defendiam um melhor sistema educacional e debatiam sobre temas delicados, como o divórcio e a sexualidade feminina. Consoante a isso, Soihet (1997) salienta que essas mulheres formaram associações e faziam “pronunciamentos públicos, utilizando-se fartamente da imprensa, buscavam o apoio de

---

<sup>199</sup> O direito ao voto feminino foi concedido em 1932, durante o governo do presidente Getúlio Vargas, quando o novo Código Eleitoral incluiu a mulher como detentora do direito de votar e de ser votada. No entanto, com a implantação do Estado Novo em 1937, o direito ao voto, como inúmeros outros direitos, foram retirados de toda a população. Encerrando as manifestações e os movimentos sociais da época.

lideranças nos diversos campos, constituindo grupos de pressão visando garantir apoio de parlamentares e de outras autoridades, da imprensa, da opinião pública etc.” (SOIHET, 1997, p. 25). Mesmo assim, seus discursos ainda eram moderados, classificadas como “bem-comportadas”. Mas, essa posição “moderada” precisa ser entendida como uma tática política adotada por essas mulheres em meio a um contexto de opressão, tendo em vista que:

[...] o direito ao sufrágio significava mais do que uma escolha de candidato ou candidata a determinado cargo, assumia uma extensão maior, apresentando novas possibilidades de ingresso em um ambiente público, de política e de trabalho, no intrincado mundo urbano, com marcações sociais, e sexuais [...], que começavam a se romper. Por conta disso, para alguns homens e também mulheres, isso representava uma ameaça à ordem ou tomada de espaço com a qual não estavam habituados nem dispostos a perder (TOURINHO, 2018, p. 221).

Destaque para a atuação da zoóloga, escritora e ativista política Bertha Lutz<sup>200</sup>, conhecida como uma das maiores lideranças feministas do período. Sua luta pelos direitos políticos das mulheres a partir dos anos de 1920 foi um marco para a história das mulheres no Brasil.

Por fim, a última vertente edificou-se como um movimento anárquico, vinculando suas teses aos princípios comunistas e aos ideais libertários do anarquismo<sup>201</sup>, introduzidos no país pelos imigrantes europeus que trabalhavam nas fábricas.

O anarquismo, como mais tarde o ideário comunista, tinha uma posição muito ambígua em relação às questões específicas da condição da mulher. Por um lado, diferentemente do pensamento na época, incorporava a mulher ao espaço público como companheira revolucionária. Por outro, entretanto, tinha muita dificuldade em aceitar a questão da dominação da mulher como um problema diferente do da dominação de classe (PINTO, 2003, p 33-34).

Serão nesses espaços revolucionários não feministas que encontramos as primeiras manifestações mais radicais do feminismo no Brasil. Essas mulheres intelectuais e operárias, ligadas aos movimentos de esquerda, além de incluírem como foco de luta o combate à exploração e a dominação masculina no mercado de trabalho, defendiam a libertação do corpo e do pensamento feminino de forma mais radical. Essa vertente tinha como grande expoente

---

<sup>200</sup> Bertha Lutz era filha da enfermeira inglesa Amy Fowler e do médico e cientista brasileiro Adolfo Lutz. Estudou biologia em Sorbonne em Paris durante a década de 1910, foi quando conheceu os ideais sufragistas. Regressou para o Brasil em 1918, quando foi aprovada em um concurso público tornando-se bióloga do Museu Nacional, tornando-se a segunda mulher a entrar no serviço público brasileiro. A primeira foi Maria José de Castro Rebello Mendes, primeira diplomata brasileira. Bertha formou-se em direito em 1934. Escreveu inúmeros artigos em jornais defendendo o voto feminino, bem como, outros direitos civis.

<sup>201</sup> O ideário anarquista esteve presente com impetuosidade nas primeiras grandes greves operárias no Brasil e contribuiu para radicalizar o debate sobre a questão da exploração do trabalho pelos capitalistas. In. PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 33.

Maria Lacerda de Moura<sup>202</sup>, que postulava que no sistema capitalista, o homem opressor era identificado a partir da figura do patrão, o qual oprimia e explorava seus empregados, principalmente as mulheres.

Longe das preocupações com os direitos políticos que ocupavam as principais feministas da época, um conjunto de manifestações de operárias e de intelectuais de esquerda sobre a condição da mulher mostra com muita clareza que, já naquele momento, a questão de gênero era percebida como um aspecto organizador de um dos elementos estruturantes das desigualdades presentes nas relações de trabalho (PINTO, 2003, p. 34).

O manifesto intitulado “A Emancipação da Mulher”, produzido e distribuído pela União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas do Rio de Janeiro em 1920, é um dos primeiros textos de mulheres operárias vinculado ao ideário anarquista. Elas defendiam que era impossível chegar a uma igualdade social sem o reconhecimento dos homens das desigualdades da mulher no mercado de trabalho. O manifesto proclamava que:

Vós que sois os precursores de uma era onde possa reinar a igualdade para todos, escutai: tudo que fazeis em prol do progresso, militando no seio das nossas associações de classe, não basta! Falta ainda alguma coisa, absolutamente necessária e que concorrerá mais eficazmente para o fim desejado de todos os sofredores. É a Emancipação da Mulher. Homens Conscientes! Se refletirdes um momento, vereis quão dolorida é a situação da mulher, nas fábricas, nas oficinas, constantemente amesquinhada por seres repelentes e vis. Trabalhadores! A obra da União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas é a obra iniciadora da emancipação da mulher (PINTO, 2003, p. 35).

Diferente das duas vertentes anteriores, elas denunciavam de forma direta a opressão masculina e os valores patriarcais em nossa sociedade. Conclamando que fazer parte da chamada “minorias”, seja enquanto mulher, negra/o ou qualquer outra categoria, é trazer consigo uma carga muito maior se comparada a figura do homem branco heterossexual. Isto é, o sujeito oprimido, dependendo do “segmento” que se encontra inserido, é explorado de diferentes maneiras, com maior ou menor intensidade. Deste modo, ao elencarem para o debate essas perspectivas, afirmamos que essas mulheres demonstraram uma consciência social e humanística que somente veremos nas reivindicações e lutas após o início da década de 1990.

Apesar dessas reivindicações e posicionamentos, grande parte das mulheres permaneciam vinculadas a vida doméstica e quando ganhavam certa visibilidade ou notoriedade

---

<sup>202</sup> A mineira de Manhuaçu Maria Lacerda de Moura foi uma escritora, professora e anarquista feminista. Escreveu sobre os direitos das mulheres, maternidade compulsória, livre amor, antimilitarismo e antifascismo. Também criticou severamente o movimento feminista brasileiro da época por não acolher as mulheres negras e pobres. “Preocupada com os problemas que as mulheres estavam vivendo em decorrência da industrialização e da urbanização, aproximou-se, mas logo afastou-se, da sufragista Bertha Lutz, que segundo ela lutava por um causa que iria beneficiar poucas mulheres, sem trazer vantagem alguma à multidão feminina” In. PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 36-37.

social era de forma individualizada. Como a primeira artista modernista submersa em polêmicas, como foi o caso de Anita Malfatti<sup>203</sup> ou a “primeira advogada, a atriz ou a cantora que ganharia notoriedade, a primeira diplomata em curso no Itamaraty, a fundadora de um ou outro jornal “feminista” de pouco eco, a primeira deputada federal” (MOTTA, 2016, p. 84).

As mulheres dos segmentos mais favorecidos tinham melhores possibilidades de acesso à educação e informação e, mesmo que em menor número, conseguiam entrar nas universidades. Apesar disso, não eram encorajadas a adentrarem na vida pública e no mercado de trabalho. Por sua vez, as mulheres brancas empobrecidas e as negras trabalhavam desde muito cedo, dentro e fora de casa, muitas vezes exercendo atividades em condições sub-humanas.

Os diferenciais de classe [...] continuam se impondo fortemente. No âmbito da família, enquanto as classes dominantes tentavam se constituir, ou manter, como famílias nucleares – um apreciado modelo ideológico –, os homens eram os chefes e as mulheres continuavam aprisionadas na domesticidade, embora, alternativamente, algumas chegassem a participar de movimentos culturais e até socias, como os sufragismo e a especial Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos (MOTTA, 2016, p. 88).

Embora consideramos que as primeiras décadas do século XX sejam marcadas por inéditos debates envolvendo a figura feminina, elas não alcançaram a igualdade de direitos que almejavam. Ainda eram oprimidas e moldadas a partir dos padrões tradicionais ligados a sexualidade, como a virgindade antes do casamento e a fidelidade depois do matrimônio. Essas características eram sinônimo de honra para a mulher e sua família, “constituindo-se num conceito sexualmente localizado, violência que se constituiu em fonte de múltiplas outras violências (SOIHET, 1997, p. 27). Para os homens a virilidade, sexualidade e força, ainda eram símbolos de masculinidade, características não admissíveis a uma mulher.

---

<sup>203</sup> A paulista Anita Malfatti estudou na Escola de Belas Artes de Berlim sob a influência do expressionismo alemão. Foi a primeira artista mulher a apresentar uma exposição modernista no Brasil, com telas extravagantes, extremamente coloridas e fora dos padrões clássicos. Suas características artísticas de criação provocaram certo estranhamento e alguns escândalos no meio intelectual. O de maior destaque ocorreu a partir de sua exposição em dezembro de 1917, devido à publicação do artigo de Monteiro Lobato, “A Propósito da Exposição Malfatti”, onde o escritor desqualifica a artista e sua produção. Na visão de Monteiro Lobato existiria duas espécies de artistas, os grandes gênios e mestres que faziam uma arte verdadeira, como Praxíteles na Grécia, Rafael na Itália, Rembrandt na Holanda entre outros. E outra espécie, da qual Anitta Malfatti fazia parte que tinha a tendência de ver “anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento”. In. LOBATO, Monteiro. **A Propósito da Exposição Malfatti**. O Estado de S. Paulo, 20 de dezembro de 1917, p. 04. Entendemos que alocução de Monteiro Lobato vai além de apenas uma crítica a uma exposição de arte. Seu discurso é uma reprodução dos valores históricos masculinos. O escritor, através de sua posição, buscava recolocar a artista em seu lugar comum, junto das demais mulheres anônimas, no interior da vida privada.

Nesse sentido, até o encetamento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) na Europa, as mulheres permaneceram submergidas em realidades distintas, sem grandes perspectivas de mudanças. Com o conflito, um novo momento tem início, alterando substancialmente os caminhos econômicos, político, sociais e as relações entre os gêneros. Elas são mais uma vez mobilizadas como “mão-de-obra secundária” ao mercado de trabalho, em virtude do grande contingente de homens que foram alocados para o combate. Novamente, aproximam-se progressivamente das funções atribuídas aos homens. No entanto, neste cenário, elas terão novas formas de representatividade, como o sindicalismo.

Nos Estados Unidos, sua taxa de sindicalização passa de 9,4 % em 1940 a 22 % em 1944; ocupam postos de responsabilidade, levadas aliás pelos homens que as exortam a apoiar o sindicato [...]. Elas penetram nos bastiões da alta educação: na Sorbonne ou em Oxford desertada. Elas descobrem novos espaços de liberdade. Tornam suas roupas mais leves, vivem de maneira mais prática, circulam mais livremente, dirigem ambulâncias e motocicletas. A pressão da vigilância familiar afrouxou-se. As conveniências atenuaram-se diante dos horrores da guerra (PERROT, 2005, p. 438)

A Guerra também transformou os arquétipos femininos nas sociedades em conflito. As mulheres mais ativas tornaram-se as mais jovens, solteiras e sem filhos, que assumiram novos papéis, mas ainda, continuavam ligadas aos modelos sexuais tradicionais.

Elas tiveram, frequentemente, que esperar a morte de um familiar ou afastar-se de sua família para participar do movimento. No entanto, ainda assim, elas assumiram geralmente tarefas (chamadas de) subalternas, prolongando suas funções habituais. Secretárias, elas reencontram suas máquinas de escrever; agentes de ligação, elas escondem mensagens em suas sacolas de feira, usando sua juventude, sua feminilidade até, para enganar o ocupante; donas-de-casa, elas oferecem suas cozinhas ou salas de visita para as reuniões clandestinas, com o pretexto de uma xícara de chá (PERROT, 2005, p. 439).

De igual modo que esse momento impulsionou as mulheres para saírem do mundo doméstico e adentrarem na vida pública. Findado o conflito, as brechas abertas são rapidamente fechadas. De acordo com Motta (2016), os discursos nos ambientes de trabalho buscavam redirecionar as trabalhadoras ao lar, seja para cuidarem dos “heróis cansados” ou lhes deixarem os postos de trabalho.

Perrot (2005) aponta que apesar das mulheres terem conquistado o direito ao voto em inúmeros países atingidos diretamente pelos dois conflitos mundiais, como na Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Espanha, França e Itália, por exemplo. Esse direito adquirido não foi seguido de uma verdadeira ascensão à vida política, ao contrário, “[...] as mulheres são remetidas, em nome de seu civismo, à esfera privada, proclamada a chave das reconstruções e das recuperações nacionais” (PERROT, 2005, p. 441).

Novas ações reivindicativas por igualdade, direitos civis e políticos são organizados. Estabelecendo uma nova conjuntura que resulta no surgimento da “segunda onda” do movimento feminista a partir de meados do século XX. Essa fase “se preocupou bastante com a maneira como os corpos de mulheres eram representados e moldados” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 93). Assim, elucidamos que o fim da Segunda Guerra, somado ao surgimento de um novo contexto econômico, político e social, conferiram espaços para à aceleração do debate e construção da igualdade entre os gêneros. Observamos que a expansão econômica dos países capitalistas transformou radicalmente o trabalho assalariado das mulheres e a vida doméstica. “[...] inegavelmente, deu-se uma progressiva incorporação da mulher ao mundo profissional a partir da Segunda Guerra Mundial” (BAUER, 2001, p. 95).

A escritora, filósofa e ativista política Simone de Beauvoir é um dos nomes centrais do movimento nesse contexto, com a obra “O Segundo Sexo”, publicada em 1949. A autora denunciava a interpretação histórica imposta a figura feminina ou, no caso, como a própria escrita da história perpetuou modelos femininos. Beauvoir (1967) entende que o feminino é uma construção social, resumida em sua célebre frase “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. A afirmativa é acompanhada da reflexão de que “nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1967, p. 09).

Por mais que a obra apresente sutil avanço no campo da teoria política, em virtude da ausência “de uma unidade na construção do argumento, do subjetivismo extremado, que faz com que se passe sem escalas da vivência pessoal ou do círculo próximo para a generalização [...], e do substrato psicanalítico [...] do qual não consegue se livrar” (MIGUEL, 2014, p. 25). Ela promove uma importante discussão ao problematizar as relações e os domínios entre o espaço público e o privado e ao debater a construção social do feminino como “um conjunto e determinações e expectativas destinado a cercear a capacidade de agência autônoma das mulheres” (MIGUEL, 2014, p. 25).

No campo teórico, “O Segundo Sexo” inaugurou o feminismo contemporâneo, apresentando discussões que perpassavam as dicotomias entre o público e privado. Na esfera prática, essas relações estavam se alterando, sobretudo, na estruturação do trabalho feminino, por exemplo, as mulheres mais velhas começavam a ser incorporadas ao mercado de trabalho, como também, as casadas e as viúvas (muitas delas viúvas de guerra). Ao mesmo tempo em que as mulheres das classes médias alçavam atividades melhores remuneradas e mais

qualificadas. Apesar disso, as mulheres pobres continuavam submetidas a trabalhos muitas vezes degradante.

As mulheres de classe média foram gradualmente ascendendo às profissões liberais [...]. A medicina, a engenharia, a advocacia, a arquitetura, o jornalismo etc., começaram a contar com uma presença minoritária de mulheres, porém crescente. Contudo, é necessário dizer que estas se concentraram em especialidades consideradas socialmente como “femininas”. O ensino foi o único setor com uma importante participação de trabalhadoras. Não obstante, seu número era majoritário no ensino fundamental, menos no ensino médio e escasso no terceiro grau (BAUER, 2001, p. 97).

Apesar dessas significativas transformações, grande parte das mulheres continuaram exercendo as mesmas atividades na indústria têxtil e em setores de confecção, alimentação e de serviços. Por um lado, esses ofícios significavam a incorporação ao mercado de trabalho. De outro, continuavam ocupando funções inferiores, com trabalhos mais rotineiros e piores remunerados.

Essa força de trabalho secundária passa a ser empregada em pequenas e microempresas (onde as condições de trabalho são piores e as dificuldades de sindicalização são maiores), ou a domicílio, separada dos demais trabalhadores e sem condições de aceder aos direitos conquistados pela “força de trabalho primária” (ABRAMO, 2007, p. 38).

O Brasil, acompanhando o panorama internacional pós-Primeira e Segunda Guerra, apresenta crescimento da industrialização que impulsionou o desenvolvimento urbano, intensificando as migrações internas e a mobilidade populacional. Porém, o crescimento acelerado e desordenado nas grandes cidades provocou uma infinidade de problemas, na medida em que as regiões não estavam preparadas estruturalmente para receber milhares de novos habitantes, o que originou, desde então, nossos profundos problemas sociais nas grandes metrópoles pelo país.

A ascensão social das mulheres brasileiras também foi restrita e lenta, elas não tinham total acesso ao sistema educacional e quando adentravam no mercado de trabalho continuavam recebendo os piores salários e não conseguiam ascender socialmente, muito menos politicamente. Por exemplo, Gustavo Capanema, ministro da educação no Estado Novo de Getúlio Vargas, afirmava que os poderes públicos precisavam conferir meios suficientes para o desenvolvimento individual de homens e mulheres, no entanto, era necessário considerá-los de maneira distintas.

Cumpramos reconhecer que no mundo moderno um e outro são chamados à mesma quantidade de esforço pela obra comum, pois a mulher mostrou-se capaz de tarefas as mais difíceis e penosas outrora retiradas de sua participação. A educação a ser dada aos dois há, porém, de diferir na medida em que diferem os destinos que a Providência lhes deu. Assim, se o homem



deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas, a educa o feminina terá outra finalidade que   o preparo para a vida do lar. A família constituída pelo casamento indissolúvel   a base de nossa organiza o social e por isto colocada sob a prote o especial do Estado. Ora,   a mulher que funda e conserva a família, como   também por suas mãos que a família se destrói. Ao Estado, pois, compete, na educa o que lhes ministra prepar la conscientemente para esta grave missão (SCHWARTZMAN et al., 2000, p. 123).

Como nos países desenvolvidos, somente a partir dos anos sessenta, em consequência de uma melhor escolariza o, que alguns dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, registraram o crescimento da participa o feminina no mercado de trabalho em melhores cargos, como nos serviços públicos, no comércio e em profissões como de professoras<sup>204</sup>, enfermeiras e assistentes sociais<sup>205</sup>.

O crescimento da urbaniza o e industrializa o impôs um novo estilo de vida às mulheres dos segmentos mais abastados, com novos espaços de socializa o e produtos de consumo. Nas na es europeias houve uma significativa queda nos serviços domésticos. Nos países da América, essa atividade se manteve, sendo delegado quase que exclusivamente para as mulheres negras, com ocorreu no Brasil. Também houve uma diminui o na taxa de natalidade entre os segmentos médios e ricos, redu o no tamanho das famílias e aumento na qualidade de vida. Sem d vida, o surgimento das novas tecnologias introduzidas nos lares, como os aspiradores, geladeiras, lavadoras de roupa e louça, televisores, aparelhos de som, entre outros, alteraram as rela es domésticas.

Ora, essas mudanças quantitativas acarretaram mudanças qualitativas. Mais espaço em casa significa outro espaço e outra maneira de viver em casa. O aumento das mor dias se deu pelo aumento do número de peças, e isso levou   especializa o funcional dos aposentos. Cria-se uma nova configura o do espaço doméstico (PROST, 2009, p. 71).

Essas transforma es são detectadas inicialmente nas famílias dos segmentos ricos, com maior poder econômico. Essa “nova burguesia” tem uma vida privada mais ampla e a mulher   edificada, de fato, como a “rainha do lar”, “que comandava com competência e felicidade toda a nova parafernália de eletrodomésticos que o *boom* econômico do pós-guerra possibilitava” (PINTO, 2003, p. 41). Logo, as donas de casa que antigamente supervisionavam e

---

<sup>204</sup> A docência no ensino infantil, como já pontuado, poderia ser executada tanto por homens como mulheres, porém com o século XX, essa profissão se forma quase que exclusivamente para as mulheres, uma vez que entendiam que elas poderiam, devido suas “caraterísticas naturais”, desempenhar essa tarefa muito melhor que os homens. Assim, as mulheres eram incorporadas   docência por meio de arquétipos históricos construídos como base das diferenças entre os gêneros.

<sup>205</sup> Profissões como de enfermeiras e assistentes sociais que envolviam o cuidado com os outros, fossem eles crianças, idosos ou doentes, demandavam de tributos tidos como essencialmente femininos.

administravam inúmeros empregados, agora, realizavam os trabalhos domésticos ou em alguns casos, contavam com o auxílio de uma ou outra serviçal para executar tais atividades.

Essas transformações na vida privada trouxeram novas reflexões acerca do papel social da mulher. Se houve uma evolução nas condições de execução das atividades domésticas por meio da introdução dessas inovações tecnológicas. A mecanização do lar originou novas necessidades, acarretando em uma nova mentalidade de consumo. Novos estereótipos femininos são criados e reproduzidos na televisão, cinema e no mercado editorial. São criadas revistas e guias femininos organizados para atender à crescente demanda de consumidoras. Como na imagem 51, do “O guia da boa esposa” de 1955.



**Imagem 51.** “O Guia da Boa Esposa” (*The good wife’s guide - Housekeeping Monthly*), 1955.

Na imagem, notamos que a nova mulher moderna ainda é representada a partir dos valores patriarcais. Mas, o discurso de opressão e violência que incisivamente as subjuguou por séculos, é substituído por cores e expressões de felicidade. As “novas rainhas do lar” têm uma vida social com as amigas, enquanto conversam e confeitam um bolo. Apresentam-se sempre contentes com seus novos utensílios domésticos, nos quais preparam seus belos pratos para os maridos e filhos. E ainda, têm tempo de desfrutar da companhia do esposo enquanto costumam alguma peça de roupa.

Segundo Tania Swain (2001), essas publicações, em sua maioria, eram desprovidas de abordagens de cunho crítico. O gênero feminino aparece vinculado apenas a atividades domésticas, retratado de modo alegórico, exaltando características biológicas socialmente

construídas, que ainda eram consideradas naturais, relacionados a domesticidade, beleza, recato e dependência.

Os produtos culturais destinados ao público feminino desenham, em sua construção, o perfil de suas receptoras em torno de assuntos relacionados a sua esfera específica: sedução e sexo, família, casamento, maternidade e futilidades. A ausência, nas revistas femininas, de debate político, de assuntos econômico-financeiros, das estratégias e objetivos sociais, das questões jurídicas e opinativas é extremamente expressiva quanto à participação presumida, à capacidade de discussão e criação, ao próprio nível intelectual das mulheres que as compram (SWAIN, 2001, p. 19).

As famílias brasileiras são amplamente influenciadas por esse movimento de modernização da vida doméstica. Porém, por aqui, a modernidade nos lares também ocorreu de maneira gradual, de acordo com cada segmento social. A maioria das pessoas, mesmo nas grandes cidades, não tiveram acesso imediato a esses novos bens de consumo.

Muitos intelectuais desejavam que os brasileiros se espelhassem nas imagens da burguesia europeia, em termos de consumo e comportamento “civilizado”; essa não era, porém, a realidade vivida pela maioria. Nem todas as cidades realizaram a modernidade desejada, e a industrialização crescente não apagou as formas tradicionais de produção e sobrevivência dentro de casa. Os padrões foram absorvidos de maneira desigual, e muita gente continuou a comer sentada em esteiras e a cozinhar no fogão a lenha ou carvão, preparando velhas receitas avoengas (DEL PRIORE, 2017, p. 273).

A vida cotidiana das famílias mais pobres não contemplava o prestígio, tampouco o luxo das residências anunciadas e divulgadas nas revistas ou representadas no cinema. Como observamos no primeiro capítulo, foi contra essas representações idealizadas da sociedade brasileira que Glauber Rocha e o movimento do Cinema Novo se insurgiram. Del Priore (2017) assinala que a maioria das residências não apresentavam higienização adequada e não tinham as residências “fornadas de ladrilhos, guarnecidas por armários repletos de painéis de alumínio, fogão elétrico ou a gás, mesa, pia e água encanada capitaneada por uma cozinheira branca, vestida com uniforme impecável. O cotidiano era outro!” (DEL PRIORE, 2017, p. 273).

Mesmo assim, com o advento da sociedade moderna e a partir dos anos sessenta, inaugurou-se um novo contexto social, onde inúmeros grupos de mulheres conquistaram inéditos espaços e funções. Contudo, continuavam vítimas do sistema de dominação e dos valores patriarcais. Assim, a modernidade não gerou apenas transformações benéficas. Para o gênero feminino, ocasionou frustrações, especialmente em sociedades subdesenvolvidas como o Brasil.

É nesse contexto que a “segunda onda” feminista<sup>206</sup>, juntamente com outros movimentos sociais, como os estudantis e antirracistas, ganham força ao questionarem diretamente a utopia de uma sociedade moderna baseada na liberdade e igualdade entre os seres humanos.

Esse feminismo denunciava a real situação das mulheres na sociedade capitalista e no interior das famílias, repudiando a insustentável situação discriminatória que o gênero feminino vivenciava nos campos econômicos, políticos, jurídicos, sociais e sexuais. Os primeiros protestos realizados na Europa ocidental, “foram inicialmente contra as injustiças e as desigualdades legais, políticas e socioeconômicas” (NOGUEIRA, 2001, p. 07). Nesse âmbito, o período apresenta-se como um momento de inovação, mas, principalmente de contestações políticas e sociais. Tendo em vista que as disputas pelo poder se tornam mais radicais. Observamos “[...] ditaduras no Brasil e em vários outros países da América Latina (também na Europa). Lutas de resistências a elas. Movimentos sociais não classistas; movimentos libertários de jovens, estudantes e de mulheres” (MOTTA, 2016, p. 93).

Nesta linha de reflexão, a eclosão do movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos aparece estreitamente vinculado a efervescência cultural e política do pós-Segunda Guerra. Acontecimentos como a Guerra da Coreia (1950-1953), do Vietnã (1955-1975) e a Guerra Fria (1947-1989/91) causaram densas transformações nos Estados Unidos. O capitalismo estadunidense prometia um grande avanço econômico e social, responsável pelo consumo dos bens duráveis, reforçando os valores familiares e da moral cristã protestante. Com esses conflitos e a exacerbação das disputas raciais das décadas de 1960 e 1970, colocou em xeque a realidade estadunidense, expondo suas fragilidades e impasses, responsáveis pelo fim do “*American Way of Life*”.

No velho continente, o declínio da revolução socialista liderada por uma vanguarda conduzida pelos partidos comunistas, que haviam se inspirado nas experiências do Leste europeu, bem como a revelação dos crimes políticos de Stalin, a invasão da Hungria (1956), da Tchecoslováquia (1968) e a eclosão da Guerra Fria, fez com que o ideal revolucionário fosse

---

<sup>206</sup> As reivindicações e lutas do movimento feminista nas duas primeiras décadas do século XX resultaram em significativas conquistas, como o direito ao pleno voto das mulheres, porém com a grande depressão da década de 1930 o movimento acaba se afastando dos ideais pioneiros. “A grande depressão de 1929-1932 encarregou-se de dar o golpe de misericórdia às perspectivas de trabalho das mulheres e ao mito da emancipação feminina através do trabalho”. In. BAUER, Carlos. **Breve história das mulheres no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã: Edições Pulsar, 2001, p. 93.

destruído. Assim, os movimentos estudantis e jovens como dos *beatnik*<sup>207</sup> e, posteriormente dos *hippies*<sup>208</sup> e o “Maio de 1968<sup>209</sup>”, foram as maiores expressões socioculturais de uma nova geração que nascera em meio a esses embates ideológicos e políticas. Na análise de Maria Amélia de Almeida Teles (1999):

Durante o ano de 1968, parcelas da sociedade, ao se rebelarem contra a ação imperialista e genocida, invocaram ideias libertários e igualitários. Começam a desvendar as discriminações que procuravam transformar as mulheres, os jovens e os negros numa massa informe sem expressão cultural e política. Emergem movimentos feministas e de negros, principalmente norte-americanos, contra as ideologias patriarcais, machista e racista (TELES, 1999, p. 61).

Na América, o feminismo ganhou inclusão e visibilidade a partir da escritora e ativista feminista Betty Friedan, uma das fundadoras da *National Organization of Women*. Em sua obra “Mística Feminina” (*The Feminine Mystique*), lançada em 1963, a autora examina, a partir de sua experiência pessoal como mulher branca, da classe média, ex-dona de casa, mãe de três filhos e divorciada, o papel das mulheres estadunidenses enquanto donas de casa, submetidas ao poder masculino e como isso implicava na participação ou, no caso, na ausência do gênero feminino na sociedade.

Para Friedan (1971), essa categoria de mulheres, da qual ela também fazia parte, não se esperava nada, nem iniciativa, tampouco criatividade e liderança, apenas alegria e felicidade. A escritora postula que os anúncios de televisão ressaltavam as belas garotas que: “continuavam a sorrir empunhando toalhas de prato e o artigo principal do *Time* sobre «A dona de casa dos subúrbios, o fenómeno americano», afirmava: «Têm uma vida agradável demais para se lembrarem de ser infelizes»” (FRIEDAN, 1971, p. 23).

Friedan denunciava que o sistema educacional, como os meios de comunicação (televisão e cinema), a publicidade (propagandas e comerciais) e a psicanálise, moldavam a vida das mulheres dentro de padrões e “produziam a ideia de que a mulher necessariamente

---

<sup>207</sup> Os *Beatnik* foram um movimento sociocultural que surgiu nos anos de 1950 e início de 1960, questionavam o materialismo da vida estadunidense provocado pelo consumismo capitalismo, bem como, a segregação racial e os cânones tradicionais da heterossexualidade e da religião.

<sup>208</sup> Dos movimentos ligados a contracultura, certamente o movimento *hippie* é o que ganhou maior visibilidade a partir dos anos de 1960. Conhecidos por seus cabelos e barbas compridas, indumentárias coloridas, muitos adereços (colares, pulseiras e brincos) e por defenderem uma liberdade sexual. O movimento atacava a moral cristã e os bons costumes tradicionais da família.

<sup>209</sup> Os eventos ocorridos em “Maio de 1968” em Paris transformaram profundamente a sociedade francesa, bem como, as relações entre os sexos, raças e gerações pelo mundo. Em resumo, podemos entender esse momento como uma revolução cultural, liderada por jovens contrários ao autoritarismo e a moral social que visava limitar as liberdades individuais. Segundo Perrot (2005), esse movimento foi importante para mulheres, pois tinham como intuito “conquistar o direito à contracepção, ao aborto e, mais amplamente, à dignidade do corpo das mulheres, enfim reconhecidas como indivíduos livres para *Escolher*”. In. PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios na história**. São Paulo: EDUSC, 2005, p. 17.

encontrava a plenitude no casamento e na maternidade, estigmatizando aquelas que não se adequavam como desviantes e necessitadas de tratamento” (MIGUEL, 2014, p. 28).

Além disso, ela realizava uma rigorosa crítica ao cinema e sua nova estereotipização das personagens femininas, que começavam a ganhar novos traços, sobretudo sexuais. Com narrativas que destacavam apenas a sensualidade, sedução e lascividade das mulheres.

Situações sexuais exageradas e pervertidas pareciam necessárias para excitar tanto o herói como o público. Talvez o melhor exemplo dessa perversa inversão seja o filme italiano *La Dolce Vita*, que com todas as suas pretensões artísticas e simbólicas foi um sucesso nos Estados Unidos por causa de sua muita divulgada excitação sexual. Embora comentário sobre a sociedade e o comportamento sexual italiano, o filme, em suas principais características de preocupação sexual, adaptava-se perfeitamente ao ambiente americano (FRIEDAN, 1971, p. 227).

Friedan (1971), portanto, ao problematizar essas questões causou grande repercussão, obtendo identificação imediata com um grande número de mulheres brancas da classe média que se reconheciam em sua fala. Essas discussões chegaram, como assinalado no primeiro capítulo, até ao cinema, onde as feministas começaram a refletir sobre os processos de criação da indústria cinematográfica e, como a imagem das mulheres era representada através do olhar masculino. Assim, de acordo com Stam (2006), elas identificaram que:

o machismo cinematográfico, da mesma forma que o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas, ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da vida ou da morte. O cinema deixava as mulheres num beco sem saída (STAM, 2006, p. 194).

No Brasil, nesse mesmo contexto, por mais que a sociedade estivesse gradualmente em um processo de modernização, onde “novos valores e nova visões sobre os papéis sexuais fossem aceitos, ou, ao menos, tolerados em sociedade” (DAVID, 2018, p. 305). Ainda, não se debatiam abertamente questões pertinentes ao gênero feminino, como sua força de trabalho, matrimônio e sexualidade.

Todavia, destacamos a atuação da escritora e colunista Carmen da Silva<sup>210</sup>, que escrevia artigos voltados para o público feminino na revista *Cláudia*, na seção “A arte de se mulher”. A

---

<sup>210</sup> Segundo Ana Rita F. Duarte (2002), a escritora “Carmen da Silva pode ser situada ao lado de outros jornalistas *outsiders* que, mesmo enfrentando censura, repressão e preconceitos, por parte de setores tradicionais da sociedade, rompiam com a forma corrente de se fazer jornalismo, naquele período, trazendo um léxico absolutamente novo para a imprensa brasileira. Eram os responsáveis pela divulgação de novas formas de comportamento e pela crítica de costumes, em trabalho, muitas vezes, marginal. In. DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva** - entre história e memória, uma feminista na imprensa brasileira. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002, p. 14-15.

jornalista abordava questões associadas a vida e ao cotidiano da mulher da classe média, questionando os costumes e hábitos em nossa sociedade, confrontando “ideais tradicionais e modernizantes, no que diz respeito ao amor, sexo, casamento, educação dos filhos” (DUARTE, 2002, p.15). Assuntos como: “‘Deve a recém-casada trabalhar’, ‘Trabalhar para não ser bibelô’, ‘A conquista de um lugar ao sol’, ‘Independência’ e ‘Amor’ eram temas por ela abordados em textos que procuravam orientar as mulheres em direção à autonomia” (TELES, 1999, p. 62).

No entanto, esse feminismo brasileiro emerge em um cenário político, fortemente marcado pelo autoritarismo, repressão e lutas pela redemocratização. A ditadura civil-militar (1964-1985) que balizou intimamente a luta política e social dessas mulheres.

O espaço da política ficou reduzido a uma farsa, a censura extrapolou a questão política chegou com muita força a questões ditas morais e de costumes, os estudantes de todos os níveis foram obrigados a passar por aulas de educação moral e cívica, promoveu-se um patriotismo ufanista que teve seu grande momento na Copa do Mundo de futebol no México, em 1970, traduzido na frase emblemática “Brasil: ame-o ou deixe-o” (PINTO, 2003, p. 43).

Os membros de grupos e movimentos sociais sofriam com a repressão, tortura e morte. Homens e mulheres vistos como subversivos, passaram a lutar lado a lado. Na perspectiva de Teles (1999), “a inclusão de mulheres na luta armada foi resultado da exigência das próprias mulheres que, já naquela ocasião, travavam intensos debates sobre o seu ingresso nessas organizações de esquerda” (TELES, 1999, p. 71-72). No cinema, é possível problematizar alguns desses aspectos envolvendo a imagem feminina nos filmes “Lamarca” e “O Que É Isso Companheiro”, direção de Bruno Barreto de 1997. Ambas as obras representam em suas narrativas mulheres que ingressaram na luta armada durante a ditadura civil-militar.

Deste modo, embora a realidade interna fosse adversa, o feminismo se fez presente como oposição, vinculando sua luta diretamente a esse contexto político dos anos de 1960, 1970 e 1980. Os estudos de Heleieth Saffioti, Heloneida Studart e Elisabeth Souza-Lobo, foram centrais a partir desse momento.

Até então, a maioria das organizações femininas havia sido reprimida, sendo o Conselho Nacional das Mulheres a única entidade que sobreviveu à ditadura militar. Nessa época, o que se sabia no Brasil dos movimentos feministas era muito pouco, pois aqui chegavam somente estereótipos divulgados pela imprensa (GUBERNIKOFF, 2016, p. 16).

O movimento se reorganizou apresentando como base o reconhecimento do que era ser mulher no Brasil, propondo uma transformação nas relações de gênero, contra o patriarcado<sup>211</sup>,

---

<sup>211</sup> A noção de patriarcado passou a receber críticas por ser usado como sinônimo para designar toda e qualquer forma de dominação masculina. “Na busca por ferramentas conceituais mais apropriadas para desnaturalizar a

priorizando as lutas pelo direito ao corpo e a sexualidade. Jéfferson Balbino (2018), ao analisar o período, entende que “a transição das décadas de 1960 para 1970 marca o início da grande revolução sexual que abriu as portas para a chamada ‘liberdade de gênero’” (BALBINO, 2018, p. 188). Essas mulheres adquiriram grande consciência de coletividade, incorporando novas demandas sociais contra a desigualdade, a miséria e a fome, “[...] na luta das mulheres e dos negros, a questão da desigualdade social é central” (PINTO, 2003, p. 45).

Os primeiros grupos feministas do início dos anos setenta, surgiram nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Encontravam-se em reuniões pequenas, informais e privadas. A entrada ocorria por meio de convite. Em São Paulo, um dos grupos de maior visibilidade reunia mulheres intelectuais de esquerda, a maioria de meia idade, como professoras universitárias e psicanalistas. Os encontros surgiram a partir das viagens de Célia Sampaio e Walnice Nogueira Galvão pelos Estados Unidos e Europa. A socióloga Albertina Costa ao analisar esses encontros, observa que:

Segundo os mais estritos cânones do modelo de grupo de reflexão, não havia nenhuma formalização de organização interna, as reuniões centravam-se em temas pré-escolhidos, mas não havia pauta, nem exposição preparada, nem lição de casa, discutia-se tudo: de Virginia Woolf e Anais Nin a doenças venéreas, embora tenham demorado um pouco para falar de sexualidade [...]. Havia o lado terapia sem guru, nem terapeuta, de terapia autogestionária para mulheres que no espaço competente eram analisadas por especialistas (COSTA, 1988, p. 65).

No Rio de Janeiro outro importante grupo foi fundado em 1972, por Branca Moreira Alves, após também voltar de viagem dos Estados Unidos. “O grupo [...] era completamente informal. Reunia amigas suas e um grupo católico do qual fazia parte sua mãe e discutia literatura relacionada com as mulheres” (PINTO, 2003, p. 51). Entendemos, assim, que esses primeiros grupos de mulheres, como tantos outros, representaram um marco na história do feminismo no Brasil. Pois, segundo a antropóloga Mirian Goldenberg (2001), os anos finais da década de 1960 e, sobretudo, os anos de 1970, foram fundamentais para as transformações sociais dos papéis masculinos e femininos no país.

Os anos 70 marcaram uma reviravolta no movimento feminista, que passou a colocar como um dos eixos da sua luta a questão da relação homem-mulher e a necessidade de reformulação dos padrões sexuais vigentes. Os acontecimentos de maio de 1968, na França e na Alemanha, foram um marco importantíssimo nessa transformação. A questão do “específico feminino” se insere nesse clima de contestação geral. A falta de representatividade feminina

---

subordinação feminina, ainda no âmbito da segunda onda feminista, foi criada a categoria gênero, por meio da qual o determinismo biológico era contestado”. In: SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade:** imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016, p. 25.



nas áreas de poder, as desigualdades no mercado de trabalho e no plano educacional propiciaram um clima de inquietação que logo se traduziria em forte predisposição para uma ação política organizada (GOLDENBERG, 2001, p. 49).

Essas mulheres refletiam sobre a imagem feminina e questionavam a arcaica relação existente entre os gêneros em nossa sociedade. Apreendiam que enquanto indivíduos sociais e políticos, ainda não existiam como protagonistas de suas próprias vidas, mas apenas como objeto de opressão e submissão a força masculina.

Portanto, enquanto as precursoras da “primeira onda” construíram um discurso que visava eliminar as diferenças entre os gêneros, “equiparando as mulheres aos homens, as [...] da ‘segunda onda’ arriscam resvalar no essencialismo, fazendo do corpo o reduto da identidade feminina – e ao mesmo tempo, uma prisão” (MARTINS, 2015, p. 38). Não por acaso, no ano de 1979, o Brasil presenciou as primeiras manifestações pró-aborto que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, juntamente com uma série de outras reivindicações, em sua maioria defendendo uma maior liberdade sexual para as mulheres.

Sendo assim, a década de 1980 estabelece um novo momento dentro do regime militar assim como no movimento feminista. O período marca o enfraquecimento da ditadura civil-militar e o início da reabertura política, com um gradual crescimento da liberdade de expressão aos movimentos sociais e políticos, e a concessão da anistia aos presos e exilados. Para o movimento feminista:

os jornais, as revistas, o cinema, o teatro e a televisão passaram a dar espaço para as reivindicações das mulheres. O denominador comum das lutas feministas foi o questionamento da divisão tradicional dos papéis sociais, com a recusa da visão da mulher como o “segundo sexo” ou o “sexo frágil”, cujo principal papel é o de “esposa-mãe”. As feministas reivindicavam a condição de sujeito de seu próprio corpo, buscando um espaço próprio de atuação profissional e política (GOLDENBERG, 2001, p. 47).

Segundo a historiadora Maria Célia Paoli (1995), embora os movimentos sociais apresentassem demandas distintas. Os movimentos negros, os movimentos sociais do campo, dos povos indígenas e das mulheres se juntaram em torno da luta pela redemocratização. A Campanha pelas “Diretas Já” de 1984, canalizou todos esses “novos” atores sociais. O movimento “Mulheres pelas Diretas Já” trouxe à tona não apenas a luta pela democracia, mas a reivindicação das mulheres pela igualdade de direitos.

Com a Assembleia Constituinte e a Constituição de 1988 uma nova época inaugura-se no país. A historiadora Céli Pinto (2003) observa que o número de mulheres na Câmara dos Deputados de 1986 a 1990 foi de 26 mulheres, número que representava 5,7% dos deputados

eleitos. As regiões Nordeste e Norte foram as que mais elegeram deputadas mulheres. Na perspectiva da autora, “é surpreendente que a região Sudeste, a mais urbanizada e desenvolvida do país e onde, sem dúvida, o movimento feminista era mais forte e tinha maior visibilidade, tenha eleito um número pequeno de mulheres” (PINTO, 2003, p. 73).

Outro fator importante é que o número de mulheres eleitas que se declaravam abertamente feministas era pequeno. Muitas entraram na política de maneira tradicional, advindas de famílias de políticos que já haviam conquistado certa representatividade ou, eram figuras populares dos meios de comunicação, “mas não a partir de organizações de mulheres dentro ou fora dos partidos” (PINTO, 2003, p. 73). Desta forma, o movimento feminista não compôs um quadro significativo no legislativo brasileiro e sua frente de atuação ocorreu nos trabalhos das constituintes.

A presença de militantes do movimento feminista durante os trabalhos constituintes e a capacidade que tiveram de fazer pressão, vencer resistências e fazer que fossem incorporadas suas demandas no texto da Carta Constitucional apontam para um fenômeno que não pode ser desprezado. Trata-se de formas alternativas de participação política que não passam pela representação. Atuar politicamente por meio de pressão organizada, capaz inclusive de ser propositiva, foi uma das marcas do movimento feminista brasileiro da década de 1980 (PINTO, 2003, p. 76).

Finalmente, temas como a aposentadoria das donas de casa, saúde da mulher, legalização do aborto, assistência médica e psicológica a mulher vítima de violência sexual, igualdade na sociedade conjugal, liberdade de planejamento familiar, direito de propriedade, entre outras reivindicações foram assumidas como pautas das mulheres deputadas. A “Carta das Mulheres”, entregue à Assembleia Constituinte em 26 de março de 1987, promovida pelo Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), mas de autoria de um amplo conjunto de mulheres de Brasília, representava esses ideais de inclusão para todas as mulheres brasileiras. Nas palavras da deputada Elizabeth Azize:

Nós chegamos aqui com minoria, e não era isso que queríamos. Nós queríamos que mais da metade desta Constituinte fosse composta de mulheres, porque a mulher brasileira representa a maior fatia do eleitorado brasileiro. Mas, quero dizer a todos vocês que, apesar de sermos minoria nesta Assembleia, as nossas propostas, com absoluta certeza, irão fazer coro forte, firme, corajoso e altivo na consciência de todos os Constituintes desta Assembleia. E não vamos aceitar que ninguém aqui diga que por questões partidárias ou ideológicas se deixe de lado a questão da mulher brasileira que é prioritária e, principalmente, as mulheres do Norte e do Nordeste que têm

no seu sangue o sofrimento de toda a Nação brasileira (BRASÍLIA, 2011, p. 226)<sup>212</sup>.

O documento é apreendido com o mais completo e abrangente produzido até a época e, certamente um dos mais importantes do movimento feminista brasileiro contemporâneo. O CNDM foi um dos fundamentais articuladores da organização feminina dentro da Assembleia Legislativa. As conquistas das mulheres na Constituição de 1988 revelam a arcaica estrutura política e social que existia no Brasil. No que diz respeito aos direitos e deveres individuais e coletivos, sobretudo, no que se refere a isonomia a nova Constituição declarava:

igualdade de todos perante a lei sem distinção de sexo, homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações (Art. 5º, Inciso I); Na questão da legalidade: ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei (Art. 5º, Inciso II); e por fim, com relação aos direitos humanos: fica proibido a tortura, o tratamento desumano e degradante (Art. 5º, Inciso II) e, ficava proibido a inviolabilidade da intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas [...] (Art. 5º, Inciso X).

A Constituição implementou diretrizes para as mulheres presidiárias, estipulado a permanência da presa com seus filhos durante o período da amamentação (Art. 5º, inciso L). Sobre os direitos trabalhistas ficou determinado a licença à gestante, sem prejuízo do emprego e do salário, com a duração de cento e vinte dias (Art. 7º, Inciso XVIII); Proteção do mercado de trabalho da mulher, mediante incentivos específicos (Art. 7º, Inciso XX); Proibição de diferença de salários, de exercício de funções e de critério de admissão por motivo de sexo, idade, cor ou estado civil (Art. 7º, Inciso XXX); Direitos para as trabalhadoras domésticas, como salário mínimo, 13º salário, folga semanal, férias anuais remuneradas, licença à maternidade, aposentadoria, previdência social (Art. 7º, Parágrafo único). Outros direitos como o de votar e de serem votadas também permaneciam assegurados.

Na esfera familiar, a sociedade conjugal passava a ser exercida em conjunto, pelo homem e pela mulher (Art. 226, Parágrafo 5º); fundado nos princípios da dignidade da pessoa humana e da paternidade responsável, o planejamento familiar é livre decisão do casal, competindo ao Estado propiciar recursos educacionais e científicos para o exercício desse direito, vedada qualquer forma coercitiva por parte de instituições oficiais ou privadas (Art. 226, Parágrafo 7º). O Estado seria responsável por criar mecanismos para coibir a violência familiar (Art. 226, Parágrafo 8º).

Assim, com essas inéditas conquistas adquiridas, os anos noventa inauguraram a “terceira onda” do feminismo no país, centrado teoricamente na desconstrução da categoria

---

<sup>212</sup> COLETÂNEA - Mulher constituinte: discursos destacados. In. BRASÍLIA. **Mulheres Constituintes de 1988**, 2011.

“mulher” enquanto indivíduo coletivo e unificado, que partilhava das mesmas preocupações, opressões e violências. Em outras palavras, a diferença “passou a ser pensada mais rigorosamente, não apenas na relação da mulher com o homem, mas das mulheres entre si” (MARTINS, 2015, p.118).

O movimento entendia que homens e mulheres não eram iguais. Logo, as mulheres também não seriam iguais entre si. Questões raciais, de classe social, religião ou da localidade influenciariam em suas demandas e lutas. Deste modo, o movimento “é marcado pelo esforço de interconectar a pluralidade de situações e experiências, numa perspectiva multifacetada que superpõe vários sistemas de poder, para além da dicotomia de gênero” (MARTINS, 2015, p. 39).

A crítica da “terceira onda” com relação as anteriores, era que as mulheres feministas normalmente eram dos segmentos mais abastados, representadas por intelectuais, cientistas ou donas de casa da elite. Não que fazer parte desses segmentos desqualificasse a luta dessas mulheres, mas, elas acabavam excluindo outras demandas femininas, como as reivindicações das mulheres mais pobres e operárias.

Se muitas mulheres não se reconhecem no feminismo, talvez seja porque algumas de suas construções e formulações afastam-se de sua função principal [...] apontar uma separação e, ao mesmo tempo, exigir um acolhimento. A separação não encontra repouso ou fixidez no corpo ou na história: ela existe em devir, em permanente movimento. Por sua vez, o acolhimento deve ser sem ressalvas, e é isto que se perde quando o gênero é determinado exclusivamente por características sexuais (MARTINS, 2015, p. 169).

Novas ativistas surgem dentro do movimento, como as negras, as lésbicas, as trabalhadoras rurais e operárias. Essa fase além de defender a diferença entre as mulheres, procurou na pluralidade seu espaço de atuação. Esse ideário aparece intimamente ligado ao pós-modernismo e a Filosofia da Diferença. Essas teses enfatizavam a mutabilidade e a subjetividade dos seres humanos, rejeitando qualquer tipo de teoria ou discussão unívoca, voltando-se contra tudo que era limitador e opressor.

Assim, o movimento começou a ser classificado como pós-feminismo. Na ótica de Ana Gabriela Macedo (2006), por meio do conceito é possível traduzir uma multiplicidade e pluralidade de feminismos, “que reconhece o fator da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem, contudo, pretender fazer tábula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou ‘fetichizar’ o próprio conceito de diferença” (MACEDO, 2006, p. 814).

O movimento introduziu problematizações acerca dos conceitos de sexo e gênero para entender a construção histórica e social das mulheres enquanto indivíduos subjugados ao poder simbólico masculino e aos valores patriarcais. Segundo Schwarcz (2019), embora essas duas “categorias” ainda sejam tomadas como similares, são conceitos basicamente diferentes.

O termo “sexo”, como examinado, é utilizado para definir categorias inatas, ou seja, adquiridas a partir dos aspectos biológicos que caracterizam homens e mulheres enquanto indivíduos. Entretanto, o conceito de “gênero”, utilizado no decorrer dessa pesquisa, é construído através de sua concepção social sobre as diferenças sexuais e as disputas de poder entre os sexos que buscam distinguir os indivíduos a partir de características apresentadas como masculinas e femininas.

A objetivação da mulher, a negação de seu potencial de transcendência e sua fixação perene no mundo da natureza (a ser contida pela cultura), bem como o fato de que ela é permanentemente levada a se ver pelos olhos dos homens, são as constatações que orientam a crítica feminista à submissão das mulheres nas sociedades ocidentais (MIGUEL, 2014, p. 27).

Se o sexo biológico é uma categoria fixa e historicamente utilizada para segregar e confirmar as distinções e atribuições dos indivíduos, como observamos nas narrativas de “Desmundo” e “Carlota Joaquina”. O antropólogo cultural Gayle Rubin (1993) considera o gênero como uma divisão socialmente imposta. O conceito foi cunhado com o objetivo de “traduzir o sexo”, ou seja, empregado com a finalidade de apreender as inúmeras representações e interpretações sociais construídas sobre a figura feminina e masculina, ressaltando as variadas formas de poder, opressão, dominação e a conseqüente submissão da mulher no âmbito público e privado, numa tentativa de reconstruir a figura feminina enquanto plural e contingente, ultrapassando a evidência biológica operada por meio das categorias binárias.

Portanto, o conceito é aplicado como uma tentativa de elucidar o processo de socialização dos sujeitos, apontando que durante todo o processo histórico, buscou-se reprimir as peculiaridades culturalmente consideradas masculinas nas mulheres e as femininas nos homens, transformando-os em duas categorias mutuamente exclusivas, suprimindo suas similaridades naturais e exacerbando suas diferenças. Essa divisão era utilizada como um mecanismo simbólico opressor, na medida em que impõe para homens e mulheres uma divisão exclusiva de personalidade. Para Rubin (1993), a divisão dos sexos tem função de reprimir os traços de personalidade em homens e mulheres. Sendo assim, “o mesmo sistema social que oprime as mulheres nas suas relações de troca, oprime todo mundo pela sua insistência numa divisão rígida da personalidade” (RUBIN, 1993, p. 12).

Rubin (1993) reconhece que a construção dos gêneros é uma construção social de dominação. Como o autor, a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1995) entende que “o conceito de gênero se situa na esfera social, diferente do conceito de sexo, posicionado no plano biológico” (SAFFIOTI, 1995, p. 183). A autora argumenta que o conceito se remete a uma ampla discussão sobre as relações de poder historicamente desiguais entre homens e mulheres, englobando todo o tipo de relação hierarquizada que traz em sua origem a preservação do *status quo* como, por exemplo, os valores patriarcais.

Ponderamos que nos últimos anos o conceito de “gênero” tem sido constantemente revisado. A filósofa estadunidense Judith Butler (2003) é uma das principais teóricas responsáveis pelo debate sobre a categoria no século XXI. A autora entende que o “gênero” não é somente um atributo sociocultural, mas uma categoria cunhada por uma série de elementos normativos com base na heterossexualidade.

É por isso que “identidades de gênero” são concebidas e atuam de forma pragmática na realidade, sendo associadas a várias experiências sociais. Assim, em vez de repisar as tradicionais divisões que opõem homens a mulheres, o feminino ao masculino, passamos a conviver com sociedades mais plurais porque constituídas a partir de vários arranjos familiar e se a partir da própria instabilidade das opções de gênero (SCHWARCZ, 2019, p. 174).

Por conseguinte, o feminismo no Brasil, após a década de 1990, problematiza essas discussões, tendo como principal objetivo a luta contra a violência doméstica, que resultou, em 2006, na criação da Lei Maria da Penha. Desta forma, as ações e reivindicações do movimento contra as variadas formas de violência física e simbólica, e a continua busca pela emancipação da mulher em nossa sociedade, contribuíram para a desconstrução da narrativa histórica e cinematográfica, uma vez que no decorrer de sua trajetória o feminismo problematizou dilemas e reconheceu novas perspectivas. Como, por exemplo:

[...] a existência de um “ser mulher” amparado em condições muito concretas e reais – um corpo biológico com capacidades específicas como gestação e lactação, corpo historicamente e culturalmente violentado, oprimido por uma sociedade que confere claro privilégio aos homens – e a permanente reinvenção deste mesmo ser, atravessada por múltiplos deslocamentos e rupturas. Pensar, por exemplo, os corpos transexuados, ou os cruzamentos do gênero a outros fatores de diferenciação como raça, classe, orientação sexual, é um exercício de constante revisão do próprio sujeito do feminismo (MARTINS, 2015, p. 224).

Desse modo, essas teorizações do movimento feminista contribuíram para os debates acerca dessa “nova mulher” moderna, que contesta categoricamente os principais modelos femininos enraizados em nossa sociedade. As quais expõem suas subjetividades, especificidades e realidades. Por isso, a personagem Tieta, no cinema, é fruto desse novo

contexto sociocultural, onde a mulher adquire poder de escolha, visibilidade e emancipação, apesar de ainda sofrer com o sistema simbólico de dominação construído pelo poder masculino e o patriarcado.

## 4.2. As múltiplas faces de Tieta

*“Tieta não foi feita da costela de Adão. É mulher diabo, minha própria tentação. Tieta é a serpente que encantava o paraíso. Ela veio ao mundo prá virar nosso juízo...”<sup>213</sup>.*

A narrativa fílmica de “Tieta do Agreste” se desenvolve no tempo presente da década de 1990. Mas, não é possível identificar o período exato da história, pois somente é revelado ao espectador que é fim de ano, visto que é representado os festejos do natal e do Ano-novo (*Réveillon*). Cacá Diegues escolheu por diluir a história, ocultando inúmeros personagens e passagens presentes na narrativa literária, como o próprio narrador, que relata de forma minuciosa os fatos e acontecimentos que envolvem a protagonista no romance. O olhar do cineasta é centrado na protagonista e seu retorno à Sant’Ana do Agreste.

O diretor utiliza-se do recurso de *flashbacks* para contextualizar o espectador sobre alguns fatos sobre o passado da protagonista. Sobre esses aspectos fílmicos, Marinês Andréa Kunz (2003) considera que “haverá sempre um enunciador que conduz o olhar do espectador e organiza o relato, cuja concepção vai depender das escolhas do criador do filme que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária” (KUNZ, 2003, p. 44). Nesse viés, o filme constrói duas perspectivas acerca da imagem feminina de Tieta. A primeira, no tempo presente, onde presenciamos seu regresso a Sant’Ana do Agreste, momento que causa grande euforia na população. Tieta é vista como uma “santa protetora” pelos moradores, uma verdadeira “pastora<sup>214</sup>”, mas agora, no sentido bíblico da expressão.

A segunda, no passado, onde é retratada como uma menina esperta e, ao mesmo tempo, ingênua, que pastoreava as cabras do pai pelas dunas de Mangue Seco, porém, acabou julgada e condenada pela comunidade como depravada e de comportamento libertino por se envolver sexualmente com alguns homens, situação que escandalizou a pequena população,

---

<sup>213</sup> Música Tieta, interprete Luiz Caldas. Composição de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho e Paulo Debétio, lançada em 1989 para a trilha sonora da telenovela “Tieta” da Rede Globo.

<sup>214</sup> Tieta desde muito nova pastoreava com o pai as cabras da família. Sendo lembrada pelos moradores como a “jovem pastora de cabras”.

envergonhando a família, especialmente seu pai, Zé Esteves, interpretado pelo ator Chico Anysio, homem extremamente machista e ignorante, que a expulsou de casa. Humilhada e desamparada, a protagonista segue para São Paulo<sup>215</sup>, renunciando à sua vida em Agreste. A cidade de São Paulo, como outros aspectos que envolvem o passado de Tieta, aparecem em *off*, ou seja, apenas em diálogos e lembranças da personagem.

Deste modo, a narrativa permeia esse espaço simbólico de poder envolvendo a realidade social e a aparência social. Nessa linha interpretativa, Tieta ao retornar viúva, rica e poderosa para a pequena cidade, mantém seu passado obscuro. Ela é “respeitada” e “amada” por todos. Mas, as coisas não são como aparentam ser. A protagonista carrega segredos que quando descobertos questionaram a realidade sociocultural daqueles indivíduos. Com efeito, a personagem é somente aceita enquanto aparenta ser o que não é. A própria abertura do filme ao trazer o escritor Jorge Amado lendo os fragmentos iniciais de seu romance, indica os possíveis valores morais e éticos implícitos em sua protagonista.

Começo por avisar: não assumo qualquer responsabilidade pela exatidão dos fatos, não ponho a mão no fogo, só um louco o faria. Sobretudo porque, verdade cada um possui a sua, razão também. E no caso em apreço, não enxergo perspectiva de meio-termo, de acordo entre as partes. Agradecerei a quem me elucidar quando juntos chegarmos ao fim, à moral da história. Se moral houver, do que duvido (DIEGUES, 1996).

Escritor e cineasta se abstêm de retratar diretamente seus valores pessoais, delegando ao leitor/espectador o poder de revelar a possível “moral da história”. Assim, a narrativa fílmica começa exaltando criador e obra. Observamos nas imagens iniciais uma escultura de barro de uma mulher sertaneja pastoreando algumas cabras. É a personagem Tieta retratada artesanalmente como uma mulher simples. Sobre a imagem é apresentado o título do filme em amarelo (*frame 1* da imagem 52), é referenciando que o longa-metragem foi baseado na obra de Jorge Amado (*frame 2*).

Aos poucos, a câmera em um plano geral, revela a praça, com algumas árvores e casarões coloridos ao fundo, típicos da região nordestina do país (*frame 3* da imagem 52). Jorge Amado aparece sentado em um dos bancos da praça. A câmera em um movimento de *travelling* horizontal a direita se aproxima do escritor, enquanto ele permanece lendo seu romance. Em um movimento de *close up*, o escritor é enquadrado em um meio primeiro plano ao centro da tela com sua camisa de gravuras colorida, compondo o conjunto da cena.

---

<sup>215</sup> A ida da protagonista para o sudeste do país também pode representar o movimento migratório de milhares de nordestinos ao longo do século XX que deixaram suas regiões em busca de novas oportunidades de vida nas grandes metrópoles no Sul e Sudeste do país, como São Paulo e Rio de Janeiro.





**Imagem 52.** *Frames* extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

A respectiva participação do romancista foi a primeira que fez em uma obra fílmica adaptada de um dos seus romances. A cena inicial ao recriar em imagens e som a pequena cidade de Sant’Ana do Agreste, juntamente com seu criador, segundo Desbois (2016), conquistou unanimidade entre críticos e cinéfilos da época, tornando-se um “documento antológico”. Jorge Amado aparece como “um padrinho, abençoando com sua varinha mágica o renascimento do cinema brasileiro” (DESBOIS, 2016, p. 343). De acordo com Douglas Rodrigues Souza (2017), o próprio escritor tornou-se personagem de sua narrativa, imortalizado através das lentes cinematográficas de Cacá Diegues.

Não haveria melhor lugar para protagonizar tal cena do que a praça de Santana do Agreste, lugar público e comum, espaço de onde brota grande parte das narrativas do baiano. Lugar do povo, da comunidade, espaço das histórias, fábulas, conchavos e fuxicos. Praça da expulsão de Tieta e a mesma também do seu retorno à cidade (SOUZA, 2017, p. 43).

Após essa introdução que tem duração de um minuto, somos apresentados a família de Tieta que “aparentemente” encontram-se preocupados com o sumiço da personagem (*frame 1* da imagem 53). Eles acreditam que ela pode estar morta, segundo sua irmã Perpétua, interpretada pela atriz Marília Pera (*frame 2*), desde que Tieta se casou a 11 anos e 7 meses com um rico industrial, ela enviava mensalmente uma carta com dinheiro para ajudar a família e já faziam 4 meses que eles não tinham nenhuma informação sobre seu paradeiro. Porém, a preocupação do pai e da irmã não se encontra no fato da possível morte de Tieta, mas com a suposta herança que eles teriam direito. Perpétua se dispõe em viajar até São Paulo para investigar o sumiço da irmã e resolver a questão da herança da falecida.



**Imagem 53.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

O diálogo é interrompido pela personagem Carmosina<sup>216</sup>, interpretada pela atriz Zezé Motta, amiga de infância de Tieta que trabalha nos Correios da cidade. A personagem traz uma carta para a família (*frame 3* da imagem 53). Com o papel em mãos, Perpétua relewa que não foi Tieta quem morreu, mas seu marido, em tom irônico, clamando aos céus (*frame 4*), a irmã agradece a “Deus, a Virgem santíssima e a Senhora de Santana, minha irmã está viva!” (DIEGUES, 1996).

Tieta informa na mensagem que em virtude do luto, pretende regressar para a cidade e passar uns tempos com a família para se recuperar do ocorrido. Ainda comunica que deseja levar a enteada Leonora, interpretada pela atriz Cláudia Abreu, fruto do primeiro matrimônio do falecido esposo. Zé Esteves, debochando da situação afirma: “se ela herdou a enteada, deve ter herdado todo o resto também” (DIEGUES, 1996). Com essa apresentação, são evidentes as reais intenções que a irmã e o pai têm com o regresso da personagem.

Assim como em “Desmundo” e “Carlota Joaquina”, *elipse* e *raccord* são empregados na variação temporal durante a narrativa. Na sequência seguinte é dia, a câmera começa apresentando em um plano geral aéreo o centro da pequena cidade, visualizamos a mesma praça onde Jorge Amado estava no início do filme. Mas agora, o ambiente aparece tomado pela população. Destaque para a fanfarrinha enquadrada no centro, no canto superior e, o coral de crianças da igreja no centro, no canto inferior (*frame 1* da imagem 54).

<sup>216</sup> A personagem é uma mulher negra, responsável pela correspondência local de toda a população. Apesar de aparentemente assumir um cargo importante na cidade, sua conduta é questionável, pois ela costuma abrir as cartas antes de entregá-las, assim ela é conhecedora da vida e das histórias de todos os moradores.

Todos os personagens estão preparando-se para a chegada de Tieta. O plano aberto também registra a composição do ambiente, com as casas de fachadas coloridas (*frame 2* da imagem 54). Zé Esteves caminha entre os habitantes, o velho se mostra perplexo com a quantidade de pessoas aguardando a chegada da filha. Ele afirma para a personagem Tonha, interpretada pela atriz Noélia Montanhas, que todos localizam-se ali, unicamente interessados no dinheiro de Tieta (*frame 3*).

A despeito da personagem Tonha, ela é uma mulher negra que trabalha de empregada doméstica na casa da família. Sua construção enquanto personagem não é ridicularizada, porém, continua sendo uma personagem figurante, sem interferir diretamente na história, contudo, em alguns momentos ela também é vítima dos comentários pejorativos de Perpétua. Podemos remeter sua imagem as milhares de mulheres negras que trabalharam e continuam trabalhando confinadas na vida doméstica, sem uma grande representatividade na esfera social.



**Imagem 54.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

O aguardado momento se aproxima. A câmera enquadra a família em um plano conjunto (*frame 4* da imagem 54). Além do pai e da irmã, estão presentes outros membros da família, como a irmã Elisa<sup>217</sup>, interpretada pela atriz Débora Adorno, o cunhado Ramiro, interpretado por Caco Monteiro e o filho caçula de Perpétua, Peto, interpretado por João Phellipe.

Nesse momento, dois *flashbacks* são apresentados. O primeiro, a partir das memórias de Perpétua, onde observamos a jovem Tieta, interpretada pela atriz Patrícia França, que aparece junto de um rapaz, eles estão em meio as cabras e bodes em um dia chuvoso. Perpétua,

<sup>217</sup> Apesar da personagem Elisa não ganhar destaque na narrativa fílmica, ela é a figura que mais próxima da imagem de Tieta. Ela é casada com Ramiro e vive uma relação aparentemente estável e aceitável em Sant'Ana do Agreste. Entretanto, ela é extremamente vaidosa, adora os vestidos que irmã manda de São Paulo, e sonha em ir embora com a irmã, deixando para trás o esposo e a vida de sujeição que é obrigada a viver.

interpretada por Anna Cotrim, está escondida atrás de uma árvore (*frame* 1 da imagem 55), é ela quem flagra Tieta em pleno ato sexual (*frame* 2).

O segundo *flashbacks* é composto por meio das lembranças de Zé Esteves. Perpétua releva ao pai o que a irmã estava fazendo escondida, ocasionando o confronto entre os dois (*frame* da imagem 55). Extremamente rígido e inflexível, o patriarca humilha e agride fisicamente Tieta, afirmando não admitir ter uma “filha puta”. O discurso do personagem evoca o modelo de mulher santificada, que não manifesta sua sexualidade. A jovem é expulsa de casa apenas com as roupas do corpo (*frame* 4). Apesar da violência verbal e física que Tieta é acometida no momento de confronto com o pai, não demonstra fraqueza ou arrependimento de suas ações. A opção técnica e estética de filmar os planos em coloração sépia tem a finalidade de remeter a sequência ao tempo passado.



**Imagem 55.** *Frames* extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

A narrativa constrói distinções físicas e éticas entre as duas irmãs, visões que irão permear toda a representação das personagens. Perpétua é a beata, que utiliza da religião para induzir o pai a expulsar a irmã. Tieta, por sua vez, é uma pastora de cabras, que em meio a rusticidade do ambiente, desenvolve naturalmente sua sensualidade e sexualidade, sem aparentemente perder a ingenuidade. No entanto, é necessário asseverar que Perpétua como Tieta estão distantes dos modelos tradicionais de “boa mulher”.

A protagonista situa-se distante da imagem de Oribela e de Carlota Joaquina. Séculos separam as personagens. Apesar disso, por mais que Tieta escolha se envolver sexualmente com homens<sup>218</sup>, como também foi o caso de Carlota. Seus desejos e vontades ainda permanecem

<sup>218</sup> Diferente na narrativa literária que descreve a vida sexual da jovem de modo explícito, com inúmeros homens. No filme esse aspecto fica subtendido.

ligados aos valores patriarcais e ao poder masculino. Ela não é autorizada a ter controle sobre o próprio corpo e sexualidade, como tinham os homens.

Essa diferenciação entre homens e mulheres que é imposta a protagonista, na concepção de Pateman (1993), influencia diretamente nossa percepção social, onde “a estrutura de nossa sociedade e de nossas vidas cotidianas incorpora a concepção patriarcal de diferença sexual” (PATEMAN, 1993, p. 22). Diferenças que legitimam a liberdade masculina e a sujeição feminina. Ainda, segundo a autora, “as mulheres são o que são por natureza; os homens têm que criar a si próprios e a vida social, e são dotados da masculinidade que permite a eles fazerem isso. As mulheres têm que permanecer na esfera natural particular a família” (PATEMAN, 1993, p. 261).

No filme, aproximadamente vinte e seis anos se passaram desde o ocorrido. O retorno da protagonista é marcado pela alteridade. Tieta volta e traz consigo o espírito de modernidade das grandes metrópoles que contrasta com o marasmo da pequena cidade. Ela surge dirigindo um Mazda vermelho, veículo de extremo luxo em meio as carroças, cavalos e vacas (*frame 1* da imagem 56)<sup>219</sup>. A personagem surge completamente diferente de quando partiu, até a cor dos cabelos, que antes eram pretos, estão loiros. Seu figurino vermelho com a maquiagem levemente carregada nos olhos em tons pretos e os lábios avermelhados (*frame 2 e 3*), contrapõe com as vestimentas dos demais moradores, especialmente da família que optou por vestir o preto do luto.



**Imagem 56.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

<sup>219</sup> A utilização do automóvel contextualiza a narrativa fílmica em meados da década de 1990, entre os anos de 1994 a 1995, ano do lançamento comercial do veículo.

Apontamos que assim como na personagem Carlota Joaquina, a cor vermelha e suas nuances, como o alaranjado e amarelo, são marcantes na construção iconográfica da protagonista, tornando-se símbolo de sua sensualidade, sexualidade, exagero e liberdade. Esses elementos estéticos e estilísticos de sua indumentária estão fortemente ligados ao período histórico da década de 1990, onde principalmente nos programas televisivos e nas roupas das personagens das telenovelas e apresentadoras de TV são amplamente coloridos.

Seu figurino é vibrante, destaque para os vestidos de cintura marcada e o uso exagerado de joias e adereços, elementos que ressaltam seu poder e sensualidade, ofuscando os personagens secundários. Tieta é a imagem da mulher poderosa, ao estilo das grandes divas de Hollywood, como Marilyn Monroe ou Sophia Loren. Sua presença causa grande curiosidade entre os moradores do Agreste. As crianças estão fascinadas com o seu “carrão” (*frame 4 da imagem 56*). Já, as mulheres e os homens observam atentamente sua figura, numa tentativa de decifrar quem é essa mulher.

Portanto, a chegada da personagem confronta densamente a realidade sociocultural da comunidade, que ainda vivia guiada pelos valores tradicionais, assim como evidência a precariedade da região, por exemplo, a cidade era movida a luz de motor e todos os dias as nove horas da noite a eletricidade era desligada. Em função desses aspectos, o vilarejo permanecia distante da modernidade e dos hábitos dos grandes centros urbanos, ao qual Tieta estava intimamente acostumada.

Embora os costumes ainda fossem os mesmos, ela é cortejada pelos moradores e calorosamente recepcionada pela família, especialmente pelo pai, que afirma que Deus lhe permitiu a alegria de rever a filha novamente antes da sua morte. Zé Esteves envelheceu, caminha apoiado em um cajado, mas continua dominador, fortemente influenciado pelos valores patriarcais, sobretudo, da família enquanto modelo tradicional, mesmo que somente na aparência social.

Tieta e a enteada Leonora seguem para a casa de Perpétua, onde serão hospedadas. Na residência descobrem que a irmã é viúva de um major, Cupertino Barbosa, por causa do seu “luto eterno”, a personagem aparece sempre vestida com roupas pretas, demonstrando aparentemente respeito e amor pelo falecido marido. Sua condição de viúva também determina seu comportamento enquanto mulher, tanto no estilo de seu figurino, quanto no seu caráter. A “beata” utiliza-se do discurso sagrado para julgar os personagens, assim como tirar vantagens econômicas da irmã.

Deste modo, Perpétua é a antagonista da história, suas atitudes, convicções e, sobretudo, a inveja e o rancor que carrega da irmã, são arquitetados de modo a fazer com que Tieta seja a heroína. Entretanto, é necessário advertir que a protagonista não deve ser apreendida como uma heroína tradicional do cinema. Na perspectiva de Gláucia da Silva (2013):

A personagem pode ser considerada uma heroína do avesso, que possui desejos carnisais, não desfruta de poderes sobrenaturais e muito menos de um espírito puro, livre de maldade. É, portanto, uma heroína humanizada, que desempenha seus atos heróicos conforme seus instintos de menina e pensamentos de mulher. Suas benfeitorias têm no fundo sempre um objetivo, que, por mais puro que seja, trar-lhe-á bons frutos (COSME, 2013, p. 31).

Sob esse prisma, a protagonista sempre ajudou financeiramente a família e, desde que retornou à cidade, é interrogada pelo pai e a irmã sobre o dinheiro que herdou. Ela afirma que a verdadeira herdeira é a enteada, mas que também foi agraciada com alguns objetos. No entanto, adverte que nunca precisou do dinheiro do esposo, porque vive do próprio negócio que abriu quando foi para São Paulo. Entretanto, Tieta não informa detalhes sobre os negócios que mantêm na capital paulista. Um momento importante dessa sequência é quando conhece o sobrinho mais velho, o personagem Ricardo, interpretado pelo ator Heitor Martinez Mello, seminarista na igreja da cidade. Ela fica extremamente encantada com a beleza e os atributos físicos do rapaz, demonstrando grande interesse pelo jovem.

Na sequência seguinte, Tieta acaba de sair do banho, veste um roupão branco e adentra em um quarto, onde Ricardo está cantando uma música religiosa e jogando bola com o uniforme da seleção brasileira que ganhou de presente da tia. Ela retira a toalha da cabeça e é revelado seus longos cabelos pretos, que surpreende o sobrinho (*frame 1* da imagem 57). A protagonista pergunta ao jovem sobre seu interesse em ser padre. Prontamente, ele afirma que foi uma promessa da mãe. Aparentemente indignada, ela murmura: “desperdiço, se Deus precisa disso tudo” (DIGUES, 1996). Ele questiona o que a tia argumentou e como escapatória, ela simula que está com fortes dores nas costas em razão da viagem e solicita que o rapaz faça uma massagem. Sem hesitar, atende ao pedido (*frame 2*). O jovem fica envergonhado e, ao mesmo tempo, fascinado ao observar os seios de Tieta, que aproveita o momento para sensualizar na frente do sobrinho.

Enquanto isso, em outro cômodo da residência, Perpétua se encontra orando ajoelhada em frente a um altar. A câmera em planos detalhes revela algumas imagens da Virgem Maria e de Jesus (*frame 3* da imagem 57). O ambiente é composto pela cor vermelho, destaque para as rosas vermelhas pregadas na parede. Perpétua veste uma camisola roxa (*frame 4*), diferente das vestimentas pudicas que costuma trajar. É revelado ao espectador a promessa que fez a Deus.

No caso, se ele lhe concedesse um marido, o primeiro filho seria outorgado para os benefícios da igreja. Mas, ela questiona que o filho foi ofertado para a vida inteira e o esposo: “durou tão pouco, o senhor me levou ele tão cedo. Seis anos e um mês, foi tudo que durou minha felicidade e sua parte no nosso trato” (DIEGUES, 1996).

A personagem afirma, então, que é credora da promessa. Entretanto, novamente solicita ajuda dos céus, suplicando a Deus que faça com que a irmã adote um dos seus filhos e o leve para São Paulo. Ela assegura se a graça for concedida, promete ir até a Bahia, ao morro do Bonfim e mandar “rezar uma missa na basílica e boto um retrato deles no museu dos milagres. E se Tieta adotar os dois, [...], a missa vai ser cantada” (DIEGUES, 1996).



**Imagem 57.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

Perpétua mantém-se unicamente interessada na possível herança que os filhos podem herdar se Tieta vier a morrer e nos benefícios que isso pode lhe gerar no futuro, assim podemos associar a imagem da “beata” a da mãe de Carlota Joaquina, Maria Luísa de Parma, que vislumbrava na filha seu futuro. A narrativa demonstra que a antagonista é uma mulher amargurada, retratada como uma caricatura religiosa, distante do modelo ideal de “boa mãe”. Ela reprime seus desejos íntimos unicamente para manter sua aparência social em nome da moral e dos bons costumes de sua família.

No outro dia, Tieta chama a atenção da família ao ligar para um senador, solicitando ajuda para a cidade entrar no plano de eletrificação do Estado. Seu ato, revela sua grande influência social e política. Durante o diálogo, o homem afirma que esteve em São Paulo e ela questiona “se suas meninas se comportaram bem”. Perpétua e Leonora observam a cena, é quando a irmã pergunta quem são essas meninas, tendo em vista que a jovem era filha única.



Leonora responde, afirmando que essas meninas trabalham com a “mãezinha”<sup>220</sup>. Perpétua imagina que Tieta é proprietária de uma grande boutique de luxo e que vende roupas de grife para a alta sociedade paulista.

Na sequência seguinte, Tieta convida a família e a amiga Carmosina para um passeio pela praia do Mangue Seco<sup>221</sup>. Ela aparece vestida com outra roupa colorida, com um grande chapéu amarelo e alaranjado (*frame 1* da imagem 58), chamando a atenção de todos. É informada pela irmã que o sobrinho não poderá comparecer, situação que visivelmente a chateia. Contudo, para não demonstrar perturbação com ausência do jovem, de forma debochada pergunta quem irá cuidar de todas essas mulheres. A amiga responde, em tom irônico, que o comandante estará presente. Nesse momento, Perpétua questiona ironicamente Carmosina, indagando que: “também se peca por maus pensamentos [...], para ser casta e virtuosa não basta apenas ser virgem” (DIEGUES, 1996) (*frame 2*). Tieta fica surpresa que a amiga ainda é virgem e Carmosina mostra-se visivelmente irritada com Perpétua. A personagem é uma mulher solteira, que aparentemente nunca experimentou uma relação amorosa com um homem, tornando-se vítima dos deboches e dos ataques morais e religiosos da beata.



**Imagem 58.** *Frames* extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

Elas seguem viagem. Nos planos seguintes são apresentados uma série de imagens da região. As filmagens alternam em planos abertos aéreos e terrestres que focam nas belezas naturais como os rios, as praias e as famosas dunas de areia (*frame 3* da imagem 58). A trilha

<sup>220</sup> Leonora tem o hábito de chamar Tieta de mãezinha.

<sup>221</sup> Assim como no romance, o filme retrata Mangue Seco como um lugar paradisíaco, uma localidade quase inabitada e repleta de grandes belezas naturais.

sonora com a canção “A luz de Tieta” de Caetano Veloso, combinada com as imagens e o refrão “Eta, Eta, Eta, Eta, É a lua, é o sol é a luz de Tieta Eta, Eta”, ressaltam a vivacidade e liberdade da protagonista (*frame 4*).

Durante o passeio, Tieta é informada por Ascânio Trindade<sup>222</sup>, interpretado pelo ator Leon Góes, que apenas com um telefonema para o senador, ela conseguiu viabilizar a eletricidade para a cidade. O personagem é secretário da prefeitura e segundo ele, faziam anos que reclamava ajuda para o município, especialmente para a obtenção da energia elétrica. Ele exalta a atitude de Tieta, que é alcunhada como “santa protetora” de Sant’Ana do Agreste, sua nobre atitude faz com que ela alcance maior notoriedade e respeito entre os habitantes da pequena cidade.

Ainda nessa sequência, durante uma conversa, sem nenhum pudor, Tieta revela para Ascânio e Leonora alguns detalhes de suas aventuras amorosas, informando que foi naquelas dunas que “deixou de ser moça” e que aprendeu o verdadeiro significado de “ípsilon<sup>223</sup>”. No filme, como no romance, o amor e o sexo são tratados por Tieta de forma natural. Nas palavras de Jorge Amado:

O amor nos meus livros é uma coisa limpa, não é uma coisa suja, nem triste. É uma coisa nobre e alegre que até eleva o ser humano e o faz melhor. Eu diria que meus livros transmitem essa limpeza, essa pureza do amor. As coisas colaterais ao ato de amor também existem e às vezes falo nelas. Dizem que as minhas figuras de mulheres são lutadoras e simbolizam a luta da mulher brasileira por uma condição melhor, menos oprimida. É verdade. Isso não impede que essas mulheres gostem de fazer amor. Uma dessas mulheres chama-se Tieta. Entre as coisas que ela pratica na cama há o ípsilon simples e o ípsilon duplo. Um dia recebi uma longa carta de uma senhora que se dizia casada, que tinha um marido que não era dessas coisas e que tinha morrido e que então ela descobriu a vida e... foi pra frente. Ela pedia que eu contasse o que era o ípsilon, porque agora ela conhecia tudo, menos o ípsilon. Eu respondi dizendo: “Minha senhora, eu também gostaria de saber. Tieta nunca me disse...”. E é verdade (RICCIARDI, 2015, p. 69).

Ao final da sequência a protagonista anuncia que pretende comprar um terreno na ilha de Mangue Seco e construir uma casa. Ao analisarmos suas motivações, asseverarmos que a protagonista escolhe a praia paradisíaca como local de residência como uma tentativa de fuga dos valores tradicionais fortemente presente em sua família, bem como nos moradores da cidade. A construção conta com a ajuda de alguns habitantes da ilha, mas, especialmente do sobrinho Ricardo, com quem começa a conviver diariamente.

---

<sup>222</sup> O personagem é retratado como um homem íntegro e cumpridor da lei. Tinha como sonho e objetivo central o desenvolvimento de Agreste.

<sup>223</sup> Não existe uma definição ao certo para a expressão, porém na narrativa de Jorge Amado ela é empregada como sinônimo de sexo oral.

Em uma das noites, apenas os dois estão dormindo na praia. Tieta se levanta e caminha até a rede onde o jovem dorme. É quando percebe que ele está excitado. Surpresa e assustada, ela corre para se banhar no mar. No dia seguinte, o rapaz encontra-a tomando banho de sol nua na praia. Quando percebe que o sobrinho permanece fixamente olhando para ela, briga com o jovem, porém, é perceptível a atração sexual que existe entre os dois. Logo em seguida, ela resolve voltar para a cidade, deixando-o nos cuidados da construção.

Na cidade, ao encontrar com Leonora, Tieta percebe que a enteada e Ascânio estão começando a se envolver amorosamente, novamente sem nenhum pudor, questiona a jovem se eles já transaram. Leonora responde que os dois apenas passeiam pela praça e conversam, e que as vezes Ascânio lhe dá um beijo no rosto. Para a jovem, o homem com tal atitude, está lhe prestando uma homenagem. Tieta, de forma debochada, afirma que homenagem de homem é sua virilidade. Ao perceber que Leonora está, de fato, apaixonada, afirma que “desde menina nunca gostou de bode novo, pra mim bode bom de cabra é aquele que tem idade e experiência” (DIEGUES, 1996).

As duas conversam sobre paixão, Tieta por ser uma mulher mais experiente, aconselha a jovem sobre os malefícios de se apaixonar, segundo sua perspectiva: “paixão é uma doença que a gente não deveria pegar, pois estraga a vida [...]” (DIEGUES, 1996). Ela quer ajudar Leonora, pois recentemente a moça sofrera uma grande desilusão amorosa em São Paulo e quer que a jovem aproveite o momento com Ascânio, mas sem se envolver amorosamente. Seus conselhos envolvem a liberdade sexual e o prazer feminino, discurso ligado intimamente ao contexto histórico de produção da narrativa. Sua visão é divergente dos valores tradicionais de relacionamento, principalmente, dos difundidos pelos dogmas religiosos e patriarcais.

No entanto, ainda existem certos pudores em sua personalidade, pois a personagem procura fortemente resistir a atração sexual que nutre pelo sobrinho. Tieta acredita que se envolver sexualmente e amorosamente com o jovem vai contra os princípios tradicionais daquela sociedade. Contudo, lembramos que no filme “Carlota Joaquina” a união entre D. José com Maria Benedita foi consanguínea, entre tia e sobrinho, recorrente no período. Mas, a partir dos valores religiosos é vista como um desvio moral e ético. Contudo, apesar das tentativas de renúncia aos seus sentimentos, Tieta acaba entregando-se aos desejos da paixão.

Em uma tarde, tia e sobrinho estão na construção em Mangue Seco. Zé Esteves e outros personagens também estão no local. Tieta percebe que Ricardo se encontra ajoelhado rezando e pergunta se está fugindo do avô. O jovem responde que, ao contrário, está fugindo dela (*frame* 1 da imagem 59). A tia indaga ao sobrinho se a acha bonita, o jovem diz que “nunca conheceu

mulher” (*frame 2*). Tieta caminha até o rapaz e senta em seu colo, afirmando que ele não precisa ter medo dela, tampouco de Deus (*frame 3*). Sem nenhum pudor de serem flagrados, os dois tem a primeira relação sexual no local, enquanto os outros personagens aguardam do lado de fora da construção (*frame 4*).



**Imagem 59.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

Tieta ao se envolver sexualmente com o sobrinho, rompe com os valores familiares e religiosos. Não apenas por ter laços consanguíneos com o rapaz, mas também, por ser uma mulher mais velha que, aparentemente seduz e desvirtua a sexualidade do jovem. Nas cenas seguintes os dois aparecem deitados na areia e descem rolando pelas dunas, observamos novamente a imagem de Tieta associada a uma cabra, à qual é sobreposta a imagens dos dois personagens abraçados (*frame 1 da imagem 60*).

A câmera realiza alguns enquadramentos com planos abertos (*frame 2 da imagem 60*), *close up* (*frame 3*) e planos aéreos (*frame 4*), que tem como objetivo registrar a dimensão do ambiente, onde as figuras humanas ocupam um espaço reduzido na tela. Esses cenários naturais com o céu azul, as dunas de areia e o mar ao fundo, criam um ambiente paradisíaco e, ao mesmo tempo, poético e erótico.



**Imagem 60.** *Frames* extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

Os personagens permanecem o dia todo em Mangue Seco. Quando retornam à cidade já é noite. Tieta e Ricardo chegam à residência de Perpétua, a protagonista descobre que seu pai morreu naquela tarde após deixar a ilha. A sequência mistura aspectos tragicômicos. Notamos a presença de alguns personagens figurantes que estão cantando e outras chorando (*frame 1* da imagem 61), como de algumas carpideiras. A protagonista se dirige diretamente para o quarto, para conversar com Leonora. A jovem indaga se a “mãezinha” está muito triste. Tieta responde que sim, mas que também não esteve tão feliz em sua vida. Ela conta para a enteada sobre Ricardo (*frame 2*). Também pergunta se ela e Ascânio já tiveram sua “primeira vez”. A conversa destoa totalmente do tom fúnebre instaurado na residência.

Acompanhamos, em seguida, Tieta se dirigindo até o caixão do pai, onde a irmã continua chorando (*frame 3* da imagem 61). Ela veste uma roupa branca decotada com um pedaço de pano preto que cobre a cabeça e o ombro, e óculos de sol preto. Ela percebe que o caixão é muito simples e chama Perpétua de “suvina”, porque economizou até na hora da morte do pai. Tieta, com o cajado de Zé Esteves nas mãos, é indagada pela irmã sobre a herança do patriarca (*frame 4*). Perpétua se lembra que ele continua com o relógio de ouro que ganhou de Tieta, rapidamente caminha até o caixão e retira o objeto do pulso do homem morto.



**Imagem 61.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

A sequência prossegue com Tieta conversando com Ascânio do lado de fora da casa (*frame 5* da imagem 61). Ela é informada pelo rapaz que a câmara municipal da cidade autorizou a prefeitura a colocar o seu nome, Antonieta Esteves Cantarelli, no primeiro logradouro público servido com a luz elétrica. Sem demonstrar comoção com a homenagem, informa a Ascânio que pretende levar a enteada de volta para São Paulo, pois a jovem está sofrendo de amores por ele. Tieta explica que Leonora é uma jovem muito ingênua e que acabou de sair de uma grande desilusão amorosa. O ex-noivo era um bandido que acabou preso e que a jovem sofreu muito com a situação.

Ascânio não entende ao certo as intenções de Tieta ao lhe revelar a história. É quando ela faz uma comparação entre os relacionamentos do interior do país, com o das grandes cidades, explicando que: “no meu tempo, em Agreste, uma moça que não fosse mais virgem estava acabada, era prostituta e pronto. Não servia para mais nada [...]. Mas em São Paulo o noivado é diferente, [...] o bandido do noivo da Leonora não levou só um bocado de dinheiro dela” (DIEGUES, 1996).

Tieta expõe que Leonora não é mais virgem, Ascânio fica consternado, assegurando que pretendia se casar com ela. A personagem ressalta que não precisa ser virgem para se casar, que existem inúmeros homens que se casam com viúvas. Mas, ela também entende que em Agreste, “homem que é homem”, não iria se casar com uma mulher deflorada, no máximo se tornaria seu amante. Ela relewa suas reais intenções ao jovem. Em sua perspectiva, Ascânio e Leonora devem aproveitar o momento, pois os dois não teriam nada a perder.

Ao fim da sequência, o jovem conversa com o amigo Barbosinha, interpretado pelo ator André Valle (*frame 6* da imagem 61). Ascânio mostra-se totalmente desiludido com a situação. O amigo termina o diálogo afirmando que ele: “deve estar se perguntando se ela foi apenas possuída friamente, enganada pela trama de algum miserável ou se, no prosseguimento dos

embates do sexo, ela conheceu a violência e a doçura do prazer, desmanchando-se em gozo” (DIEGUES, 1996).

Os valores patriarcais estão amplamente imbuídos no personagem Ascânio. Seus princípios como homem são colocados em questionamento, sua maior preocupação é que Leonora não é mais virgem e como a sociedade do Agreste irá julgá-los ao descobrirem essa “condição” da jovem. O personagem reproduz o sistema simbólico de dominação masculino cujo modelo ideal de mulher é a eterna Virgem, íntegra e virtuosa. Entretanto, Ascânio apesar de vivenciar tais dilemas morais e éticos procura a jovem e se declara, afirmando que aceita sua condição. A cena acontece na praça da igreja, com inúmeros moradores presenciando o primeiro beijo do casal. Aqui, o discurso androcêntrico é evidente, uma vez que é o homem quem tem o poder de querer ou não a mulher.

A *elipse* é empregada novamente e vislumbramos a nova casa de Tieta que finalmente está pronta. Ela espera por Ricardo, visivelmente preocupada e com raiva em virtude do atraso do jovem. Ele, por sua vez, encontra-se com uma jovem mulher que conheceu na igreja. O dia passa e Tieta volta para a cidade, irritada e aflita sai a procura do sobrinho. Ela o encontra acompanhado da jovem no mesmo lugar que foi flagrada pela irmã anos atrás (*frame 1* da imagem 62). Mas agora, é ela quem flagra os dois. Furiosa, com o cajado nas mãos, começa a agredi-lo. Ricardo sai correndo despido pela cidade, enquanto é perseguido pela tia que grita que irá matá-lo.

Durante a perseguição, Tieta encontra com a irmã e, de modo agressivo, revela que tem um enlace amoroso com sobrinho. Elas brigam, Tieta revoltada com a traição, afirma que nenhum homem “jamais ousou fazer isso”. Perpétua rebate a irmã, assegurando que foi ela a culpada em seduzir o filho, desgraçando a sua vida, desviando-o do caminho do sagrado. As duas trocam insultos e algumas agressões físicas (*frame 2* da imagem 62).

A sequência prossegue com Tieta jogando dinheiro em Perpétua, afirmando que “paga pela virgindade” do sobrinho (*frame 3* da imagem 62). Ela também interroga a irmã sobre sua antiga vida sexual com o falecido major, insinuando que o morto tinha diversas relações extraconjugais. Tieta quer humilhar Perpétua, no entanto, a beata explica que foi uma mulher realizada com o esposo, apesar do mesmo ter morrido muito cedo. A personagem conclui que: “o major me deu dois filhos e me deixou a lembrança de duas mil e duzentas vinte noites [...] de fazer de qualquer mulher uma rainha” (DIEGUES, 1996).



**Imagem 62.** *Frames* extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

O embate das duas irmãs é um dos pontos centrais da narrativa. Enquanto Tieta mostra-se com o orgulho extremamente ferido com a traição, Perpétua não demonstra preocupação se o filho é ou não mais virgem, ou se rompeu com os mandamentos cristãos, ou ainda, se foi a irmã a sua primeira mulher. O drama da antagonista encontra-se em como tirar vantagem da situação. Sua ambição é pela vida de riqueza da irmã e, após se ver com tanto dinheiro, ela sugere que Tieta adote os dois meninos, porque somente assim acredita que terá acesso a sua fortuna.

Tieta debochando da situação, começa a rir. Elas são interrompidas pela chegada de Leonora (*frame* 4 da imagem 62). Perpétua sai de cena carregando o dinheiro nos braços. A sequência termina com Ricardo na janela da residência pedindo desculpas pelo ocorrido, é quando Tieta percebe que o sobrinho está apaixonado pela jovem. Curiosamente, a personagem é interpretada pela mesma atriz (Patrícia França) que viveu Tieta no passado, aspecto que remete alegoricamente a sua própria história de vida.

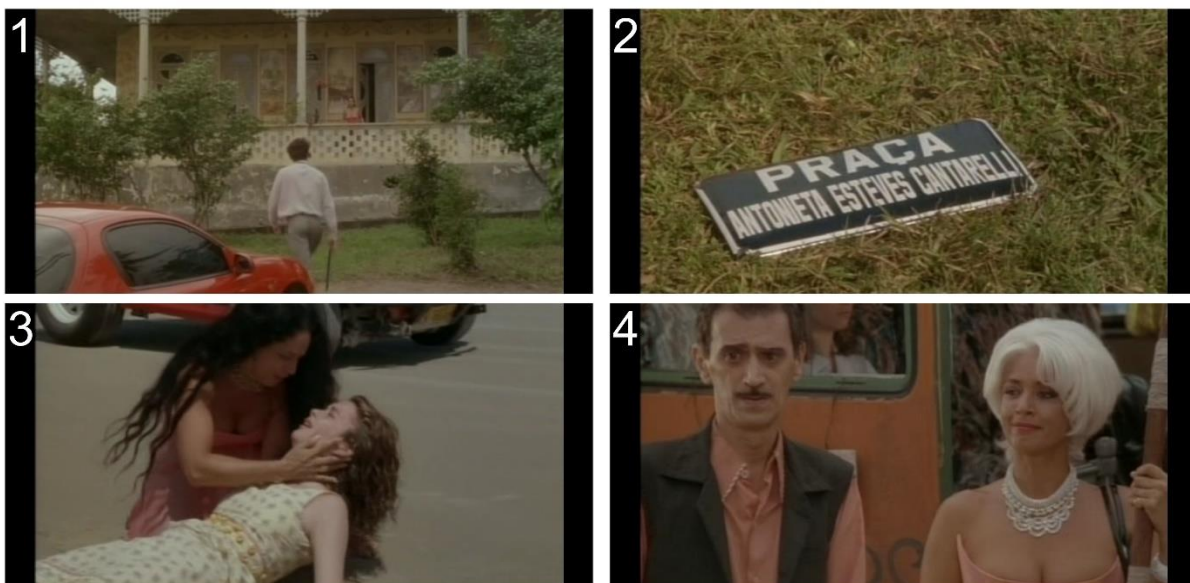
A narrativa não expõe quantos dias se passaram. A sequência seguinte começa com Perpétua correndo desesperada. A mulher descobre que Ricardo pretende fugir com a jovem para outra cidade. Ela tenta impedi-lo já dentro da marionete, ameaçando o filho, afirmando que ele será castigado por Deus. Tieta observa a cena com Carmosina da praça da cidade. Perpétua é informada por Ricardo que foi a tia quem ofereceu dinheiro para que eles fossem para Salvador. Desolada e ao mesmo tempo conformada, acaba permitindo que o filho prossiga a viagem. Ao final da cena, Tieta informa que também “vai arrumar sua trouxinha e voltar para São Paulo” (DIEGUES, 1996).



A narrativa encaminha-se para o desfecho final. Nos últimos quinze minutos de projeção, a verdadeira história das duas personagens, Tieta e Leonora, é revelada. Ascânio procura a jovem para pedi-la em casamento. Ela recusa, afirmando que não pode se casar por que guarda um grande segredo.

Na cena seguinte, Ascânio extremamente exaltado procura Tieta, que se encontra na casa do coronel da cidade (*frame 1* da imagem 63). Aos gritos, o homem afronta a mulher, jogando no chão a placa oficial com seu nome (*frame 2*). Leonora revelou a verdade, que ela não é rica e filha de um industrial paulista, tampouco que Tieta é sua “mãezinha”. Ao contrário, ela é prostituta e Tieta sua cafetina. Elas vieram fugidas para o Agreste por que o seu noivo era um traficante de drogas e foi preso pela polícia, e ela também estava sendo procurada. Ascânio também descobriu que Felipe não foi esposo de Tieta, era apenas um cliente rico com quem tinha um relacionamento extraconjugal. O homem humilha a protagonista, assegurando que contou para toda a cidade que elas são prostitutas e que ofereceu para Leonora um trabalho de meretriz municipal na prefeitura da cidade.

Tieta, sai desesperada à procura de Leonora. Ela encontra a jovem desmaiada na praia de Mangue Seco (*frame 3* da imagem 63), é informada que Leonora foi resgatada por um pescador em alto mar, quando tentou se matar em consequência da nova desilusão amorosa e a humilhação que sofreu. A *elipse* bruscamente corta para outro plano. Tieta aparece novamente de cabelos loiros, com o cajado do pai nas mãos. Ela está embarcando de volta para São Paulo (*frame 4*). Não observamos nenhuma festa de despedida, os demais personagens evitam olhar para a cena. O padre proíbe as crianças do coral de se despedirem, nem Carmosina se aproxima da amiga, apenas observa de longe. Somente Barbosinha a acompanha.



**Imagem 63.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

A personagem Elisa procura Tieta na esperança de ir embora para São Paulo (*frame 1* da imagem 64). Ela implora para que a irmã a leve junto, informando não se importar em ser prostituta, e que Tieta e as outras meninas podem ensiná-la (*frame 2 e 3*). A atitude da personagem está vinculada diretamente a sua posição de submissão no casamento. Elisa prefere viver “à margem da sociedade de maneira pejorativa do que condizer com o comportamento submisso que lhe é imposto” (COSME, 2013, p. 50).

A cena das duas irmãs é extremamente simbólica, pois diferente do restante da cidade, para Elisa, Tieta é um símbolo de mulher forte, emancipada e bem sucedida, modelo que almejava ser enquanto mulher. Apesar da personagem viver uma relação de sujeição com o marido, Tieta recusa em levá-la. Elisa é arrastada de modo agressivo por Ramiro de volta para casa (*frame 4*).



**Imagem 64.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

A marionete, então, parte em viagem e logo no início do caminho para de funcionar. Neste momento, avistamos Ascânio que corre pela estrada de terra para alcançá-las. Ele encontra-se arrependido e quer o perdão de Leonora. Tieta rapidamente retira a jovem do velho ônibus e diz para que eles fiquem juntos (*frame 1* da imagem 65). A protagonista segue viagem sozinha, visivelmente emocionada (*frame 2*).

A sequência final retrata a praça da cidade, a população está comemorando a chegada da tão aguardada luz elétrica (*frame 3* da imagem 65). Os planos passam um a um, até a praça ficar totalmente vazia (*frame 4*). A câmera em um *travelling* horizontal para a esquerda revela a placa da praça com o nome do coronel Artur da Tapitanga. Jorge Amado em *voz over* descreve que: “durou pouco a placa azul, sumiu durante a noite. Em lugar dela, pregaram uma de

madeira, confeccionada por mão artesanal e anônima. Mão artesanal e anônima, mão do povo” (DIEGUES, 1996).



**Imagem 65.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

Enquanto ouvimos a narração, uma mão troca as placas (*frame 5* da imagem 65). A oficial é substituída por outra, com os escritos manuais: “Praça da Luz de Tieta” (*frame 6*). Assim, o *modo simbólico* da cena manifesta que embora Tieta não tenha alcançado sua redenção enquanto estava na cidade, o povo de Sant’Ana do Agreste reconheceu sua importância ao homenageá-la.

O filme termina com uma ilustração de centenas de casinhas coloridas (*frame 1* da imagem 66). A imagem é embaçada e aparece outra vez em sobreposição o título do filme, como o nome dos atores e produtores (*frames 2, 3 e 4*). Os letreiros são acompanhados novamente pela trilha musical da canção “A Luz de Tieta”, de Caetano Veloso.



**Imagem 66.** Frames extraídos do filme “Tieta do Agreste”, direção Cacá Diegues, 1996.

Ao final da narrativa, concluímos que desde criança existe um grande desejo de liberdade na protagonista, princípios que são considerados antinaturais ao seu gênero. Ao assumir esses anseios através de comportamentos vistos como inadequados para uma mulher, Tieta incorpora inúmeros estereótipos masculinos, sobretudo, ligados a liberdade sexual. No entanto, diferente de Carlota Joaquina, sua imagem não é masculinizada. Seus traços de personalidade “masculinos” são frutos de sua própria criação e contribuem para a construção de sua sensualidade e sexualidade, e conseqüentemente para sua feminilidade e identidade como mulher.

A própria simbologia relacionando a protagonista em meio as cabras, em especial com os bodes, expressam sua liberdade e virilidade sexual. Não por acaso é conhecida desde menina como a “pastora de cabras”, uma analogia alegórica criada para exprimir seu domínio sexual sobre os homens, visto que foi observando esses animais que a personagem conheceu e aprendeu sobre o sexo, desenvolvendo seus próprios atributos e instintos sexuais. De acordo com Cosme (2013):

[...] ao possuir tais características consolidadas como masculinas, entende-se que Tieta transpõe as barreiras da divisão social, e esse fator pode ser considerado como a origem da exclusão da personagem, pois a mesma possui ações ditas masculinas, tem opinião diante de assuntos políticos e sociais, expõe sua opinião diante dos fatos, e também possui autonomia de decisão, atitudes restritas ao sexo masculino (COSME, 2013, p. 33-34).

Aparentemente livre, a imagem de Tieta ainda aparece submersa em modelos patriarcais que se encontram presentes, principalmente na esfera pública. Os quais manifestam símbolos e signos da sociedade brasileira dos anos finais do século XX. Paradigmas ligados a moral e aos valores tradicionais. Desta forma, o modelo de mulher integra, viúva e mãe de família é idealizado e inventado pela protagonista para ser novamente acolhida em Agreste. Apesar das roupas coloridas e sensuais, Tieta é contemplada como uma mulher admirável, que após a morte do esposo assumiu os cuidados com a suposta enteada, tratando-a como filha e ajudando na administração dos bens deixados pelo falecido. E mesmo casada com um homem rico, ela adverte que sempre foi uma mulher independente, conquistando sua própria riqueza, não carecendo de homem nenhum para sustentá-la.

Contudo, asseveramos que é através do gênero masculino que Tieta ganha prestígio e fortuna como prostituta e cafetina de luxo em São Paulo. Assim, é em meio a essa ambigüidade que a protagonista constrói sua emancipação, numa tentativa de libertação da exploração patriarcal e, ao mesmo tempo, totalmente submergida nesse arcabouço.

Deste modo, Tieta é uma mulher deslocada dentro da sociedade do Agreste e entende que os valores misóginos e patriarcais são fortemente marcados nas relações sociais entre os habitantes. A protagonista ao construir a imagem de mulher forte e respeitável pretende ser aceita novamente pela família e socialmente pela comunidade. Assim, apesar de ser contrária a esses padrões de comportamento, ela compreende que para ser incorporada naquele ambiente é preciso seguir algumas regras socialmente impostas para que se mantenha o *status quo*.

Ainda que consiga interpretar por algum tempo esse arquétipo de mulher, quando sua verdadeira identidade é revelada, todos os valores éticos e morais construídos e atribuídos a personagem são questionados pela comunidade e novamente é marginalizada. Sua imagem como mulher é julgada, assumindo o modelo de mulher devassa e depravada de outrora. O final da heroína não é convencional, ou seja, de redenção ou aceitação. Diferente de Leonora que é acolhida por Ascânio. Tieta retorna sozinha para sua vida em São Paulo, deixando mais uma vez a família, os amigos e a sua terra natal.

Mas, compreendemos que ao ser recriminada e discriminada pelo seu ofício, a personagem subverte os valores patriarcais, tornando-se transgressora dos estereótipos de submissão e denunciando a assimetria das relações de gênero, como o androcentrismo e a hipocrisia social enraizados em nossa sociedade desde o período colonial, onde os homens buscam o total controle do corpo feminino. Não obstante o advento do século XX, com a modernidade e as lutas sociais e feministas que conferiram lugar de fala e representatividade para as mulheres, a hierarquia patriarcal e a violência de gênero ainda irão subjugar-las enquanto agentes históricos e sociais, submissas a força simbólica masculina.

Desta forma, Jorge Amado com sua grande popularidade no Brasil e no exterior, conseguiu criar uma personagem fictícia de grande visibilidade, mesmo que através de inúmeros estereótipos envolvendo o olhar masculino, especialmente acerca da sensualidade e da volúpia. Apesar das características de criação do escritor, o historiador Alfredo Bosi (1994) reconhece a importância de Jorge Amado para a literatura brasileira, o qual conseguiu comunicar ao grande público brasileiro as cores, o povo e a cultura regional do país. Entretanto, segundo sua perspectiva, o literato ao oferecer algumas visões particulares da nossa cultura e da população brasileira, também ofereceu ao público alguns equívocos, como:

[...] pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo” (BOSI, 1994, p. 406).

Apesar do autor construir certos estereótipos em suas narrativas, Ana Helena Cizotto Belline (2007) demonstra que mesmo antes da eclosão da segunda “onda” do feminismo no Brasil, o escritor outorgava voz e visibilidade as figuras femininas na esfera social, política e cultural. “[...] a ficção de Jorge Amado já apresentava personagens femininas que transgrediam e superavam códigos injustos. Trata-se da passagem da mulher de objeto manipulado pelo homem a sujeito de seu próprio destino – amoroso ou profissional” (BELLINE, 2008, p. 27).

Então, Cacá Diegues ao representar Tieta através desses mesmos preceitos, também contribuiu com a solidificação da imagem da mulher brasileira no cinema. Criando uma narrativa que engloba aspectos da farsa ao realismo histórico e uma protagonista feminina de visibilidade que dialoga com seu contexto social, que embora viva a margem da sociedade, consegue perturbar o *status quo*, expondo as hipocrisias sociais que envolvem as relações de gênero na modernidade e refletindo sobre o Brasil e o papel da mulher em nossa sociedade.

Nesse sentido, entendemos que Tieta não representa um modelo de mulher almejado no âmbito social, ligado especialmente ao Marianismo, exemplo de mãe e mulher. Mas também, não está vinculada apenas a tradicional concepção de Eva, de mulher como instrumento do pecado, que traiu as vontades de Deus. Apesar de ainda produzirmos e reproduzirmos esses valores, como bem o lembra Bourdieu (2012), entendemos que a personagem ao transgredir esses códigos de conduta, criou táticas de resistência que reconstróem a historicidade feminina. Ao fazê-lo, Tieta se aproxima de mulheres reais que buscam independência e legitimidade em nossa sociedade.

Por intermédio da personagem, “é possível entender que o feminino não é uma linearidade, mas sim algo fragmentado que se apresenta em constante construção, sofrendo influencias políticas, sociais, culturais dentre outras” (COSME, 2013, p. 104). Sem dúvida, assim como várias outras mulheres históricas, sejam elas reais como Carlota Joaquina, ou fictícias, como Oribela, Tieta foi quase silenciada pelos valores patriarcais e pelo poder masculino, mas acabou rompendo com esse sistema de dominação. Deste modo, ponderamos que “Tieta do Agreste” interroga o lugar social da mulher na sociedade brasileira, elencando discussões políticas e socioculturais que dialogam intimamente com as lutas femininas e feministas do século XX, em uma busca constante por aceitação, liberdade e emancipação.

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O olhar além do gênero

Ao findar essa pesquisa, é importante reafirmarmos que a escrita é uma das características centrais da História. Logo, escrever é um dos principais ofícios do historiador. Por meio do nosso olhar investigativo revelamos perspectivas, examinamos fatos e contextos, evidenciamos lutas e personagens e, silenciemos memórias e testemunhos. Na produção cinematográfica não é diferente, o olhar dos roteiristas, diretores e cineastas são responsáveis por conferir expressão à narrativa audiovisual, na qual é empregado um conjunto de técnicas e discursos com o objetivo de representar aspectos do passado, do presente ou conjecturar o futuro.

Se a escrita histórica, por séculos, dedicou-se apenas a narrar determinados protagonistas, subjugando seu relato a ação do homem. A narrativa fílmica, por sua vez, também propôs leituras voltadas à força masculina. Diante disso, reforçamos que nosso imaginário individual e coletivo é delineado a partir de interpretações e representações que subjugam mulheres e homens a um sistema de dominação física e simbólica. Como examinado neste estudo, esses princípios estão intimamente vinculados ao patriarcado, intervindo não apenas na nossa noção de família, mas, nos princípios básicos das relações políticas, econômicas e socioculturais do mundo contemporâneo.

Essas visões oriundas da Antiguidade perpassaram por toda a história eurocêntrica, chegando ao Brasil por intermédio dos primeiros “colonizadores” que entraram em contato com as populações que habitavam o território brasileiro, como representado no filme “Desmundo”. Desde então, a imagem feminina tem surgido sob a luz de estereótipos que vem conferindo sentido aos gêneros e outorgando os papéis sociais que são naturalmente aceitos em nossa cultura, ou seja, do homem como provedor e líder da família, vinculado aos espaços públicos e da mulher como dona-de-casa, submetida a vida doméstica e ao contínuo cuidado dos filhos e maridos.

Assim, ao refletirmos sobre essa dualidade entre o público e o privado e, como essa estrutura foi arquitetada para segmentar a sociedade, foi fundamental para assimilarmos que nossos valores sociais e culturais que envolvem as relações de gênero, classe, raça, etc., foram e ainda se encontram circunscritos aos artifícios simbólicos das disputas (lutas de poder) entre mulheres e homens. Posto isso, examinar a imagem feminina na narrativa fílmica foi um desafio, pois circundou questões estruturados em nossa tradição sociocultural, como protagonismo e exclusão, visibilidade e ocultação, silenciamento e expressão. Foi preciso entender que o sistema e a força simbólica concebida pelo homem branco, ainda são concomitantemente reproduzidos nas narrativas audiovisuais do cinema.



Portanto, essas perspectivas e hipóteses nos levaram a estabelecer um diálogo entre a narrativa histórica e a linguagem cinematográfica, onde decodificamos os simbolismos e visões envolvendo a imagem feminina na história, por meio da representação da mulher nos três longas-metragens: “Desmundo”, “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” e “Tieta do Agreste”. A análise desses filmes, sugerem a relevância do cinema para a elaboração dos debates acerca da identidade feminina e para a história das mulheres, bem como, corrobora com os principais aspectos históricos e as lutas femininas por emancipação, que colocam em questionamento as analogias entre os gêneros na contemporaneidade.

Sob essa ótica, asseveramos que a narrativa de “Desmundo”, adaptada para o cinema pelo diretor Alain Fresnot, assumiu uma posição crítica como fonte para apreender o papel da mulher no início do processo de “colonização” do Brasil, no século XVI. Fresnot optou por construir seu enredo e sua protagonista, suprimindo características históricas presentes na literatura de Ana Miranda, informações descritas e interpretadas através do olhar feminino da personagem Oribela, as quais conferem valor histórico e revelam sentidos para as mulheres. Em outras palavras, notamos que questões do feminino imersos no período da “colonização” brasileira estão presentes na narrativa literária e ocultadas na linguagem fílmica ora examinadas.

Nessa linha interpretativa, detectamos que “Desmundo” figura como um documento histórico, pois retrata temas gerais da história brasileira, como a exploração da mão-de-obra indígena, o conflito de culturas e a força do homem branco europeu. Entretanto, o diretor ao ocultar o discurso feminino, acabou reproduzindo a recorrente visão masculina, primeiro, da mulher enquanto protagonista romantizada que somente encontra nos braços do seu verdadeiro amor, suporte para fugir do seu algoz, e segundo, que descobre nas graças da maternidade coragem para resistir em um ambiente de dominação. Com isso, Oribela é o retrato da mulher idealizada pelo homem, frágil e forte, heroína destemida que no final, acaba cedendo as forças do desejo masculino.

No que se refere as dialéticas empregadas na narrativa fílmica de “Carlota Joaquina”, detectamos que a construção da protagonista também advém através de arquétipos históricos. A diretora Carla Camurati retrata sua personagem baseada em relatos históricos, por meio dos quais Carlota Joaquina é delineada pejorativamente, como megera vulgar, libidinosa e despudorada. A eterna rainha devassa de João Felício dos Santos. Camurati ao assumir esse olhar, representa a memória histórica do Brasil por meio de uma narrativa alegórica que envolve o espectador através do deboche e da caricatura. Certamente, a diretora utiliza-se dessa

linguagem cômica e satírica para camuflar seu discurso conservador, revelando sua falácia em uma encenação histórica, eternizando a complexa figura de Carlota Joaquina através dos velhos paradigmas positivistas.

Ainda assim, “Carlota Joaquina” nos faz refletir que assim como a escrita da História, a narrativa cinematográfica também corta, edita, monta, ilumina ou obscurece um fato ou uma personagem, de acordo com a perspectiva interpretativa que o presente impõe ao passado. Desta maneira, é correto inferir que a diretora dialoga intimamente com produção e o mercado cinematográfico brasileiro da década de 1990, contexto de inovações nas políticas cinematográficas e nas linguagens estéticas, porém predominantemente dominado pelo olhar masculino.

Por fim, por meio da análise da personagem Tieta, figura feminina inicialmente imortalizada na literatura amadiana e que ganhou visibilidade no cinema por meio da interpretação de Cacá Diegues, percebemos que a protagonista também é reconstruída a partir de estereótipos, mas agora, envolvendo a sexualidade e dominação. Tieta é extremamente erotizada, seus gestos e expressões aguçam os desejos masculinos. Embora a personagem se constitua como uma figura multifacetada, independente e construída como agente do seu próprio destino, permanece a margem da sociedade, por ser uma mulher que assumiu abertamente sua vida sexual e sua condição de ex-prostituta e cafetina.

Sua identidade é fragmentada e apesar de questionar profundamente os valores tradicionais do patriarcado, ainda é envolta pelo poder masculino, porque depende dessa mesma força para reestruturar sua identidade enquanto mulher na sociedade de Agreste. Nesse sentido, entendemos que o fim da personagem é uma denúncia do arcabouço simbólico que domina as mulheres, sobretudo, acerca da repressão sexual feminina. Tieta ao vivenciar sua sexualidade livremente, aproximando-se da figura de Eva pecadora, acabando por ser excluída e expulsa do seu paraíso, o Agreste Nordestino.

Neste âmbito, as representações de Oribela, de Carlota Joaquina e de Tieta, ora analisadas, revelam aspectos sociais e culturais que alicerçam historicamente nossa sociedade, onde os homens são associados à cultura e as mulheres à natureza, isto é, as figuras femininas apresentam uma função benéfica para a sociedade se estiverem inseridas dentro do ambiente familiar, por meio do matrimônio e consolidadas nas práticas da maternidade. Deste modo, as protagonistas ao romperem com a célula familiar, tornaram-se um exemplo maléfico em suas épocas.

Logo, o cinema ao representar esse arcabouço que envolve os valores e sentidos humanos, contribui para a construção do conhecimento acerca da identidade feminina e da história das mulheres. Transmitindo e salvaguardando memórias individuais e coletivas de personagens e figuras femininas, muitas vezes silenciadas nos registros tradicionais. Suscitando discussões e atuando como instrumento na formação da nossa consciência histórica.

Entretanto, a mesma narrativa que suscita o debate enquanto fonte de conhecimento, também reproduz e perpetua visões estigmatizadas da mulher como agente histórico. Por isso, chamamos a atenção para a necessidade de desconstruir o olhar sobre essas e outras figuras femininas do cinema brasileiro, conferindo representatividade, mas não apenas introduzindo-as como protagonistas. É necessário historicizar e contrapor essas perspectivas históricas e representá-las para além dessas características. Embora existam outras obras que no mesmo período também propuseram retratar problemáticas sobre a identidade feminina na história e no cinema, como “Um céu de estrelas”, direção de Tatá Amaral, de 1996; “A Ostra e o Vento” direção de Walter Lima Jr. de 1997 e “Central do Brasil”, direção de Walter Salles de 1998. Na maioria das narrativas, sejam elas dirigidas por homens ou mulheres, ainda é predominante o olhar masculino, onde as personagens femininas são sub-representadas, sendo marginalizadas, estigmatizadas e silenciadas.

Concluimos, então, que na propagação dessas visões, a força simbólica de dominação perpassa por todo o processo de significação da subjetividade feminina nas três narrativas fílmicas, valores que são moldados por Alain Fresnot, Carla Camurati e Cacá Diegues e que criam mitos, visões e estereótipos femininos a partir de preceitos cristalizados em nossa sociedade, que modelam o comportamento e o corpo de homens e mulheres. Corporeidade feminina que em muitos momentos é explicitada apenas como objeto de desejo do corpo masculino.

Portanto, a tese revelou a predominância da força e do olhar masculino em nossa cultura. Assim, entendemos ser notório que a intenção da pesquisa foi estabelecer algumas reflexões e problemáticas sobre a imagem da mulher, constituindo um diálogo entre o cinema e a história das mulheres. Porém, o propósito maior foi postular, enquanto historiador, uma reflexão para a sociedade, homens e mulheres, da necessidade de desconstruirmos esse olhar hegemônico, rompendo com o androcentrismo que ainda coloca o gênero masculino branco como padrão em nossas relações.

Assinalamos, deste modo, que o olhar é constituído aqui como fonte de conhecimento e neste caso, o olhar cinematográfico é tomado como espetáculo visual de admirável capacidade

criadora, capaz de reconstruir realidades, eternizar lugares, objetos, gestos, experiências e, sobretudo, personagens. Em função disso, torna-se um documento privilegiado para se pensar a história e as relações humanas em suas múltiplas interpretações.

Então, se de algum modo, enquanto sociedade estamos em um processo contínuo de aprendizagem e transformação, um dos primeiros passos a serem adotados com o intuito de revelar e romper com a força masculina de dominação é produzir um olhar sem gênero, isto é, constituído por mulheres e homens igualmente. Somente assim, será possível vislumbrar uma escrita histórica, uma narrativa cinematográfica e uma sociedade com equidade e liberdade entre todos os gêneros.

## FICHA TÉCNICA DOS FILMES

### **DESMUNDO**

Material original: 35mm, COR, 100min, 2.745m, 24q, Dolby Digital

Ano: 2002

Cidade: São Paulo

Direção: Alain Fresnot

Produção executiva: Van Fresnot

Direção de produção: Ivan Teixeira

Roteiro: Sabina Anzuategui / Alain Fresnot

Direção de fotografia: Pedro Farkas

Montagem: Júnior Carone / Mayalu Oliveira / Alain Fresnot

Direção de arte: Adrian Cooper / Chico de Andrade

Figurino: Marjorie Gueller

Direção de som: Romeu Quinto

Música: John Neschling

Preparação de Elenco: Fátima Toledo

Pesquisa Linguística, Adaptação e Preparação do Elenco: Helder Ferreira

O roteiro do filme foi desenvolvido com o apoio do Instituto Sundance – Laboratório de Roteiro Riofilme 2000.

### **CARLOTA JOAQUIMA, A PRINCESA DO BRAZIL**

Material original: 35mm, COR, 101min, 2.700m, 24q, 1:1'66

Ano: 1995

Cidade: Rio de Janeiro

Direção: Carla Camurati

Produção executiva: Carla Camurati; Bianca De Felippes

Direção de produção: Marcelo Torres

Roteiro: Melanie Dimantas; Carla Camurati

Argumento: Aungus Mitchell

Pesquisa: Lara Leal; Carla Camurati; Angus Mitchell

Direção de fotografia: Breno Silveira

Montagem: Cezar Migliorin; Marta Luz

Figurinos: Tadeu Burgos; Emilia Duncan; Marcelo Pies

Cenografia: Tadeu Burgos; Emilia Duncan; GualterPupo

Direção de som: Aloysio Compasso

Música: André Abujamra; Armando Souza

Financiamento/patrocínio: Secretaria para o Desenvolvimento Áudio Visual/MinC; FINESP/MCT

## **TIETA DO AGRESTE**

Material original: 35mm, COR, 140min, 3.690m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo

Ano: 1996

Cidade: Rio de Janeiro

Direção: Carlos Diegues

Produção: Bruno Stroppiana; Donald Ranvaud

Coprodução: Sônia Braga; Carlos Diegues

Produção executiva: Miguel Farias Jr.; Telmo Maia

Roteiro: João Ubaldo Ribeiro; Antonio Calmon; Carlos Diegues

Argumento: Baseada no romance “Tieta do agreste” de Jorge Amado

Direção de fotografia: Edgar Moura

Montagem: Mair Tavares; Karen Harley

Direção de arte: Lia Renha

Figurinos: Luciana Buarque; Ocimar Versolato

Direção de som: Rolf Pardula

Trilha musical: Caetano Veloso

Companhia(s) distribuidora(s): Columbia Tris Star; Sony Pictures; UGC - Union Générale Cinématographique

Financiamento/patrocínio: Banco Real; Correios; Governo Federal Ministério das Comunicações; BR Petrobras; Eletrobras Bahiatursa; Governo da Bahia Secretaria da Cultura e Turismo; Usicultura Sistema Usiminas; Odebrecht; Copene; PQU; Unipar; Indiá; Varig; Antártica; Sharp

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Laís Wendel. **A inserção da mulher no mercado de trabalho: uma força de trabalho secundária?** 2007. 330 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In. NOVAIS, Fernando A; SOUZA, Laura de Mello e. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa.** 12. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 83-154.
- ALMEIDA, Flávia Leme. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais.** São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2010.
- ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **Aceno** – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, vol. 2, n. 3, p. 159-176, 2015.
- ANZUATEGUI, Sabina. Sobre o trabalho de roteirista. In. ANZUATEGUI, Sabina. FRESNOT, Alain. FERREIRA, Helder. **Roteiro Desmundo.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 17-22.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina da Colônia. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil.** 10. ed. São Paulo, 2017, p. 45-77.
- ARRUDA, José Jobson de Andrade. O novo imperialismo britânico e o fenômeno Brasil. **Revista USP**, n. 79, p. 22-33, 2008.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem.** 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação.** 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** 9. ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 19-52.
- AZULAY, Jom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira pra o século XXI. In. MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado.** São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 65-97.
- BALBINO, Jéfferson. A representação da emancipação feminina na série Malu Mulher da TV Globo. In. SILVA, Zélia Lopes da. **Silêncios e transgressões: O protagonismo das mulheres brasileiras no século XX.** São Paulo: Paco Editorial, 2018, p. 181-211.

- BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21: Reflexões de Cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional.** São Paulo: Summus editorial, 2012.
- BAUER, Carlos. **Breve história da mulher no mundo ocidental.** São Paulo: Xamã: Edições Pulsar, 2001.
- BAZIN, André. **O cinema.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida.** 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. In. GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **A literatura de Jorge Amado.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 26-39.
- BERGALA, Alain. O filme e seu espectador. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012, p. 223-285.
- BERNARDET, Jean-Claude. Carlota Joaquina e o Cinema Brasileiro. **Imagens**, Editora Unicamp, n. 5, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- BIROLI, Flávia. O público e o privado. In. MICHEL, Luis Felipe; BIROLO, Flávia. **Feminismo e Política: Uma introdução.** São Paulo: Boitempo, 2014, p. 31-46.
- BORGES, Fabrícia Teixeira. **Olhares de mulheres: um estudo a partir do filme janela da alma.** Maceió: EDUFAL, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Editora CULTRIX, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** 1. ed. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. Conferência do Prêmio Goffman: a Dominação Masculina Revisitada. In. LINS, Daniel. **A dominação masculina revisitada.** Campinas: Papyrus, 1998, p. 11-27.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação.** 9. ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- BRANDÃO, Raul. **El-ReiJunot.** Braga: Edições Vercial, 2012.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In. BURKE, Peter. **A Escrita da história: nova perspectivas.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 07-37.



- BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. **Alceu** – Revista de Comunicação, Cultura e Política, vol. 8, n. 15, p. 196-216, 2007.
- CAMARGO, Rosana Feijão de Toledo. **Reflexos da cidade na moda: Relações entre transformações urbanas e aparência pessoal no início do século XX no Rio de Janeiro**. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CAMPOS, Kátia Maria Nines. Mulheres coloniais: esposas e concubinas numa sociedade escravista. **Anais do XVII Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. Caxambu: UFMG, 2010, p. 01-18.
- CANASSA, Rosângela Donizete. **As mulheres no cinema de Pedro Almodóvar Caballero e a reinvenção do melodrama hollywoodiano**. 2018. 119 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.
- CANCLINI, Nestór García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- CANUDO, Ricciotto. **Manifeste des Sept Arts: suivi de A l'ordre du jour: la censure au cinéma, le public et le cinema**. Paris: Séguier, 1995.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Prazeres e pecados do sexo na história do Brasil**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Introdução: Esboço para uma História do Negro no cinema brasileiro. In. DE, Jeferson. **Dogma feijoadá: O cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 17-101.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Vol. 1. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano: A arte de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CESAR, Maria Rita de Assis. Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes. In. ADELMAN, Miriam et al. **Mulheres, homens, olhares e cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 187-196.

- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 4, p. 37-47, 1995.
- CHEKE, Marcus. **Carlota Joaquina (A rainha intrigante)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.
- COSME, Gláucia da Silva. **O feminino em Tieta e Macabéa**. 2013. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.
- COSTA, Albertina de Oliveira. É viável o feminismo nos trópicos? Resíduos de insatisfação – São Paulo, 1970. **Caderno de Pesquisa**, São Paulo, n. 66, p. 63-69, 1988.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 17-52.
- COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.
- CUNHA, Euclides. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernussi, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CUNHA, Maria de Fátima da. Mulher e historiografia: da visibilidade à diferença. **Revista História & Ensino**, Londrina, vol. 6, p. 141-161, 2000.
- DANTAS, Mariana. Mulheres e Mães Negras: mobilidade social e estratégias sucessórias em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. **Revista Almanack**, Guarulhos, n. 12, p. 88-104, 2016.
- DAVID, Priscila. A participação feminina na categoria da advocacia assisense: representações dos Obstáculos e das Conquistas (1960-1980). In. SILVA, Zélia Lopes da. **Silêncios e transgressões: o protagonismo das mulheres brasileiras no século XX**. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2018, p. 305-318.
- DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia**. 1990. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

- DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: volume I: Colônia. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: volume II: Império. São Paulo: LeYa, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. **História da gente brasileira**. Volume 3: República – Memórias (1889-1950). Rio de Janeiro: LeYa, 2017.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na Colônia: O corpo feminino. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 78-114.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos *Annales* à Nova História. Bauru: EDUSC, 2003.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva** - entre história e memória, uma feminista na imprensa brasileira. 2002. 202 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002.
- DUARTE, André Luís Bertelli. D. João VI: três momentos de uma caricatura histórica. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais, vol. 15, n. 1, p. 01-22, 2018.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Mulher e Literatura**: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Pallti, 1997, p. 53-60.
- DUARTE, Regina Horta. Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da Independência. **Locus** - Revista de História, Juiz de Fora, vol. 6, n. 1, p. 99-115, 2000.
- DUBY, Georges. **As damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 223-240.
- EDMUNDO, Luiz. **A corte de D. João no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.
- EXPILLY, Charles. **Mulheres e Costumes do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- FARIAS, Zaíra Ary. **Masculino e feminino no imaginário católico**: da Ação Católica à Teologia da Libertação. 1. ed. São Paulo: Annablume/Fortaleza: Secult, 2000.

- FERREIRA, Andréa Tereza Brito. A mulher e o magistério: razões da supremacia feminina (A profissão docente em uma perspectiva histórica). **Revista Tópicos Educacionais**, vol. 16, n. 1-3, p. 43-61, 1998.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Luz, câmera e história: práticas de ensino com o cinema**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FERRO, Marc. **Analyse de film analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire**. Paris: Hachette, 1975.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In. LE GOFF, Jacques. **História: novos objetos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.
- FERRO, Marc; PLANCHAIS, Jean. **Les Médias et l'histoire: Le Poids du passé dans le chaos de l'actualité**. Paris: CFPJ éditions, 1997.
- FICAMOS, Bertrand. Cinema novo (1960-1972). In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do cinema brasileiro – Volume II** (Edição ampliada). São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- FÍGARO, Roseli. Cinema e história com humor e criatividade. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 4, p. 68-81, 1995.
- FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 141-188.
- FONSECA, Vitória Azevedo da. **A monarquia no cinema brasileiro: metodologias e análise de filmes históricos**. São Paulo: Paco editorial, 2018.
- FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle. Introdução: ordens e liberdades. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente: o século XIX**. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- FRESNOT, Alain. Impressões sobre a direção. In. ANZUATEGUI, Sabina. **Roteiro Desmundo**. Coleção aplauso. Série cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- FRESSETO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? In. NÓVOA, Jorge; FRESSETO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009, p. 85-98.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.
- FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.
- FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratados de diamantes: O outro lado do mito**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In. MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99-142.
- GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, vol. 41, n. 41, p. 37-56, 2014.
- GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava: Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GOLDENBERG, Mirian. Sobre a invenção do casal. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 46-53, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GRAU, Oliver. **Arte visual: da ilusão a imersão**. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.
- GREGIO, Gustavo Batista. **A comédia em tempos de dramas: a produção do riso no cinema brasileiro (1970-1980)**. 2014. 172 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.
- GREGIO, Gustavo Batista. A comicidade na história e os Trapalhões no cinema brasileiro. In. PELEGRINI, Sandra C. A.; RODRIGUES, João Paulo P. **As artes da História: Memórias, fontes e métodos**. Maringá: Edições Diálogos, 2019, p. 55-71.
- GREGIO, Gustavo Batista; PELEGRINI, Sandra C. A. Arte contemporânea: Democratização e engajamento artístico. In. PELEGRINI, Sandra C. A.; RODRIGUES, João Paulo P. **As artes da História: Memórias, fontes e métodos**. Maringá: Edições Diálogos, 2019, p. 75-88.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, vol. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.
- GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.
- HAHNER, June E. **A Mulher Brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HAHNER, June E. **A Mulher no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos**, vol. 24, n. 1, p. 01-18, 2017.
- IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

- INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura e Televisão**. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú de Cultura, 2003, p. 37-59.
- JOZEF, Bella. A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges. **Aletria** - Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, vol. 8, p. 277-284, 2001.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KUNZ, Marinês Andréa. A hora da estrela: espelho contra espelho. In: SARAIVA, Juracy Assmann. **Narrativas verbais e visuais**: leituras refletidas. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003, p. 43-66.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**: Um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009, p. 99-131.
- LAMAS, Berenice Sica. **As artistas**: recortes do feminino no mundo das artes. Rio Grande do Sul: Editora Artes e Ofício, 1997.
- LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. **Revista Estudos Feministas**, vol. 1, n. 1, p. 96-122, 1993.
- LEITE, Miriam Moreira. **A condição feminina no Rio de Janeiro**: século XIX. São Paulo: Hucitec, 1984.
- LEITE, Miriam Moreira. **Livros de viagem**: 1803-1900. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- LEITE, Serafim. **Cartas do Brasil e mais escritos do P. Manuel da Nóbrega** (opera omnia). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1955.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média**. São Paulo, SP: Civilização Brasileira, 2008.
- LORDELLO, Josette Magalhães. **Entre o Reino de Deus e dos Homens**: a secularização do casamento no Brasil do século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 443-481.

LYSARDO-DIAS, Dylia. A construção e a desconstrução de estereótipos pela publicidade brasileira. **Stockholm Review of Latin American Studies**, n. 2, p. 25-35, 2007.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-feminismo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 14, n. 3, p. 813-817, 2006.

MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In. AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 157-222.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. 202 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. 2015. 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. **Carla Camurati: luz natural**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

MEIRELLES, Juliana Gesuelli. **A família real no Brasil: política e cotidiano (1808-1821)**. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2015.

MELO, Hildete Pereira de.; RODRIGUES, Ligia. Pioneiras da ciência no Brasil: uma história contada doze anos depois. **Ciência Cultura**, São Paulo, vol. 70, n. 3, p. 41-47, 2018.

MENDONÇA, Renato. **História da política exterior do Brasil: do período colonial ao reconhecimento do Império (1500-1825)**. Brasília: FUNAG, 2013.

MICHELET, Jules. **A mulher**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In. MICHEL, Luis Felipe; BIROLO, Flávia. **Feminismo e Política: Uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 17-30.

MIRANDA, Ana de N. **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Isabel Paranhos. **Vestindo cinema: construindo ilusão: uma visão do cinema através da janela do figurino**. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado e Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MOTTA, Alda de Britto. Elas começam a aparecer... In. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 84-104.

- MOTTA, Márcia. Carlota Joaquina. O cinema na reafirmação da memória. In. LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela. **Cinema em Português**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016, p. 17-28.
- MORAES, Emanuella Leite Rodrigues. As realizadoras mulheres e o cinema contemporâneo. **Revista FilmeCultura**, Brasília, n. 63, p. 06-11, 2018.
- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio Historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In. XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983, p. 437-454.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuários de Literatura**, Florianópolis, n. 3, p. 85-94, 1995.
- NAGIB, Lucia. Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. **Devires – Cinema e Humanidades**, vol. 9, n. 1, p. 14-29, 2012.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo, SP: Contexto, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo**. São Paulo: Contexto, 2016.
- NOBUYOSHI, Chinen. **O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade os afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros**. 2013. 282 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2013.
- NOGUEIRA, Conceição. Feminismo e discurso do Gênero na Psicologia Social. **Revista Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, n. 13, p. 107-128, 2001.
- NUNES, Maria José Rosado. Freiras do Brasil. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 482-509.



OLIVEIRA, Rebeca Lins Simões de. **A representação discursiva da criança vítima de estupro em textos jurídicos**. 2020. 200 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: ÉDUFBA, 2013.

PAOLI, Maria Célia. Movimentos Sociais no Brasil: em busca de um estatuto político. In. HELLMANN, Michaela; PAOLI, Maria Célia. **Movimentos sociais e democracia no Brasil: “sem a gente não tem jeito”**. São Paulo: Marco Zero - ILDESFES LABOR, 1995, p. 24-55.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 278-321.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. O gênero da cidade. **História e Perspectiva**, Uberlândia, vol. 27, n. 50, p. 23-44, 2014.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges; **História das mulheres no ocidente: o século XX**. São Paulo: Afrontamento/Ebradil, 1990.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges. **História das Mulheres no Ocidente: o século XIX**. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

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

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: Colônia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In. PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. **História da vida privada, 5: Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PUCCI JR., Renato Luiz. As margens plácidas de O quinto dos infernos. **Significação** - Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, vol. 30, n. 19, p. 147-164, 2003.

PUCCI JR., Renato Luiz. Carlota Joaquina: as raízes da nação. **Fronteiras** - Revista Catarinense de História, Chapecó, n. 8, p. 125-146, 2000.

RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e sexualidade. In. DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 578-606.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In. DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 11-44.

RAMOS, Fábio Pestana. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI. In: PRIORI, Mary Del. **História das crianças no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 19-54.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do cinema brasileiro** – Volume I. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 410-473.

REICHENBACH, Carlos. A Retomada do Cinema Brasileiro. **Revista Estudos de Cinema**, São Paulo, n. 1, p. 11-22, 1998.

REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil**: a história não contada. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

RIBEIRO, Márcio Rodrigo. **O que há de novo no novo cinema brasileiro**. Bauru: Unesp, 1997.

RICCIARDI, Giovanni. Jorge Amado, “Doutor” pela Universidade de Bari em 1990. In. CHAVES, Vania Pinheiro; Monteiro, Patrícia. **100 anos de Jorge Amado**. O escritor, Portugal e o Neorrealismo. Lisboa: CLEPUL, 2005, p. 63-72.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da educação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: Notas sobre a “economia política do sexo”. Recife: S.O.S Corpo, 1993.

- RUSSEL-WOOD, A. J. R. Centros e periferias no mundo luso-brasileiro, 1500-1808. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 18, n. 36, p. 187-250, 1998.
- SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Simone C. M. O modelo dominante de masculinidade em questão. **Revista de Políticas Públicas**, São Luís, n. 1, vol. 14, p. 59-65, 2010.
- SARDENBERG, Cecilia M. B. **A Violência simbólica de gênero e a Lei “Antibaixaria” na Bahia**. Salvador: OBSERVE: NEIM/UFBA, 2011.
- SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. **História**, São Paulo, vol. 22, n. 1, p. 165-182, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espelho de projeções: os franceses no Brasil de D. João. **Revista USP**, São Paulo, n. 79, p. 54-69, set./nov. 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. **Tempos de Capanema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- SCORSI, Rosalia de Angelo. Cinema na Literatura. **Pro-Posições**, Campinas, vol. 16, n. 2, p. 37-54, 2005.
- SCOTT, Joan. El problema de la invisibilidad. In: ESCANDÓN, Carmen Ramos. **Género e Historia: la historiografía sobre la mujer**. México: Instituto Moro, 1992, p. 38-65.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 63-95.
- SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginário sobre intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1990-2009)**. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SIMILI, Ivana Guilherme. Educação e produção de moda na Segunda Guerra Mundial: as voluntárias da Legião Brasileira de Assistência. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 31, p. 439-469, 2008.

SIMILI, Ivana Guilherme; SOUZA, Michely Calciolari de. A beleza das meninas nas “Dicas da Barbie”. **Caderno de Pesquisa**, São Paulo, vol. 45, n. 155, p. 200-217, 2015.

SOARES, Leonardo Francisco. Literatura, cinema e televisão: o caso Jorge Amado. In. CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; Carlos Reis. **Amado Jorge: um retrato de muitas faces**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 79-104.

SOBRAL, José Manuel. Mentalidade, acção, racionalidade – uma leitura crítica da história das mentalidades. **Revista Análise Social**, Portugal, vol. 23, n. 95, p. 37-57, 1987.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275-296.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 362-400.

SOIHET, Rachel. Violência Simbólica. Saberes Masculinos e Representações Femininas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 5. n. 1, vol. 5, p. 07-29, 1997.

SOUZA, Douglas Rodrigues. **Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença**. 2017. 253 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2.ed. Campinas: Papyrus, 2006.

SWAIN, Tania, Navarro. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. **História - Questões e Debates**, Curitiba, n. 34, p. 20-45, 2001.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira**. 2011. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TOURAINÉ, Alain. **Iguais e diferentes: poderemos viver juntos?** Petrópolis: Vozes, 1999.

TOURINHO, Mary Angélica Costa. Para além do voto: mulheres maranhenses no debate público entre as décadas de 1920 e 1930. In. SILVA, Zélia Lopes da. **Silêncios e transgressões: O protagonismo das mulheres brasileiras no século XX**. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da História. In. SOARES, Mariza de Carvalho. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 229-235.

- VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e Santo Ofício. In. DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo, 2017, p. 115-140.
- VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In. SOUZA, Laura Melo e. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. 12. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 221-274.
- VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: Moral, sexualidade e Inquisição no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.
- VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade negada. In. DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 189-222.
- VERNET, Marc. Cinema e Narração. In. AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- VIANA, Nildo. **Cinema e mensagem: análise e assimilação**. Porto Alegre: Asterisco, 2012.
- VIANA, Nildo. **Como assistir um filme?** 1.ed. Rio de Janeiro: Corifeu, 2009.
- VILLALTA, Luiz Carlos. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil: entre a história e a ficção, um “romance” crítico do conhecimento. **Revista USP**, São Paulo, n. 62, p. 239-262, 2004.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José C. M. **Formação do Brasil colonial**. 4. edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- WINNICOTT, D.W. **Tudo começa em casa**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reinvindicação dos direitos da mulher**. Edição comentada do clássico feminista. São Paulo: Boitempo, 2016.