

POR UMA BREVE HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA DAS MULHERES NO CINEMA FICCIONAL BRASILEIRO DE 1950 A 2000

Toward A Brief History Of Women's Private Lives In Brazilian Fictional
Cinema From 1950 To 2000

Breve Historia De La Vida Privada De Las Mujeres En El Cine De
Ficción Brasileño De 1950 A 2000

ROBERTA VEIGA[†]
NATÁLIA MARCHIORI^{†*}

<http://doi.org/10.1590/S2178-149420250404>

[†] Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG Brasil.

* Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação Social da UFMG. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG-CNPq). Pós-doutoranda na CUNY (Universidade da Cidade de Nova Iorque). (roveigadevolta@gmail.com.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>

^{††} Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG Brasil.

** Doutoranda no PPGCOM-UFMG (Bolsista CAPES). Co-coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Doutoranda sanduíche no Instituto de Comunicação da Nova de Lisboa (PDSE - ICNOVA). (nathy_marchiori@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-8897-2784>

Artigo recebido em 01 de setembro de 2024 e aprovado para publicação em 11 de novembro de 2024.

RESUMO

Este artigo busca compor uma breve história da vida privada das mulheres no cinema brasileiro feito por mulheres. A partir de um recorte em longas de ficção, produzidos entre 1950 e 2000, traçamos um diagrama compondo eixos de relações entre alguns dos filmes levantados. Tais eixos organizam como o espaço privado, sobretudo a casa, é ocupado e significado pelas mulheres em cena: se como um *lôcus* de existência doméstica, apartado das questões políticas, ou se perfurado por elas de modo a se abrir para o fora, franqueando o acesso das personagens à esfera pública. Para isso, apostamos em três figuras filmicas-conceituais: a maternidade sacrificial; a rebeldia política; e a mulher monstruosa.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; Feminismo; Casa; Esfera privada.

ABSTRACT

The challenge of this article is to compose a brief history of the private lives of women on stage in Brazilian cinema made by women. Based on a selection of feature films produced between 1950 and 2000, we have drawn up a diagram of the axes of relationships between some of the films surveyed. These axes organize the ways in which the private space, especially the home, is occupied and signified by women in the films: whether as a locus of domestic existence, separated from political issues, or whether perforated by them in such a way as to open up to the outside, allowing the characters access to the public sphere. To this end, we focus on three conceptual filmic figures: sacrificial motherhood; political rebellion; and the monstrous woman.

KEYWORDS: Brazilian cinema; Feminism; Home; Private sphere.

RESUMEN

Este artículo pretende presentar una breve historia de la vida privada de las mujeres en el cine brasileño hecho por mujeres. A partir de una selección de largometrajes de ficción producidos entre 1950 y 2000, se elabora un diagrama que traza relaciones entre algunas de las películas estudiadas. Estos ejes organizan la forma en que el espacio privado, especialmente el doméstico, es ocupado y significado por las mujeres en escena: ya sea como *locus* de la existencia doméstica, separado de las cuestiones políticas, ya sea perforado por ellas de tal forma que se abre al exterior permitiendo a los personajes el acceso a la esfera pública. Para ello, se eligen tres figuras filmicas conceptuales: la maternidad sacrificial; la rebelión política; y la mujer monstruosa.

PALABRAS CLAVE: Cine brasileño; Feminismo; Hogar; Esfera privada.

De saída, é preciso dizer que este artigo traduz uma primeira aproximação metodológica, ou seja, uma primeira composição dos filmes inventariados que nos permite pontilhar a presença das mulheres na história do cinema brasileiro feito por mulheres. Também permite assinalar que a noção de história que nos orienta recusa o determinismo dos grandes acontecimentos, se voltando à vida prosaica que muitas vezes o historicismo sonegou. Benjaminiana¹ que é, tal concepção da história se inscreve a partir de cenas dialéticas que, em seus lampejos estéticos e políticos, nos permitem observar as posições das personagens mulheres em relação ao espaço doméstico, em suas opressões e resistências.

Para compor o que denominamos uma pequena história cinematográfica da vida privada das mulheres no cinema brasileiro, suas perturbações e perfurações, nosso primeiro gesto metodológico visa enxugar formatos e evitar grandes desmesuras entre as formas de *mise-en-scènes* no documentário e na ficção, assim como entre os procedimentos narrativos de longas e curtas-metragens. Portanto, buscando aproximar diferenças e semelhanças acerca da posta em cena das mulheres no âmbito da casa ou frente a ela, optamos por um inventário circunscrito a longas-metragens de ficção. Além disso, entendendo que houve, a partir dos anos 2000, um crescimento exponencial de realizadoras, circunscrevemos o período de 1950 a 2000 no sentido de abarcar cineastas pioneiras que protagonizaram um momento longo, de meio século, de grande disputa por espaço no cinema brasileiro.

Por meio da atuação ainda pontual das realizadoras inventariadas, ensejamos destacar como, em um Brasil conservador sobre a participação política feminina, com um histórico de ditadura militar que incentiva a domesticação do corpo da mulheres, cada filme, em sua poética própria, encontra brechas para desmascarar, resistir e combater o machismo não só das instituições e da cinematografia, mas da sociedade brasileira no período recortado. Para isso, buscamos destacar especificamente como, nos filmes, o espaço privado é ocupado e significado pelas mulheres: se como um lócus de existência apartado das questões políticas, ou se perfurado por elas de modo a se abrir para o fora franqueando o acesso das personagens à esfera pública.

No primeiro resultado do levantamento (que dificilmente se esgotará neste artigo), encontramos 31 filmes² das seguintes diretoras: Ana Carolina, Adélia Sampaio, Carla Camurati, Gilda Abreu, Laís Bodansky, Lenita Perroy, Lina Chamie, Lucia Murat, Luna Alkalay, Mara Mourão, Maria do Rosário, Sandra Werneck, Suzana Amaral, Tata Amaral, Tereza Trautman, Tizuka Yamasaki, Vanja Orico e Vera Figueiredo. Entre eles, há um número expressivo de produções eminentemente comerciais, ligadas à indústria de entretenimento, como as dirigidas por Tizuka Yamasaki e interpretadas por Xuxa Meneghel, ou as comédias românticas de Lina

Chamie, Mara Mourão e Sandra Werneck. Além disso, é notável um mesmo mote que atravessa tanto esses filmes de grande produção quanto outros mais autorais e de menor orçamento: a relação amorosa entre casais heterossexuais – com exceção de filmes como *Feminino plural* de Vera de Figueiredo, do ano de 1976, *Gaijin: caminhos da liberdade*, de 1980, de Tizuka Yamasaki, que não compartilha tal temática, e *Amor maldito*, do ano de 1984, de Adélia Sampaio, que trata justamente da formação de um casal de mulheres.

No processo de inventariar os filmes e compor uma primeira versão do corpus da pesquisa em andamento, percebemos que as personagens mulheres estão sempre lidando com questões existenciais que envolvem a intimidade, como sexualidade, afeto, amor, família, cuidado, autoestima, aparência/beleza, ao mesmo tempo que enfrentam questões externas, como as sociais, as financeiras, as de trabalho e dos acontecimentos advindos da esfera pública, tudo isso, na maioria das vezes, a partir da ou na relação com homens. Tais questões aparecem como motivos específicos que modulam a vida privada das personagens. Conformando essa relação entre a intimidade e as demandas sociais, que pautam as relações amorosas, está a normatividade dos dispositivos disciplinares patriarcais. Assim, a heterossexualidade, o casamento e a maternidade compulsória, que determinam um lugar de subserviência para as mulheres, constituem linhas de força que podem aproximar ou distanciar dois ou mais filmes, perfazendo dípticos, tríades ou diagramas maiores.

Nessa toada, um exemplo de distanciamento seria o díptico *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, produzido no ano de 1985, e *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman, do ano de 1973. No primeiro, temos uma personagem tímida, insegura, que sofre preconceito por sua aparência pouco atraente, por ser nordestina e por não ser considerada esperta (principalmente em comparação à sua colega de trabalho). Macabéa (Marcélia Cartaxo) sonha com o casamento, o príncipe encantado e um lar seu, um imaginário tipicamente colado à construção machista da feminilidade e da vida privada feminina. Já Pity (Darlene Glória), de *Os homens que eu tive*, é em tudo oposto à Macabéa. Longe do ideário machista de construção social feminina, a protagonista implode os fundamentos do recato e da dedicação da mulher branca de classe média ao lar, negando o casamento como um dispositivo monogâmico e de submissão ao marido. É uma mulher atraente, que “curte” seu corpo, vai para noites com outros rapazes e partilha sua casa com outro homem além de seu parceiro. Ela trabalha na casa de um colega, e, quando entra em crise, vai morar numa casa de campo coletiva e viver vários tipos de relação sexuais e afetivas.

Em comum, Macabéa e Pity buscam fazer do ambiente que habitam um lugar simbólico para si mesmas, como diria Virginia Woolf, “um teto todo seu”. Pity escreve e lê em

seu quarto na casa coletiva de Torres; Macabéa cola gravuras de revista no canto em que fica sua cama no pensionato; ambas se inscrevem no espaço para dar sentido a suas vidas íntimas. Porém, Macabéa é vítima de um sonho exagerado com o casamento ideal, enquanto Pity engravida, mas se nega a designar a paternidade do filho e um marido para si. Lado a lado, esse díptico aponta para várias questões importantes que poderiam ser desdobradas: a diferença de classe, de escolaridade e geográfica entre a moça ingênua do interior do nordeste e a moça descolada da zona sul do Rio de Janeiro. Tais marcadores nos permitem elencar formas diferentes de opressão que informam a necessidade política de uma perspectiva conjuntural para o feminismo no sentido de ressaltar as subalternidades de gênero como constituídas por diversas distâncias.

Entre as várias aproximações possíveis a partir do corpus inventariado, esse primeiro exercício da lida com as obras num díptico mediado pela relação das protagonistas com o casamento destaca a importância metodológica de identificar linhas de força entre os filmes que mobilizem a vida pessoal das mulheres no cinema brasileiro, entendendo que, mesmo entrelaçados, os filmes, arriscamos dizer, apontam uma dicotomia entre a casa e a rua, o privado e o político, que parece referir-se aos interesses patriarcais e capitalistas pelo trabalho de reprodução sexual e os cuidados familiares que ele exige. Nesse sentido, a ideia é investigar em que medida a construção da personagem feminina requer o espaço privado (da casa, da família) como base de sua experiência subjetiva e social, ou, ao contrário, subverte o confinamento à vida doméstica na relação com o fora quiçá rompendo seus limites e instituindo uma vida pública.

Porém, num primeiro olhar para o inventário de filmes, há ranhuras e camadas entre esses pares dialéticos, ou seja, formas de problematização dessa separação forçosa entre dentro e fora, que sabemos estarem completamente associadas. Por isso, nos interessa ainda prescrutar, por meio das poéticas fílmicas das diretoras, os hiatos e as brechas entre privado e público, nos quais as personagens se esgueiram e as realizadoras captam de forma a fazer frente aos discursos por demais fechados e formatados acerca de uma história, digamos, “passiva” das mulheres.

Por essa rota, percebemos algumas linhas de força comum que nos levam a três eixos da agrupamento diagramático dos filmes: 1) filmes que, em seus argumentos específicos, reinstituem e, assim, problematizam os dispositivos de manutenção da mulher na esfera privada, ou seja, tratam a casa como limitação ao dentro; 2) filmes que, de modo mais direto, suspendem ou a subvertem designação da condição feminina ao espaço doméstico e, assim, podem tanto capilarizar temáticas do dentro quanto forças narrativas do fora

(da cena pública); e 3) finalmente, filmes que se fazem predominantemente na relação com fora, ou seja, que focam e se embasam na história da vida pessoal de mulheres que foram personalidades públicas do Brasil.

A partir desses eixos, compomos os filmes em diagramas de modo que a comparação entre eles permitiu depreender figuras conceituais, estéticas e políticas que ilustrem essa pequena história cinematográfica da vida privada das mulheres do ponto de vista de realizadoras e personagens femininas. Tais figuras, na tensão com os mecanismos sexistas de subtração da mulher dos domínios institucionais da política, nascem da fricção entre os filmes em cada eixo comparativo, são elas: a *maternidade sacrificial*, a *rebeldia política*, e a *mulher monstruosa*.

QUANDO A MATERNIDADE SACRIFICIAL É TRANSTORNADA: AMBIÊNCIA E COREOGRAFIA

A primeira combinação triádica, desenhada a partir do eixo sobre a conformação da mulher ao espaço doméstico, se faz entre filmes que, junto ou para além do casamento, tem a maternidade reafirmando a casa como o universo primordial de atuação das personagens. São eles: *Um céu de estrelas*, de 1997, e *Através da janela*, de 2000, ambos de Tata Amaral, e *Bicho de sete cabeças*, também de 2000, de Laís Bodanzky. No tríplico, é possível ver um sequestro de outras formas de subjetivação e modos de vida das personagens mulheres em favor da entrega total à função materna.

Como explica Elisabeth Badinter (1985: 308), se para certa tradição filosófica e psicanalítica, o amor sacrificial da mãe aos filhos já vinha inscrito numa essência feminina, segundo a teoria feminista matricêntrica³, os dispositivos falocêntricos sofisticaram as estratégias biopolíticas de manutenção da “aptidão ativo-maternal ao sacrifício”. Nesse sentido, o ideal da boa mãe (pura e sagrada, para as instituições patriarcais como a Igreja) é definido por uma universalidade, cujo imperativo está no empenho incondicional a tal função, de forma que a mulher deve sacrificar seus desejos pessoais, seu trabalho intelectual e uma vida fora da esfera privada pela maternidade. Lembrando que o papel reprodutivo é, segundo Silvia Federici⁴, o pilar de expropriação do corpo feminino e da exploração da mulher pelo capitalismo, garantida na medida da devoção total ao lar.

Bicho de sete cabeças não concede centralidade à personagem feminina, contudo é interessante olhar para a figura da mãe do protagonista Neto (Rodrigo Santoro) – um adolescente que é internado no manicômio pelo pai por fumar maconha. Interpretada por Cássia Kiss, trata-se da personagem da esposa e mãe que está sempre na lida doméstica,

acantonada nas bordas dos quadros, desarrumada, servindo e fumando sem parar, com uma forte expressão depressiva. Além dessa *mise-en-scène*, o discurso moral do pai (Othon Bastos) para o filho usa da vitimização da mãe e da piedade por suas fragilidades e doenças como forma de culpá-lo por sua vida desregrada. Tal ardil paterno confina ainda mais a mãe no lugar adoecido do esquecimento de si.

A mãe permanece praticamente muda em todo o filme, de forma que não sabemos o que ela pensa das atitudes autoritárias do pai, da ausência do filho, apenas sentimos sua impotência e sua posição tensa como se estivesse à beira da loucura. Esse sentimento melancólico sobrevém do jeito que o corpo da atriz se move, de seus gestos frenéticos, mas contidos, de sua coreografia ser sempre a mesma da esposa-empregada-que-serve-ao-homem e de seu semblante ao mesmo tempo triste e aflito. Trata-se, portanto, de um retrato clássico da mulher de classe média baixa brasileira desalinhada, sem autoestima, sem vida própria e sem voz. Sua aflição corporalmente constante nos faz ver sua mordaca junto a seu aprisionamento em uma maternidade que seria sacrificial. Porém, ela não consegue nem mesmo seguir a ideologia patriarcal que lhe concederia o status de boa mãe. Pelo filho, razão da devoção materna, ela é incapaz de zelar, já que o adolescente é tirado de casa por um ato tirânico e violento do pai.

O filme de Tata Amaral, *Através da janela*, se passa quase em sua totalidade no ambiente doméstico, e em espaços extensivos como a vizinhança e o supermercado, já que a protagonista, vivida por Laura Cardoso, é uma mãe que exerce todos os serviços do lar e os cuidados com o filho adulto, aos moldes de uma Jeanne Dielman brasileira. Porém, diferentemente do filme de Chantal Akerman, a mãe que não tira os olhos do filho e que se esmera em controlá-lo, revela seu amor incestuoso na maneira como escrutina o corpo do rapaz e no prazer em abraçá-lo. O filho sabe dessa paixão e, por meio dela, manipula, engana e dociliza a mãe, de modo a explorar seu zelo. A relação mãe e filho é então bastante complexa. Ainda que a mãe seja serviçal e devotada como reza à cartilha da maternidade sacrificial, há uma tensão erótica por um lado e, por outro, um comportamento abusivo do filho. Tal conflito consome a vida privada da personagem de tal maneira que, para solucionar uma tramoia do filho na casa da frente, ela mata, sem se dar conta, um rapaz envolvido na história. O sacrifício da mãe culmina em matar no lugar do filho.

No filme anterior da diretora, *Um céu de estrelas*, de 1997, o ambiente é ainda mais claustrofóbico, o confinamento da narrativa no interior da casa é total, porém essa esfera privada é visivelmente atravessada pelo fora, no momento que a polícia cerca o espaço, com viaturas, luzes e vozes que se fazem sentir do lado de dentro. Trata-se de um conflito pesado entre um jovem casal no qual a moça quer desistir do casamento para fazer

um curso nos Estados Unidos, e o homem, que não suporta a autonomia da mulher, faz uso de violência física e moral, de modo a obrigar que ela fique. Após vários momentos que oscilam entre sexo tórrido e brigas brutais, a mãe da moça chega na casa e acusa o noivo de não ter condições de sustentar a filha. Ela é então assassinada por ele, e o barulho dos tiros leva os vizinhos a chamarem a polícia.

A relação abusiva, a imposição machista contra a liberdade da mulher, a violência doméstica e o feminicídio fazem da vida privada das personagens, mãe e filha, uma história de criminalidade. A presença da mãe, apesar de pontual em cena, é forte no imaginário do filme, uma vez que ela parece ser a consciência da filha sobre a experiência da relação abusiva. Justamente por isso, quando se materializa na casa, é, em pouco tempo, assassinada pelo abusador. O sacrifício aqui é extremo. No limite, a mãe morre para salvar a filha do que seria uma morte em vida: o casamento.

Daí que as histórias da vida pessoal dessas quatro mulheres – a mãe de Neto, a mãe assassina, a mãe assassinada e a filha abusada – reiteram pela direção feminina, e performance das atrizes, a ambiência cativa do espaço doméstico, o papel do machismo na disjunção forçada entre privado e político, bem como a figuração de uma maternidade sacrificial de alguma forma transtornada.

Seja pela ambiência do confinamento em *Um céu de estrelas*, onde não há estrelas, mas apenas o brilho das luzes policiais nos vidros das janelas da casa, seja na coreografia da mãe-dona-de-casa que atravessa a rua para cometer um crime que seria obra do filho, vemos em Tata Amaral estratégias de provocação à ideologia patriarcal da casa como o território sagrado para maternidade. É ainda por meio da atmosfera incestuosa que, ao exalar da mãe, contamina o espaço doméstico em *Através da janela*, e do estado melancólico que Laís Bodanzky e Cássia Kiss imprimem no lar moralmente sufocado pelo pai tirano, acompanhamos o transtorno da maternidade sacrificial.

No primeiro caso, expropriada de seu corpo erótico pela função materna e pela idade avançada, só resta à mãe passar da devoção ao desejo sexual pelo filho. Em *Bicho de Sete cabeças*, a lei paterna não permite à mãe se sacrificar pelo filho, lhe usurpa o espaço materno⁵ que é manipulado para que se cumpra o sacrifício do próprio filho. Ela deve maternar, pois trata-se de seu dever na família, ao mesmo tempo que é apagada desse mesmo lugar a ela compulsoriamente conferido, tratando-se, então, de um duplo apagamento de sua atividade laboral, estratégia típica do capitalismo masculinista⁶: o trabalho do cuidado

desde a gestação uterina e “extrauterina” (Rich, 2019), já invisibilizado como força produtiva, é anulado na medida em que a mãe não delibera sobre a punição paterna ao filho, julgado “delinquente” pelo pai.

Se a maternidade sacrificial se exprime na manutenção da romantização do amor materno, seu transtorno implica, de alguma forma, sujar essa imagem que não corresponde a experiências complexas, singulares e laboriosas. Ou seja, transtornar essa função, moldada pelo capitalismo⁷ falocêntrico como destino sagrado da mulher, é abri-la a suas impurezas e dificuldades, como toda vivência feminina mundana. Porém, se essas vivências foram relegadas pelo pensamento patriarcal ao reino do “natural”, ao não-transcendente, e os saberes das mulheres foram considerados “intuição”, inclusive por elas próprias, como alerta Gerda Lerner (2019: 306), resta ao cinema de realizadoras, por meio de suas personagens, filmar essas experiências carregadas pelo estigma da insignificância, de modo a recuperá-las em suas nervuras bem como na intensidade afetiva e política que a constitui.

QUANDO AS MULHERES SE REBELAM: ALEGORIA POLÍTICA E SUBVERSÃO DOMÉSTICA

Enquanto nos filmes do primeiro eixo a casa é um espaço adoecido pelas normas heteronormativas que refletem a submissão feminina ao casamento e aos cuidados do lar, no segundo eixo, vemos, senão a participação das mulheres nas deliberações públicas, forças políticas e históricas que subvertem a condição feminina como subordinação ao labor doméstico e ao trabalho reprodutivo. A cada filme desse diagrama, o contexto social e político brasileiro, sobretudo a ditadura militar, não é apenas tematizado, mas integra a experiência feminina, de modo que a articulação entre as normas patriarcais e a repressão do Estado se evidencia. Em obras como *Feminino plural*, do ano de 1976, de Vera Figueiredo, *Cristais de sangue*, de 1977, de Luna Alkalay, *Doces poderes*, de 1996, de Lúcia Murat, e *Mar de rosas*, de 1997, de Ana Carolina, destaca-se de forma bem mais sublinhada o incontornável apotegma, o qual o machismo estrutural tratou de encobrir: o pessoal é político (Hanisch, 2014).

Ampliando essa relação inseparável entre o privado e o público, nessa combinação de filmes, as realizadoras ressaltam como a história das vidas privadas das mulheres é atravessada não apenas pelas ações de poder cotidiano, mas por uma macropolítica que se manifesta tanto nos dispositivos patriarcais consolidados (Igreja e o Estado) quanto na necropolítica (Mbembe, 2018), por meio do racismo estrutural. Assim, as condições domésticas, de maternidade e de participação pública respondem às formas de repressão do regime, nos filmes em que é mais evidente a ditadura militar; ou à colonização étnica histórica dos corpos

femininos, como em *Feminino plural*; ou aos desafios éticos da então recente democracia brasileira, como na vida profissional da jornalista de *Doces poderes*.

Ao escrever sobre *Cristais de sangue*, Karla Holanda (2024: 45) lembra os subterfúgios alegóricos manejados por Luna Alkalay para driblar a censura e a perseguição: “A metáfora era um desses ardis. Esse artifício foi usado por outras diretoras na década de 1970, como Vera de Figueiredo (*Feminino Plural*, 1976), Maria do Rosário Nascimento e Silva (*Marcados para Viver*, 1976), Ana Carolina (*Mar de Rosa*, 1977)”. Como estratégia de escritura dessas alegorias, encontramos a figura da rebeldia em personagens que – seja por meio da narração fabulatória ou de performances disruptivas, politicamente endereçadas – instauram uma crise nos dispositivos de poder patriarcal e racistas. As cineastas negam, por meio de procedimentos performáticos, qualquer narrativa ou rompem a narrativa em curso para inserir sentidos ambíguos. Assim, instigam o absurdo presente na vida cotidiano, de modo a mesclar linguística e experencialmente as instâncias da vida íntima às manifestações policialescas da política brasileira.

Entre os longas de ficção feito por mulheres que recorrem a tais artifícios como forma de subversão da normatização da vida privada, *Mar de rosas*, de 1977, dirigido por Ana Carolina, destaca-se principalmente pela rebeldia de duas protagonistas: da filha, mais que da mãe, que ainda se embate com o machismo estrutural. Se o descontentamento permanente de Felicidade (Norma Bengell), a mãe, convertido em ação parece não ter alvo definido (ela bate ao mesmo tempo na filha e nos homens), é fácil notar em sua dinâmica corporal, movimentos e gestos, uma acentuada indisposição com a condição feminina – a tensão vivida entre os valores patriarcais por ela internalizado e seu desejo de fuga da vida doméstica – agravada pelo regime ditatorial no Brasil.

Já na primeira sequência do filme, em que a família faz uma viagem de carro, assistimos a uma briga de Felicidade com o marido, na qual desfia suas angústias e frustrações em relação a seu papel num casamento de 15 anos, que parece a ela algo apartado de sua vida. A principal queixa da mulher é sobre a interdição de sua palavra pelo homem. Felicidade sente-se silenciada, censurada, o que é uma alusão ao aparelho militar repressivo da ditadura. Ainda em meio à viagem, no banheiro de um hotel, a discussão do casal prossegue com a personagem reclamando sobre a posição de santa esposa que o marido espera dela. A briga passa à violência física, e de um modo entre o absurdo e o patético, Felicidade nocauteia o homem, fazendo cortes em sua nuca com uma gilete minúscula. Não o veremos mais, e a narrativa seguirá outro rumo. Porém, as associações com a ditadura permanecem, materializadas

agora no discurso abusivo e nas ações violenta de outro homem – Orlando, personagem que dá carona às protagonistas – com quem Felicidade sustentará seu embate interno.

A relação entre Felicidade e Betinha (Cristina Muniz) não deve nada às funções tradicionais de mãe e filha, nem pelo cuidado, nem pela obediência. Isso fica explícito pelo choque performático entre as forças motrizes e a energia corporal⁸ das duas que tensionam toda a narrativa, desmanchando qualquer ilusão romântica entre ambas. Ao contrário da mãe, que luta, com dificuldade, para ir contra às regras que regem a condição feminina, Betinha é puro dissenso e insulto, liberando, inclusive, uma ojeriza à autoridade extensiva à vigilância policial da ditadura. Nesse sentido, seu frenesi contestador constante é, histórica e politicamente, bastante contundente, ao repelir e devolver as violências e as expectativas, físicas e verbais, que lhe direcionam. Suas pequenas frases e grandes atos respondem de modo ultrajante ao parlapatório reacionário da época encarnado não só em Orlando, mas na própria mãe.

O desajuste das personagens, da relação entre elas e com os homens, contamina toda a ambiência do filme e gera, em vários momentos da narrativa, uma rebeldia também em relação à centralidade da casa. Vale destacar a tentativa de Betinha de enterrar Felicidade viva, aterrando estrategicamente e de modo surreal um cômodo da casa do casal (Dona Niobi (Myriam Muniz) e seu marido dentista que abrigara os três viajantes: mãe, filha e Orlando. Nessa sequência, o caráter alegórico sintetizado na estratégia de guerrilha de Betinha transforma o lar familiar em um palco de manifestações e performances políticas, que sintetiza bem o espírito do filme.

O caminhão que soterra um quarto da casa do dentista é apenas um caminhão de terra. A lâmina que pode cortar a mãe é apenas uma simplória lâmina de barbear bem escondida em um sabonete. E por aí vamos. É o contraste do que é extremamente factível com o alegórico que cria o ruído necessário para nos tirar do lugar de conforto e nos chacoalhar, angustiar, fazer rir, emocionar. A violência que nos assola cotidianamente é real e palpável, ainda que pareça muitas vezes irreal e surreal (Guerra, 2024: 29).

Esse recurso de subversão da casa também está em jogo em *Cristais de sangue*, sobretudo quando Ruy, um africano em busca de seu pai garimpeiro, encontra Maria do Rigoletto (Salma Buzzar), que vive presa por seu padrasto em uma casa mal-assombrada na Chapada Diamantina. Entre outros momentos do filme, nessa sequência o discurso da personagem articula espontaneamente a história de sua vida pessoal ao contexto social da população de Mucugê, região em que vive. Sem o frenesi agressivo de Betinha, a personagem de Maria também transmite uma energia rebelde menos corporal do que verbal, e afirma seu

desejo de quebrar as amarras da prisão doméstica juntamente com aquelas do contexto político. O padrasto mantinha Maria enclausurada com medo da maldição rogada pela mãe, de que ele morreria assim que moça saísse da casa. Para Karla Holanda (2024: 45), possivelmente essa era “a praga do próprio filme em relação à expulsão do autoritarismo no Brasil”.

No fim do filme, Maria entrega-se ao padrasto, que a mata. Algo nesse gesto de retrocesso assemelha-se à morte de Felicidade, em *Mar de rosas*, como se só fosse possível sobreviver enquanto a rebeldia está acesa. Quando Maria retorna à lógica patriarcal do confinamento feminino, sua vida novamente corre perigo. Já Betinha, ao contrário das outras duas personagens, mesmo que às custas de uma aparência insana, parece conseguir se manter rebelde, como em estado contínuo de alerta contra o inimigo, consciente de que, se necessário, terá que matar para não ser morta.

Cristais de sangue é uma recente descoberta. O filme ficou por aproximadamente 40 anos esquecido e fora de circulação, e a própria diretora, Luna Alkalay, passou 15 anos sem ter acesso a uma cópia de seu filme, recuperada em 2023 após serem encontrados os arquivos guardados na Cinemateca Brasileira. Esse fato histórico já é por si só um arranjo diagramático possível com *Feminino plural*, de 1976, de Vera Figueiredo, que também ficou muito tempo esquecido.

Entretanto, seguindo nosso método dos eixos e das figuras, como o título já diz, há um inequívoco gesto feminista em *Feminino plural* que nos permite pensá-lo de saída como um ato de rebeldia nele mesmo: as mulheres são muitas, são negras, brancas, lésbicas, jovens e velhas, têm vidas privadas diferentes e ainda assim habitam um mesmo espaço. A alegoria dessa liberdade e contrapartida masculina é que essas mulheres dirigem motocicletas pelas avenidas do Rio de Janeiro, atravessando vários bairros populares, até se reunirem em um sítio comum, onde entram e saem quando querem. Elas são insubmissas em seu próprio cotidiano, no qual privado e público não operam de forma monolítica, mas são instâncias que se permeiam, até porque essas mulheres vivem em coletivo não só na rua, mas no espaço que corresponderia ao doméstico. Reunidas nesse habitat coletivo, elas performam uma festa de muita fartura, na qual homens negros tocam berimbau e atabaques enquanto elas dançam. Nessa casa, as regras heteronormativas são suspensas. Um casal lésbico interracial chupa uma mesma fatia de melancia presa entre os lábios de cada uma. A mulher mais velha da casa se veste e se move como autoridade. De frente ao espelho diz: “a cada ruga uma vitória”. Ela não é a bruxa nem a dona de casa, mas dona de seu corpo.

Nesse sentido, a casa não precisa ser soterrada ou abandonada para ser subvertida, mas é uma zona autônoma, criativa, de invenção e inscrição de uma nova experiência

feminina, que parte, sobretudo, das alianças que buscam construir um comum, um *entre* mulheres. Essa é uma característica que deve ser frisada no filme de Vera Figueiredo, pois é pioneiro em retratar experiências femininas fora da lógica do confinamento, principalmente heteronormativo, apontando para um *continuum* lésbico. Num *continuum* lésbico⁹ e interétnico, a ideia de lar é sobreposta também a um palco de performances políticas e estéticas, um território comum que expõe as mazelas do machismo, do racismo e do colonialismo que violentam as mulheres, principalmente as negras.

Em uma cena antológica da subversão da casa em seus valores machistas, brancos e burgueses, uma das jovens do coletivo abre um baú do qual sai a personagem da inesquecível atriz Léia Garcia. Ela vai se esgueirando lentamente para fora do baú, movimentando languidamente o corpo, ao tempo em que enuncia: “Você me libertou né? Eu tô livre do escuro” E repete: “sou uma mulher livre, eu sempre quis ser livre”. “Eu fui sempre humilhada como mulher negra [...]. Eu quero o mundo em mim, as cores do mundo em mim, todas cores renascendo em mim” ela diz e repete, de outra forma: “mulher negra é livre”. De repente, se endereçando à moça de olhos bem abertos, pergunta: “Você sofreu como eu? Mentira!”. Nesse olhar cristaliza-se a energia rebelde pioneiríssima do filme de Vera Figueiredo, ao anunciar que, além da diferença sexual do trabalho que cindiu as esferas pública e privada, apartando a mulher das decisões políticas, há uma cisão da cisão dada pela diferença racial e de classe entre as mulheres. Enquanto a mulher branca de classe média vive a redução ao trabalho doméstico, a mulher preta de classe baixa, descendente dos corpos escravizados, trabalha duplamente em casa e na rua (Hooks, 2018: 66-67). Em ambos os espaços, seu labor é apagado e desvalorizado e, muitas vezes, a labuta na rua é, na verdade, na casa, porém, de outra pessoa: a patroa.

QUANDO O FEMININO É MONSTRUOSO: ENTRE HISTÓRIAS REAIS E INVENÇÕES DO CORPO

Nosso terceiro eixo aborda filmes que, para a construção do enredo e da narrativa, se inspiraram em mulheres que viveram no Brasil em diferentes épocas, mas, ao contrário da dedicação exclusiva à vida doméstica, ascenderam à vida pública, pois participaram de acontecimentos ou constituíram momentos históricos. Interessa-nos, nesse agrupamento de filmes composto por *Amor maldito*, de 1984, de Adélia Sampaio, *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de 1995, de Carla Camurati, e *Parahyba Mulher macho*, de 1983, de Tizuka Yamazaki, o gesto das diretoras de recriar personagens femininas que, ao romperem com normas sexistas de sua época, se tornaram “mal-vistas”, adquirindo características que, conforme Barbara

Creed (1986), as qualificariam como *monstruosas*. Suas ações e seus desejos foram minimizados ou deturpados pela imprensa, literatura e outros arquivos gerados sobre suas biografias, e, nos três filmes desse eixo, as diretoras concedem protagonismo a essas mulheres e reescrevem suas histórias de modo a inserir camadas interpretativas que elaboram e fabulam suas subjetividades. Tal tomada a contrapelo, entra em choque com os discursos produzidos sobre elas nos veículos dominantes. Cada uma dessas histórias de vida é um exemplar do cinema para o entendimento de que a construção subjetiva das mulheres, ao longo da história, não poderia – como foi com sua condição identitária – se restringir à experiência privada, doméstica e familiar, uma vez que suas vidas são interpeladas de diferentes formas pela esfera pública, o que nos leva, novamente, pelo viés da cinebiografia, ao axioma feminista “o pessoal é político”.

Em *Amor maldito*, Adélia Sampaio traz às telas a notícia, à época nas manchetes dos jornais, sobre uma mulher lésbica que é acusada pela morte de sua ex-companheira. No filme, centrado no julgamento, acompanhamos o processo condenatório, que se baseia em preleções declaradamente homofóbicas, machistas e patriarcais. A personagem Fernanda (Monique Lafond) tem sua vida pessoal vasculhada e lida a partir dessa ótica misógina, que expõe sua intimidade de forma violenta e distorcida. Em função de sua orientação sexual, ela é retratada como uma mulher demoníaca, portanto monstruosa, associação comum à mulher lésbica, como atestam Ramayana Lira Sousa e Alessandra Brandão (2019: 22):

o grande paradoxo da figura da lésbica monstruosa é que, mesmo quando a pedagogia do monstro nos ensina que desviar das normas nos leva a exclusão e ao extermínio (pois o monstro deve sempre morrer para a norma ser restabelecida) a lésbica-monstro contrabandeia desejo e fascinação que trabalha contra essa demonização. O cinema nos ensina a desejar o monstro e, até certo ponto, desejar o desejo lésbico.

Segundo Barbara Creed (1986), a noção de “feminino monstruoso” é algo que está há muito tempo no imaginário sociocultural e, nos estudos de Freud, surgiu a fim de responder à diferença sexual e ao medo da castração masculina. Nessa perspectiva, o mito da Medusa, importante símbolo de tal monstruosidade, está ligado à diferenciação entre as genitálias, que, na concepção falocêntrica, marca a mulher como “outro”: um sujeito incompleto e, portanto, abjeto. A autora, ao recuperar Kristeva (1982), demonstra que os indivíduos abjetos são aqueles que cruzam ou estão próximos às fronteiras (na “borda”), de modo a perturbar a ordem falocêntrica. A mãe seria esse primeiro ser abjeto, que surgiria na predileção do filho pelo pai, e quando não separada, cortada, se tornaria monstruosa, como as personagens mães do primeiro eixo que, no processo de se sacrificarem pelos filhos, acabam transtornadas.

Assim, o “feminino monstruoso” surge na medida da quebra dos padrões normativos que regulam a experiência íntima e o corpo das mulheres. Ao negar a lógica heteropatriarcal e romper com a função reprodutiva, Fernanda, de *Amor maldito*, se torna abjeta, operando na borda do instituído como conduto feminina, portanto, monstruosa.

No filme, a personagem Fernanda vive um caso com uma modelo e ex-miss, Sueli (Wilma Dias), filha de pais religiosos e opressivos, os quais a acusam pelo suicídio da amante. Durante o julgamento, vemos em flashbacks as cenas de amor e o desenrolar da história entre as personagens. Assim, enquanto o discurso homofóbico da acusação constrói a imagem de mulher degenerada e manipuladora para Fernanda, que, em sua imoralidade lésbica, teria levado Sueli à depressão, somos também informadas que a amante tinha diversos traumas pelos abusos do pai. O corpo atraente e belo da jovem era visto como um objeto, uma moeda de troca, uma forma de lucro, financeiro e sexual, para seu pai. É interessante pensar que é justamente o personagem do pai o mais engajado em enquadrar Fernanda na moldura monstruosa, revelando uma cultura patriarcal na qual é mais hediondo uma mulher amar outra mulher que o pai abusar da própria filha.

A mesma monstruosidade é atribuída à princesa, Carlota Joaquina (Ludmila Dayer e Marieta Severo), que, embora seja parte da nobreza, sofre com o patriarcado de uma sociedade em que o conservadorismo é uma virtude associada ao papel das mulheres. Mesmo sendo a esposa do rei, a função dela é meramente reprodutiva dos herdeiros e do sistema monárquico. O casamento de Carlota funciona numa lógica utilitarista, na qual barganha-se as mulheres por heranças, acordos políticos, domínios territoriais, entre outros bens de valor. A existência ou o “destino” das mulheres, nos termos de Gerda Lerner (2019), é garantia fundamental para elos políticos e transações comerciais entre países e nobrezas, por meio dos casamentos arranjados em observância à manutenção do *status quo*. Inclusive, vale notar que Lerner associa esse comércio ao tráfico dos povos africanos escravizados, identificando as mulheres como os primeiros seres humanos a serem vendidos e trocados como mercadorias.

Carlota Joaquina, ainda criança, aos 10 anos, casa-se com D. João, sem nunca o ter encontrado. Palco de diversos escândalos, traições e disputas políticas pelo trono, a polvorosa do casamento determinou fortemente como a princesa foi lembrada pela história. Geralmente, ela é retratada como uma megera, uma mulher sem escrúpulos, com uma vida sexual desviante e uma índole degenerada que expressa sua monstruosidade, acirrada por sua aparência. A falta de beleza, ou melhor, a feiura de Dona Carlota é o fato mais conhecido de sua vida, característica que parece ser reiterada pelos livros de história como uma fórmula

para construir sua imagem de ambiciosa e cruel megera. Assim, confirmam as descrições misóginas feitas por Albert Savine (1912), no livro *Portugal il y a Cent ans*¹⁰.

No filme, Camurati questiona a monstrosidade da protagonista, uma vez que ela porta na narrativa extremo carisma e, embora não compartilhe o padrão de beleza da época, exhibe sensualidade e desborda tesão, além, claro, de ser interpretada por Marieta Severo, uma das grandes atrizes brasileiras. É interessante notar, ainda, que a direção de Camurati não adota um ar dramático, pelo contrário, utiliza-se de sátiras que criticam diretamente o retrato construído publicamente da princesa, bem como as contradições e ambiguidades que a envolvem. Diferentemente das alegorias existentes em nosso segundo eixo, das figuras rebeldes, que têm mais de um sentido (devido à censura causada pelo regime ditatorial), no filme em questão, a sátira não produz dúvidas, mas chama atenção e intervém nessa figura monstruosa, provocando uma mudança direta na apropriação histórica de vida de Carlota.

Essa mesma complexidade da figura feminina monstruosa já está posta no título do filme de Tizuka Yamazaki, *Parahyba mulher macho*, expressão que se tornou popular no Brasil após a música de Luiz Gonzaga. Tal expressão carrega não só um tom de elogio às mulheres, mas também certa virilidade, uma forma pejorativa de se referir a elas. Tal problemática foi investigada pela pesquisadora Alômia Abrantes da Silva (2008: 23), que aponta um terreno de disputa e resignificação em torno da expressão mulher macho associada à professora e poetisa Anayde Beiriz, protagonizada no filme de Yamazaki por Tânia Alves.

recio o contexto em que o cinema, a literatura, a imprensa e a historiografia investiram num novo corpo de encarnação da “mulher-macho” tanto reafirmando-a quanto repudiando-a. Anayde Beiriz é a nomeação deste corpo, tecido em meio a um jogo de saberes e poderes, em um intenso embate pela verdade, proporcionado por diferentes perspectivas de história.

Nesse trecho, Silva relata a invenção de um corpo para Anayde que traga as tensões de sua nomeação e que busque a verdade em meio ao debate histórico, o que podemos estender para Fernanda e Carlota, ou seja, para essas mulheres cujo desvio à docilização do feminino toma um “corpo físico”, como se a monstrosidade de suas vidas devesse ser manifesta em seus corpos e jeitos, até mesmo quando são belas e atraentes. O filme retoma uma das histórias mais importantes do estado da Paraíba, a Revolta de Princesa, e a luta territorial entre Dantas e João Pessoa, que gerou uma série de mortes e a renomeação da capital do estado em homenagem a João Pessoa. Porém, acompanhamos o desenrolar da história pela perspectiva de Anayde, suas escolhas políticas, as violências vividas e sua relação com Dantas.

Parahyba mulher macho produz uma agência para a personagem que foi ignorada e vilanizada pela história, oferecendo um corpo a Anyde.

Pensar Anyde enquanto corpo torna-se, portanto, um exercício em torno destas questões – gênero e sexualidade – e, por conseguinte, de poder. Melhor dizendo, poderes que divergem, antagonizam, mas que também se associam, compactuam, no exercício cotidiano de estabelecer territórios, de estriar espaços e garantir sua funcionalidade. Poderes também fugidios, marginais, que (re)inventam táticas e escapam ao território. Na perspectiva em que me situo, considera-se que estes poderes são articulados em redes narrativas, que lhes atribuem sentidos e efeitos, que camada por camada, formam órgãos, tecem pele, fixam rostos e/ou os fazem desfigura-se (Silva, 2008: 36).

Os filmes dessa tríade reordenam as relações de poder que construíram suas narrativas e seus retratos das personagens como monstruosas. Sousa e Brandão (2019) constataam que a figura do monstro corresponde invariavelmente a estereótipos misóginos, homofóbicos, xenófobos, entre outros preconceitos, e sua morte nos filmes responde a uma ideologia da “normalidade”, que pune condutas diferentes e desviantes da norma social. Entretanto, nesses filmes, as diretoras utilizam esse caráter monstruoso das personagens reais para criar dúvidas e estriar os discursos reacionários, deixando evidente moralismos e preconceitos. Ou seja, as realizadoras não reiteram o comportamento dessas personagens, que escapam ao monopólio da vida doméstica para ganhar a esfera pública, como desviantes. O caráter monstruoso é concebido positivamente de modo a permitir que elas escapem dos enquadramentos da “normalidade” à “condição feminina” conservadora e subalternizada. Nessa tríade, em que histórias de mulheres têm um lastro com fatos históricos, o ponto de vista das personagens é central para uma crítica aos dispositivos de controle que tentam aprisioná-las. Mesmo enquanto ficção, esses filmes apontam para um fora do cinema, uma dinâmica vinculada ao *oikos* que está incrustado na vida das mulheres e nas formas como elas passam da esfera pessoal à pública, seja por meio de manchetes de jornal ou nas histórias das cortes da monarquia.

CONCLUSÃO

Ao longo da escrita, buscamos tecer as relações entre os filmes de nosso inventário ao modo de uma construção diagramática que, para lembrar Gilles Deleuze (1988: 80), funciona como uma máquina abstrata na qual “linhas de força e de fuga promovem a repartição dos poderes de afetar e ser afetado; e a mistura das funções formalizadas e das puras matérias”.

Assim, as linhas de força são os eixos de agrupamento entre os filmes, observados nas formas como as estratégias argumentativas, narrativas e formais usadas por cada uma

das diretoras se afetam, se aproximam e se diferenciam. Já as linhas de fuga se expressam nas figuras que promovem rasuras e rasgos em como os eixos organizam as formas de aproximação com a vida privada das personagens mulheres. Tais linhas nos levaram: ao sacrifício materno em sua versão transtornada pelas dificuldades de cada experiência complexa da mulher mãe, marcada na coreografia das atrizes e na ambiência sufocante dos espaços domésticos; à rebeldia das ações políticas das personagens em suas performances corporais disruptivas e em seus discursos e suas declamações e fabulações alegóricas; à monstruosidade feminina, que surge à medida em que as mulheres, vindas do mundo real, portam condutas desviantes daquelas esperadas e idealizadas pelo machismo estrutural. Assim, construímos uma pequena história da vida privada dessas mulheres (que sabemos ser entrelaçada pela esfera pública e constituída por questões políticas) com o objetivo de, no limite, pensar como uma estrutura central – física, simbólica, histórica e política –, a casa, foi apropriada por cineastas brasileiras no período dos anos 50 aos 2000.

É interessante notar que a casa, sinônimo de lar ou de espaço de clausura feminina, foi subvertida de muitas maneiras, não só nas fugas e subversões do eixo dois, ou da recusa à ideia de esfera doméstica como lugar mesmo de domesticação no três, mas também como um espaço cheio de desejos proibidos, violência, frustrações, portanto dessacralizado, impuro e até adoecido, no eixo um.

Obviamente, está longe das pretensões diagramáticas, de qualquer cartografia de afecções e afetos, como proporia Suely Rolnik (2016), qualquer desejo de totalização, fechamento ou conclusão. De saída, argumentamos, com base em Benjamin (2006), que tratamos de uma história aberta, em movimento e passível de várias outras montagens, como o autor colocaria (Didi-Huberman, 2015). Nesse sentido, não há dúvidas sobre o caráter incompleto, provisório e múltiplo (no sentido de se abrir a outras associações) desse diagrama. Porém, há outra forma de limitação que se refere ao fato de a cinematografia inventariada ser, em sua esmagadora maioria, representada por mulheres realizadoras brancas e de classe alta ou média alta, de forma que a pequena história de outras mulheridades, como a das mulheres negras brasileiras em relação à casa, em mesmo período, não aparece incorporada. Nos resta, portanto, apostar nos diagramas por vir, que tracem relações históricas, estéticas e políticas, a partir do profícuo trabalho de cineastas pretas que, contemporaneamente, ao que nos parece, subvertem em muito as formas de colonização dos corpos femininos.

Tabela 1. Lista de filmes estudados:

1951	Coração materno de Gilda Abreu
1973	Os homens que eu tive, de Tereza Trautman Mestiça, a escrava indomável, de Lenita Perroy
1974	Noiva da noite, de Lenita Perroy; O segredo da Rosa, de Vanja Orico
1976	Feminino plural, de Vera Figueiredo Marcados para viver, de Maria do Rosário
1977	Mar de rosas, de Ana Carolina Cristais de sangue, de Luna Alkalay
1980	Gaijin – Caminhos da liberdade, de Tizuka Yamasaki
1982	Das tripas coração, de Ana Carolina
1983	Parahyba mulher macho, de Tizuka Yamasaki
1984	Amor maldito, de Adélia Sampaio
1985	A hora da estrela, de Suzana Amaral
1987	Sonho de valsa, de Ana Carolina Sonho de menina moça, de Tereza Trautman
1990	Lua de cristal, de Tizuka Yamasaki
1993	Fica vomigo, de Tizuka Yamasaki
1995	Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, de Carla Camurati
1996	Doces Poderes, de Lúcia Murat
1997	Pequeno dicionário amoroso, de Suzana Werneck Um céu de estrelas, de Tata Amaral O noivo rebelde, de Tizuka Yamasaki
1998	La serva padrona, de Carla Camurati Alô?, de Mara Mourão

Continua

Tabela 1. Continuação

1999	Xuxa requebra, de Tizuka Yamasaki
2000	Amélia, de Ana Carolina Bicho de sete cabeças, de Lais Bodansky Tônica dominante, de Lina Chamie Através da janela, de Tata Amaral Xuxa Popstar, de Tizuka Yamasaki

Conflitos de interesse: Não há.

Fonte de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Contribuição dos autores: VEIGA, Roberta – pesquisa, análise documental, conceitualização, redação, revisão e edição; MARCHIORI, Natália – pesquisa, análise documental, conceitualização, redação, revisão e edição.

NOTAS

1 Como afirma Didi-Huberman (2015: 130) em diálogo com Benjamin: “Não é mais o fio do Espírito absoluto, mas as mechas desfiadas de imagens muito relativas que se constrói e se desconstrói a historicidade. Não é mais em nome da eterna presença da Ideia, mas de frágeis sobrevivências [...] que o passado deve ser ‘atual’. Não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que [...] dissemina-se por toda parte”.

2 Conferir tabela em anexo no final do artigo.

3 O feminismo matricêntrico é aquele que discute as questões maternas com fundante da subalternização e violência de gênero. Entre suas teóricas, Andrea O’Reilly (2019) define dez linhas de atuação da ideologia patriarcal para regular ou oprimir a maternidade, entre elas: essencialização (a maternidade funda a identidade feminina); privatização (o maternar restrito ao doméstico e ao reprodutivo); individualização, naturalização e biologização (só a mãe materna, o faz por instinto inscrito biologicamente); normalização (modelo heteronormativo de família); idealização, ou o próprio mito da mãe perfeita e do amor incondicional.

4 “A caça às bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal, mas também representou o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que, ajustada à nova disciplina capitalista do trabalho, criminalizava qualquer atividade

sexual que ameaçassem a procriação e a transmissão da propriedade dentro da família ou que diminuísse o tempo e a energia disponíveis para o trabalho” (Federici, 2017: 349).

5 “[...] mais primordial de todos”, propõe Luce Irigaray (1993 *apud* Grosz, 1995: 121), é “o espaço materno, do qual todos os sujeitos emergem e que eles tentam usurpar sem cessar”.

6 “A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado” (Federici, 2019: 42-43).

7 “Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria as mulheres enquanto a verdadeira mulher. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na iteração de um discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a autorrepresentação das mulheres em torno da figura da mãe” (Swain, 2007: 203).

8 A reflexão sobre a personagem Betinha no filme é devedora do trabalho de conclusão de curso de Marcela Santos (2016), *Corpo, gênero, poder e delírio em um “Mar de Rosas”*.

9 Segundo Silva e Araújo (2021: 3): “A identificação e o vínculo entre mulheres, que são contínuos e potencialmente revolucionários, são conceituados como *continuum lésbico*, ‘um impulso politicamente ativado, não apenas uma validação de vidas pessoais’”.

10 “A Princesa do Brasil mal tinha um metro e meio na parte mais alta de seu corpo. Era manca, provavelmente um resultado de uma queda do cavalo; suas costas estavam igualmente tortas na mesma direção. O busto da princesa era, como o resto do corpo, um mistério da natureza, que havia se empolgado em deformá-la. A cabeça, que poderia ter remediado aquela deformidade, era a cabeça mais bizarramente monstruosa que jamais poderia andar pelo mundo. Os olhos eram pequenos e muito próximos. Seu nariz, como consequência de seu amor pela caça e vida livre e errante, estava quase sempre inchado e vermelho como o de um suíço. Sua boca, a parte mais curiosa de sua figura repugnante, era guarnecida com muitas fileiras de dentes pretos, verdes, brancos e amarelos, colocados obliquamente como um instrumento composto por várias juntas de dimensões diferentes. A pele era áspera e bronzeada e havia muitas espinhas nela, quase sempre em supuração, apresentando sua figura um aspecto repugnante. Colocadas no final de seus braços, suas mãos eram deformadas e escuras. O seu cabelo preto era eriçado, sendo impossível domá-los com uma escova, pente ou creme, parecia uma crina” (Savine, 1912: 112, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2006.
- CREED, Barbara. Horror and the monstrous feminine: an imaginary abjection. *Screen*, Oxford, vol. 27, n. 1, p. 44-71, 1986.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.
- GROSZ, Elizabeth. *Space, time and perversion: essays on the politics of bodies*. Londres: Routledge, 1995.
- GUERRA, Flavia. "Mar de Rosas: Choque é falar das estruturas de poder e da condição feminina com todas as letras, humor e muito cinema". Minas Gerais: Catálogo Curta Circuito: *Transgressoras Brasileiras do Cinema*, 2024.
- HANISCH, Carol. O pessoal é político. *Resistência Radfem*, [s. l.], 10 jun. 2014. Disponível em: <https://resistencia-radfem.wordpress.com/tag/carol-hanisch>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- HOLANDA, Karla. "Cristais de Sangue: Entre intervenções possíveis". Minas Gerais: Catálogo Curta Circuito: *Transgressoras Brasileiras do Cinema*, 2024.
- HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- O'REILLY, Andrea. Matricentric feminism: a feminism for mothers. *Journal of the Motherhood Initiative*, Bradford, vol. 10, n. 1-2, p. 13-26, 2019.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2016.
- SANTOS, Marcela. *Corpo, gênero, poder e delírio em um "Mar de Rosas"*. Trabalho de Conclusão de Curso. Comunicação Social. UFMG. 2016.
- SAVINE, Albert. *Le Portugal il y a cent ans*. Paris: Société des éditions, 1912.

SILVA, Alômia Abrantes. *Paraíba, mulher macho*: tessituras de gênero (dessa)fos da história. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

SILVA, Zuleide Paiva; ARAÚJO, Rosangela Janja Costa. Pensamento lésbico: uma ginga epistemológica contra-hegemônica. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 29, n. 3, p. 1-14, 2021.

SOUSA, Ramayana Lira.; BRANDÃO, Alessandra. A in/visibilidade lésbica no cinema. *In*: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279-302.

SWAIN, Tânia Navarro. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. *In*: STEVENS, Cristina Maria Teixeira (org.). *Maternidade e feminismo*: diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 203- 247.

Este documento contém uma errata.

<https://doi.org/10.1590/S2178-149420250404e>

Errata aprovada em 11 de maio de 2026.