

## "O discurso histórico em *Parahyba mulher macho* (1983): um filme da transição democrática brasileira".

Alcilene Cavalcante \*

### Introdução

*O roteirista do filme "Lincoln", um dos favoritos para a premiação do Oscar 2013 com 12 indicações, se desculpou pelos "15 segundos" de erro histórico no longa, depois das reclamações de um legislador do estado de Connecticut, que lamentou a cena em que dois representantes de seu estado votam contra a abolição da escravidão em 1865 (UOL, 08 de fevereiro de 2013).*

Dos estudos de Marc Ferro, Pierre Sorlin, Rosenstone e Lagny – para citar apenas alguns autores estrangeiros, que abordam a relação entre História e Cinema – sobressai uma questão central: se o filme, em destaque o filme histórico, é capaz de “plasmar a história em tela”, ou seja: debate-se o estatuto da abordagem do passado, por conseguinte a abordagem histórica, realizada nos filmes.<sup>1</sup> Essa questão reverbera há três décadas nos estudos que implicam História e cinema e, ainda, na mídia, quando se trata da cobertura de filmes históricos, como é o caso da epígrafe acima relativa ao recente filme de Spielberg.<sup>2</sup>

Rosenstone é bastante esclarecedor ao destacar que um drama histórico certamente traz à tona uma história acontecida no passado, imprime certa interpretação do acontecimento

---

\* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/Campus Aparecida de Goiania (IFG). Pós-doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

<sup>1</sup> Sobre essas questões, ver: Marc Ferro, *Cinema e História*, São Paulo, Paz e Terra, 1992; Pierre Sorlin, “Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história”, In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 7 n° 13, 1994, p. 81-95; \_\_\_\_\_, “El cine, reto para el historiado”, In: *ISTOR*: publicación trimestral de la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y de Editorial Jus, S.A. de c.v. año v, número 20, Primavera de 2005; Robert Rosenstone, *A história nos filmes, os filmes na história*, São Paulo, Paz e Terra, 2010; Michèle Lagny, *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1997; \_\_\_\_\_, “O cinema como fonte histórica”, In: Jorge Nóvoa et al. (orgs), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, pp. 99-132.

<sup>2</sup> À despeito da chamada da referida matéria de entretenimento, em tal epígrafe, o roteirista Tony Kushner, de *Lincoln*, destacou também que o filme não é história, isto sim, um drama histórico e para tal foi necessário alterar o número de votantes do Connecticut, favoráveis à abolição da escravidão, a fim de evitar a “identificação de personagens reais” e que isso não teria modificado o “sentido do filme”. Sobre a matéria, ver: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2013/02/08/roteirista-de-lincoln-pede-desculpa-por-15-segundos-de-erro-historico.htm>, consultado em 09/02/2013.

e a narra de acordo com as convenções próprias da linguagem fílica, diferenciando-se, por conseguinte, de uma narrativa escrita. Embora seja longa, vale à pena conferir suas palavras quanto a aspectos de filmes dramáticos que “atormentam”, segundo ele, historiadores:

*(...) tais obras sempre se [permitem] usar criações e invenções – de personagens, incidentes, acontecimentos, momentos, diálogos, cenários – e não apenas para tornar as narrativas mais comerciais e palpáveis para um público mais amplo (...). Isso se deve em parte a restrições temporais, à necessidade de comprimir grandes acontecimentos em sequências curtas; em parte, à avidez da câmera, que exige uma especificidade de detalhes superior ao conhecimento de qualquer historiador a respeito de um cenário ou incidente do passado; em parte ao fato de que nossos atores, a respeito de seus talentos (...) são intérpretes que usam um vocabulário de gestos, movimentos e palavras para criar figuras históricas cujos movimentos e vozes, na maioria das vezes, se perderam no tempo e que, portanto, têm de ser totalmente inventados (ROSENSTONE, 2010: 51).*

Trata-se, pois, de um meio específico de abordar o passado, que se diferencia, conforme mencionado acima, da forma da história cinetífica. Tanto é assim que Rüsen reconhece que há *diferentes modos de discurso histórico*, isto é, *de tornar presente o passado*, o que configura, segundo ele, *pensamento histórico* ou *cultura histórica* de uma determinada sociedade. Para esse autor de teoria da História: “o pensamento histórico torna-se especificamente científico quando segue os princípios da metodização, quando submete a regras [do âmbito da ciência] todas as operações da consciência histórica.” (2010b: 12).<sup>3</sup>

Neste texto, considera-se que filmes podem constituir evidências para se analisar períodos históricos, o que está diretamente relacionado ao fato de os cineastas encontrarem-se inseridos em determinadas sociedades e épocas, nas quais compartilham valores e *diferentes percepções e apreciações do real*, exprimindo-as, em alguma medida, em seus filmes (Cf. FERRO, 1992; SORLIN, 1995; CAPELATO, 2007; PERNISA JR, 2008; NOVOA, 2009).

Ao considerar, portanto, o diálogo que filmes estabelecem com o tempo presente no qual são realizados, abordar a representação do passado no filmes *Parayba, mulher macho* (1983), da cineasta brasileira Tizuka Yamazaki, implica adentrar-se nas questões próprias do Brasil, do período de transição democrática – sobre o qual segue um breve nota.

Os apontamentos historiográficos sobre os processos de redemocratização não se distanciam em demasia dos modelos de transição democrática formulados no campo da

<sup>3</sup> Rüsen trata como sinônimo *pensamento histórico* e *consciência histórica*; em certas passagens também se refere à *cultura histórica* como sinônimo desse conceitos (RÜSEN, 2010:30). Para ele a “consciência histórica representa o passado em um interrelacionamento mais explícito com o presente, guiado por conceitos de mudança temporal e por reivindicações de verdade (...). (RÜSEN, 2009:166).

ciência política.<sup>4</sup> Em linhas gerais, destacam-se que no período de transição para a democracia, no Brasil, os militares negociaram a saída do poder político conduzindo um processo de abertura *lento, seguro e gradual* para a democracia (FAUSTO, 2005: 458).<sup>5</sup>

Acrescente-se que as políticas de memórias são uma das medidas de grande impacto na consolidação de processos de transição democrática, uma vez que estimulam as sociedades a revisarem e reelaborarem o passado recente de ditaduras, em um *âmbito cultural mais amplo*, paralelamente à implementação de políticas de "verdade e justiça". Assim, a produção cultural de biografias, estudos acadêmicos, obras literárias, filmes, produções teatrais, relativas a "una constante y renovada reinterpretación del pasado", conforme afirma Barahona de Brito (2002, 68), configuram fontes, igualmente, relevantes para se analisar os processos de redemocratização de diferentes países (BARAHONA DE BRITO, 2002; JELIN, 1996; 2006).

Neste texto, abordam-se o discurso histórico constituído no filme de Yamasaki, observando como se articula passado-presente e o diálogo estabelecido com o conhecimento histórico acadêmico acerca da Revolução de 30, do período de realização do filme.

### ***Parayba, mulher macho e as ressonâncias do passado***

---

<sup>4</sup> Não é o propósito nos limites desse texto detalhar as teorias políticas sobre os processos de transição democrática. Todavia, é possível assinalar que o processo de redemocratização recente desses dois países configuram dois modelos específicos de transição: o do Brasil, denominado "transição pactuada", remete a uma situação em que o posicionamento dos atores políticos é bem definida institucionalmente – tanto a dos militares, quanto da oposição – o que possibilita uma reforma pactuada entre os atores moderados do regime autoritário e aqueles moderados da oposição. A outra forma, implica uma "transição imediata", por meio de processo eleitoral, em função de o regime autoritário ter perdido o poder para determinar as novas regras do jogo, mantendo, contudo, condições suficientes de administrar sua saída – é o caso da Argentina (Cf. LINZ; STEPAN, 1999:82).

<sup>5</sup> Sobre o período de transição democrática: a despeito de concordarmos com a argumentação de certos autores que tratam o período em questão como sendo "mudança de regime" – em contraposição à designação transição democrática –, mantemos essa expressão em nossos estudos pela facilidade com que ela situa temporalmente o objeto. Para essa questão, ver: VARELA, 2012. Quanto ao recorte cronológico da transição no Brasil e na Argentina, embora o marco do fim das ditaduras varie de um autor para outro nos dois países – sendo que costumam datar, no Brasil, de 1974 a 1985 ou de 1974 a 1989; na Argentina, de 1980 a 1983 ou de 1981 a 1989 – adotamos em nossas pesquisas a primeira metade da década de 1980. Trata-se de um curto período de intensas mobilizações político-sociais que de certa maneira elucidam as tensões da transição como, por exemplo, a implementação da Anistia e a Campanha das *Diretas Já*, no Brasil; o "colapso" do Regime Militar, a eleição presidencial e os primeiros debates e medidas sobre a violação dos direitos humanos durante a última ditadura civil-militar (1976-1983), na Argentina. Em nossa pesquisa adotamos como marco temporal da transição democrática argentina o período de 1982/1983, isto é, o período de crise do regime militar que desencadeou as eleições para Presidência da República.

O longa-metragem *Paraíba, mulher macho*, de Tizuka Yamasaki, estreou em 1983 – em meio às articulações políticas e às mobilizações sociais, que resultaram na Campanha das *Diretas Já*, no ano seguinte, no Brasil (ALVES, 1987; ARAÚJO, 2004). O filme remete aos, igualmente, agitados anos 1930, na Paraíba, para tratar a história de amor entre a professora e poetisa Anayde Beiriz (interpretada por Tânia Alves) e o advogado e jornalista João Dantas (interpretado por Cláudio Marzo), assassino de João Pessoa (Walmor Chagas) – Presidente da Paraíba e candidato à vice-presidência da república, na chapa de Getúlio Vargas.<sup>6</sup>

Tizuka Yamasaki, quando realizou esse filme, já guardava em seu currículo o longa-metragem *Gaijin, caminhos da liberdade* (1979), que fora exibido e premiado em festivais nacionais e internacionais de cinema. Havia co-dirigido, com Lael Rodrigues – com quem desenvolveu diferentes projetos de cinema nos anos 1980 –, o curta-metragem *Bom Odôri*, referente a uma dança de origem japonesa – da cidade Fukushima.<sup>7</sup>

O segundo longa dessa cineasta brasileira nissei suscitou polêmica antes mesmo da estréia no Brasil, no início de setembro de 1983.<sup>8</sup> Isso porque o filme *remexe* a história da Revolução de 30, por conseguinte as interpretações históricas do período, além de recuperar do esquecimento uma personagem relevante daquela época, a professora e poetisa Anayde Beiriz (1905-1930).<sup>9</sup>

Tizuka Yamasaki, ao contar a história de amor entre a poetisa – mulher de comportamento considerado liberal, transgressor e moderno para a década de 1920 – e João Dantas – ligado ao Partido Republicano da Paraíba e afilhado político de seu principal dirigente, o coronel Zé Pereira (interpretado por Oswaldo Loureiro) –, deslocou o foco do herói, comumente direcionado para João Pessoa, principal dirigente da Aliança Liberal, no Nordeste do Brasil.

<sup>6</sup> A *Revolução de 1930* constituiu um dos principais temas da historiografia dos anos 1980, conforme assinalado por: FICO, 1992;1994; CAPELATO, 1998; GOMES, 2010.

<sup>7</sup> Sobre a abordagem étnica nos primeiros filmes de Tizuka, ver: Alexandre Kishimoto; Rose Satiko Gitirana Hikiji, “Nikkeis no Brasil, de kasseguis no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações”, In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.79, p. 144-164, setembro/novembro 2008.

<sup>8</sup> “Cineasta rejeita crítica a “Parahyba” e diz temer assassinato cultural”, In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 03 de setembro de 1983. disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=eYoeAAAIBAJ&sjid=1cwEAAAIBAJ&pg=2193%2C663970>, consultado em 02 de fevereiro de 2011.

<sup>9</sup> Neste texto, não detalharemos as análises sobre a personagem Anayde Beiriz e a relação com o feminismo dos anos 1970 e 1980, que constituem matéria de outro artigo de minha autoria, que se encontra no prelo.

Com isso, o filme de Tizuka contrariou a difusão do mito de João Pessoa, não apenas ao deslocar o foco do herói para Anayde Beiriz como também por assinalar que a motivação do assassinato foi basicamente de aspecto passional, em detrimento da questão política comumente divulgada.<sup>10</sup>

Em meio à polêmica quanto à abordagem histórica de seu filme, Tizuka foi contundente ao afirmar: “Não conheço nenhuma visão imparcial da história. Pelo contrário, as versões são, de um modo geral, de uma parcialidade vergonhosa”.<sup>11</sup>

Seria desnecessário trazer, nessa passagem do texto, os questionamentos acerca da neutralidade do historiador, no que se refere à abordagem de fontes, para corroborar a fala de Tizuka. Igualmente, é desnecessário trazer os apontamentos sobre a especificidade do objeto fílmico – relativos à representação do passado, desenvolvidos por Rosenstone e Sorlin –, que não desqualificam em nada as escolhas e procedimentos dos diretores quanto à realização de dramas históricos.<sup>12</sup>

Interessa destacar, isto sim, que o filme levou para a tela um material político bastante ressonante, em meio a um período de transição democrática, marcado por incertezas e embates quanto ao futuro político; marcado ainda por mobilizações, atentados terroristas de grupos paramilitares e pela efervescência dos movimentos de mulheres e feministas. A despeito disso, Tizuka Yamasaki e José Joffily Filho (co-roteirista do filme) afirmaram, em entrevista – o que talvez não pudesse ter sido diferente naquele contexto político –, que o foco

---

<sup>10</sup> Indubitavelmente, um homicídio configura violação de um princípio fundamental dos direitos humanos, qual seja, o direito à vida. Contudo, no filme, não se problematiza essa questão, ela é abordada na chave de certa cultura política, em que os direitos humanos são completamente ignorados.

<sup>11</sup> Paixão e morte na Paraíba dos anos 30 trazem de volta a diretora de “Gaijin”, In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 de agosto de 1983, disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=p-keAAAAIBAJ&sjid=5MwEAAAIBAJ&pg=1324%2C4336562>. Consultado em 03 de fevereiro de 2011.

<sup>12</sup> Saliente-se, entretanto, que Pierre Sorlin assinala que: *Las interpretaciones del pasado cambian de época en época y los cineastas ponen en escena una de las versiones propuestas por los investigadores. En este sentido, el cine se limita a reflejar las indecisiones y los cambios de orientación de la historiografía. Las películas no se limitan a mostrar. La casi totalidad de las películas de larga duración cuentan algo.* Pierre Sorlin, “El cine, reto para el historiado”, In: *ISTOR*, publicación trimestral de la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y de Editorial Jus, S.A. de c.v, año v, número 20, Primavera de 2005, p. 23. Já Rosenstone conclui: *La historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantea un trabajo escrito. Acrecenta: Debemos empezar a pensar en la historia filmada como un modo de acercarnos al pasado a semejanza de formas pretéritas, un modo similar al de la historia oral, a la historia narrada por los poetas o fabulistas.* Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997, pp. 56; 64.

central de *Parahyba, mulher macho* estava voltado, exclusivamente, para Anayde Beiriz e seu relacionamento com Dantas, sendo o confronto político entre a Aliança Liberal e o Partido Republicano, no clima da Revolução de 30, apenas o pano de fundo da história.<sup>13</sup>

É certo que o contexto político de 30 configurou pano de fundo da trama, mas os protagonistas e mesmo o antagonista estavam embrenhados naquele cenário político, que muito se aproximava do tempo presente, no qual o filme fora realizado, seja como metáfora, seja como alegoria.<sup>14</sup>

Além disso, uma das questões centrais do processo de transição democrática refere-se a como a sociedade se posiciona ou *acerta as contas* com o passado recente de ditadura.<sup>15</sup> Se enfrenta ou não as violações dos direitos humanos. O filme de Tizuka Yamasaki reflete tais questões. Para tratar a história de amor, especialmente de uma personagem feminina da história brasileira contemporânea, considerada *avant la lettre*, de um dos episódios mais frequentados pela historiografia, a Revolução de 1930, Tizuka obteve a assessoria de pesquisadores que, inseridos em seu tempo, realizavam determinadas leituras do passado, compartilhadas no *métier* dos historiadores, nos idos de 1970/1980.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Jornal do Brasil*, op. cit, 28/08/1983.

<sup>14</sup> A partir da observação de Xavier sobre a continuidade da aplicação de alegorias e metáforas - utilizadas durante o período de ditadura - em filmes realizados durante a *abertura*, inferimos que *Parahyba, mulher macho* é uma metáfora política do período de transição democrática no Brasil, em que a ditadura civil-militar ainda não chegara ao fim. Ismail Xavier, *O Cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.

<sup>15</sup> Certos trabalhos chamam a atenção para um aspecto peculiar do período de transição democrática, qual seja: a necessidade de *acerto de contas* com o passado recente de ditaduras, no qual, além da suspensão dos direitos políticos e civis, projetos foram destruídos, pessoas assassinadas e tantas outras torturadas. Nessa perspectiva, Barahona de Brito observa que a “política de memória” consiste em ações desdobradas em dois níveis: de um lado, considerado mais estrito, localizam-se as políticas elaboradas para enfrentar o passado no período de transição, o que implica a constituição de memórias oficial e pública; de outro, “trata de cómo la sociedad interpreta y se apropia de su pasado (memoria social).” A autora acrescenta que: “las memorias historicas y los recuerdos colectivos pueden ser instrumentos para legitimar discursos, crear lealdades y justificar opinones politicas. Lo que las sociedades eligen recordar y olvidar y de qué forma es algo que condiciona, en parte, sus opciones futuras” (Barahona de Brito, 2002: 69).

<sup>16</sup> Note-se que essa dinâmica reitera os apontamentos de autores que abordam filmes históricos, dentre os quais Michèle Lagny que, além de considerar um filme, seja documental ou ficcional, testemunho de uma época, acrescenta que tal objeto quando trata de algum episódio do passado exprime alguma concepção de história própria do presente, do tempo de produção do filme (LAGNY, 2010: 114).

Nesse sentido, o historiador José Joffilly – pai do co-roteirista do filme –, autor do livro *Anayde Beiriz: paixão e morte na revolução*, no qual o filme foi livremente baseado e cujas orelhas foram escritas por Tizuka Yamasaki, em 1980, em outra publicação, datada de 1979, estabelece, em diferentes passagens, um fio entre os desdobramentos da Revolução de 30 e o golpe de 1964, considerando que aquele episódio histórico abrisse caminho para a ditadura de Getúlio Vargas.

O filme mostra os conflitos entre políticos, militares, latifundiários e industriais, aliados dos dois partidos políticos do período. Em diferentes cenas, os perrepipistas, do partido de Zé Pereira e de João Dantas, ocupam o lugar do arcaico, do interesse dos grupos tradicionais de latifundiários e de comerciantes do sertão da Paraíba e de Recife, que se beneficiavam com a política empreendida pela política do café-com-leite, promovida pelo governo federal. Já os integrantes e seguidores da Aliança Liberal que ocupavam as ruas e praças da capital da Paraíba falavam de mudanças: alguns falavam de revolução; outros, de democracia.

A sequência sobre a posse do Presidente do estado da Paraíba exemplifica o referido lugar que ocupa a Aliança Liberal. Exibe-se a legenda com a data 28/10/1928 e mostra a multidão nas ruas assistindo inquieta ao desfile de João Pessoa, em carro aberto pelas ruas da cidade. A cena não parece encenada, ainda mais com a referida cartela. Escuta-se o discurso em *off*, no qual o Presidente vocifera que: “não há democracia sem eleições, não há boas eleições sem eleitores permanentes”, que seu governo combaterá a corrupção e, ainda, que tributará os ricos.

Se em tal cena constroi-se o ambiente de posse e se escuta o discurso político da liderança da Aliança Liberal, em prol da democracia, em outras cenas, vê-se práticas consideradas clientelísticas (como, por exemplo, aquela em que Zé Pereira dá dinheiro aos pobres em troca de voto e propaganda). Contudo, no filme, não se demarca diferenças significativas quanto às práticas políticas de integrantes de um e de outro partido em questão, principalmente no que se refere às questões de direitos.

A aproximação entre os dois partidos dialoga com certa tendência historiográfica que localiza nos conflitos estaduais apenas fissuras do próprio campo oligárquico (FERREIRA,

2006: 15). Do mesmo modo, dialoga com certa perspectiva que localiza o autoritarismo, presente nas práticas políticas, como um traço da cultura política brasileira.

Percebe-se que as forças políticas, naquele contexto, estavam imbricadas. As distinções entre os grupos não eram claras. No filme, os apelos de reformas democráticas se anunciam pela voz de Anayde Beiriz. Ela reivindica mudanças na legislação, tanto para garantir o voto feminino como para regulamentar as relações de trabalho.

As ideias de Beiriz aproximavam-na, em ideias, da Aliança Liberal, mas ela não entra diretamente nessa seara. Em tela, vê-se as duas principais vertentes políticas de 30 articularem política e violência; ao mesmo tempo, vê-se o entrecruzamento das esferas pública e privada. Cada lado tem seus algozes e armas. Os políticos estaduais e a polícia agem de forma arbitrária, violando o que seria considerado, no período de realização do filme, atentado aos direitos individuais fundamentais: sem mandato policial, em uma cena, a casa da fazenda da família de João Dantas é ocupada por agentes do Estado que ameaçam matar sua família. Esse, por sua vez, sente-se ultrajado em sua honra.<sup>17</sup>

Em outra cena, em nome do governo, sem nenhum instrumento legal, autoridades locais (civis e policiais) ocupam a casa do advogado na cidade e reviram seu mundo privado. Em meio ao tumulto na porta da casa, ouve-se uma voz em *off* indagando se havia algum mandato oficial para aquela ação – o que configura, certamente, uma das marcas do diálogo que a diretora estabeleceu com as questões próprias de seu tempo, principalmente, no que se refere à violação de direitos.

Em diferentes cenas de *Parahyba*, Tizuka problematizou a questão. Na sequência mencionada acima, referente à ocupação da casa de João Dantas pela polícia, observa-se que, ao desconsiderar qualquer proteção à intimidade, as autoridades tornaram público, na delegacia, os diários íntimos do casal, as fotos de nudez de Anayde e as poesias trocadas entre ela e Dantas, tratadas como indecorosas. Certamente, o *efeito de real* produzido em tais cenas suscita a relação entre a violência policial do filme e aquela realizada durante a ditadura civil-militar recente.

---

<sup>17</sup> Reitera-se que no contexto histórico representado no filme, a questão dos direitos humanos não estava diretamente colocada, mas, isto sim, a questão de certas tradições cultural e moral como, por exemplo, a questão da honra.

Em atmosfera de caos revolucionário e perseguição, chega-se ao clímax, vê-se João Dantas fugir para Recife com a certeza do que haveria de fazer: em lá chegando, assassinou João Pessoa. Na cadeia, ao receber a visita de Anayde, Dantas pede a ela uma arma para pôr fim a própria vida, uma vez que não se encontrava em segurança. Ainda mais, tendo facilitado, com seu gesto *em defesa da honra*, a revolução – segundo as próprias palavras do personagem.

As cenas finais exibem o ambiente carcerário de tortura e homicídio, no qual Dantas fora assassinado, o que permite facilmente associar, novamente, à ditadura recente no Brasil. Esse desfecho, no qual João Dantas é assassinado pela polícia contraria certos apontamentos historiográficos, segundo os quais ele havia se suicidado (JOFFILY, 1979: 275).

Esse elemento peculiar do filme configura mais uma chave de aproximação com o tempo presente no qual se torturou e assassinou presos políticos, sendo um dos expoentes no Brasil, o jornalista Vladimir Herzog – morto em 1975. Parece, assim, que o filme, mesmo metaforicamente, estava em consonância com o ideário dos direitos humanos, à época em que foi realizado. Afinal, trazia à tona elementos que podiam ser facilmente associados aos excessos, aos crimes políticos da ditadura recente no país.

Anayde Beiriz, por sua vez, se já não tinha espaço naquela sociedade ainda completamente imersa na cultura de dominação masculina, pior ficou, ao ser identificada como a *amante do assassino* de João Pessoa – o herói. Talvez, por essa razão caiu no *ostracismo da história* até Joffily e Yamasaki resolverem anistiá-la.

No filme, na cena final, Anayde, após a morte de Dantas, passa como um vulto pelas ruas da cidade, repletas de barricadas e trincheiras, em clima de guerra revolucionária. A protagonista, usando vestido vermelho, deixa cair algo da mão, como um vidro de remédio; depois, já não carrega sequer a bolsa. O último plano do filme congela um *close* de Beiriz, com um sorriso na face, que suscita dúvida: se é expressão de nervoso pelas ruínas que se amontoam atrás dela ou pela perda de controle de seu próprio destino ou, ainda, se é expressão de loucura.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A morte da heroína ou seu enlouquecimento são temas recorrentes na literatura e nas óperas oitocentistas. Catherine Clément referindo-se exclusivamente às óperas daquele período assinala que elas cantam invariavelmente a derrota das mulheres. Para ela, “os traços da trama servem para prender as personagens e conduzi-las à morte por transgressão. Transgressões das regras familiares, das regras políticas, dos jogos do

Tizuka Yamasaki, em entrevista, assinalou que para ela a parte mais difícil do filme foi anunciar a morte da heroína, com a qual tanto se identificava, ao defender a liberdade de se escolher o próprio caminho.<sup>19</sup> Nos créditos do filme, assim como no livro de José Joffily, há um micro-texto que menciona o suicídio de Anayde: ela tomou veneno

### Palavras finais

*Parayba, mulher macho* guarda diferentes possibilidades de análises, que, de certo modo, dialogam, respectivamente, com as especificidades dos processos de transição democrática do Brasil, relativos ao período em que o filme foi realizado.

É possível depreender do filme de Tizuka Yamasaki que recuo histórico configurou estratégia para abordar o passado recente. Tizuka levou para a tela a incerteza quanto ao futuro da transição democrática brasileira, ao indicar a permanência de uma cultura política autoritária, os embates entre grupos, cujas tessituras se engendravam nas turbulentas trajetórias de Beiriz – que significava o novo e o ideário de emancipação das mulheres – e de seu par amoroso, que encarnava a tradição; além de mostrar a disposição popular para ocupar a praça pública e apoiar projetos de mudanças.

A cineasta elegeu para seu filme período histórico frequentados pela historiografia de brasileira, problematizando as leituras correntes sobre o ícone político do período em questão. Do mesmo modo, inscrevendo-se, em parte, na tendência cinematográfica caracterizada como de denúncia das ditaduras, mostrou circunstâncias sombrias, truculentas e, no mínimo, arbitrarias da polícia e do cárcere, sob a política de Estado, isto é, com a convivência de João Pessoa.

### Bibliografia

- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, 4ª Ed., Petrópolis, Vozes, 1987.
- ARAÚJO, Maria Paula, “A luta democrática contra o regime militar, 1974-1985”, In: *Seminário 40 anos do golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro), 1964-2004, 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2004, pp. 243-251.
- BARAHONA DE BRITO, Alexandra; FERNANDEZ, Paloma Aguilar; ENRIQUEZ, Carmen Gonzalez (eds). “Introducción”. In: \_\_\_\_\_. *Las políticas hacia el pasado: juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Ediciones Istmo, 2002. pp.29-70
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (orgs). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

---

poder sexual e autoritário”. Catherine Clément, *A ópera ou a derrota das mulheres*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p.18.

<sup>19</sup> *Jornal do Brasil*, op. cit, 28/08/1983.

- CAPELATO, Maria Helena. Estado Novo: Novas Histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, pp. 183-216.
- CODATO, Adriano. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. In: *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, 25, p. 83-106, nov. 2005.
- FELD, Claudia; MOR, Jessica Stites (comp.) *El pasado que miramos: memória e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; Surama Conde Sá Pinto, *A Crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2006. p.15
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história no Brasil (1980-1989): elementos para avaliação historiográfica*. Ouro Preto: UFOP, 1992. Vol 1.
- \_\_\_\_\_. *A história no Brasil (1980-1989): serie de dados*. Ouro Preto: UFOP, 1994.
- GOMES, Angela de Castro. Estado Novo: ambiguidades e heranças do autoritarismo no Brasil. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (orgs). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro, 2010, pp. 35-70.
- JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (eds). *Memorias de la Represión Vol. 9: Escrituras, imágenes y escenarios ante le represión*, Madrid: Siglo XXI Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_; Hershberg, Eric. (Orgs.). *Construindo a democracia: direitos humanos, cidadania e sociedade na America Latina*. Edusp, 2006.
- \_\_\_\_\_(coord). “Derechos humanos y construcción de la democracia”. In: \_\_\_\_\_. *Construir la democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996, pp. 13-22.
- JOFFILY, José. *Revolta e Revolução: 50 anos depois*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979
- NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo, Edusc, 2004.
- RÜSEN, Jorn. *Reconstrução do passado*. Brasília: ed. UNB, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Razão histórica*. Brasília: ed. UNB, 2010
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997.
- SORLIN, Pierre. , El cine, reto para el historiado, In: *ISTOR*, publicación trimestral de la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y de Editorial Jus, S.A. de c.v, año v, número 20, Primavera de 2005.