

Fragmentos da autoria feminina no cinema brasileiro: considerações sobre o cinema de Gilda de Abreu (1904 - 1979)

Regina Glória Andrade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Jose Francisco Serafim

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Sandra Straccialano Coelho

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Abstract

In the context of a growing interest in the investigation and rescue of different places occupied by women in the history of cinema, this paper proposes the specific consideration of one of its pioneers in Brazil: filmmaker, writer and lyric singer Gilda de Abreu (1904 - 1979), screenwriter and director of three feature films made between the '40s and '50s of the twentieth century. From the consideration of selected excerpts from the films O Ébrio (1946), Pinguinho de Gente (1949) and Coração materno (1951), this paper aims not only to contribute to a desired visibility of the trajectory of the artist - fundamental to a necessary revisionism of the history of cinema - but also to promote a close look at the audiovisual elements of these films capable of calling the debate about the very notion of an authorship in the feminine at the moment when such works were made.

Keywords: Brazilian Pioneer, Cinema and Art, Woman Style, Female Language, Cinedia-Brazil.

Introdução

O cinema de mulher tem ocupado lugar de exceção na cinematografia mundial. As pesquisas realizadas sobre o tema buscam um enfoque social e político para explicar esta rara atividade das mulheres e, sobretudo, para compreender as possibilidades de uma linguagem específica da mulher. A partir desta caracterização de um cinema de minoria associada aos estudos feministas, os pesquisadores têm abordado a questão da direção, roteiro e *mise en scène* realizadas por mulheres como lugar de uma linguagem própria do feminino para além da linguagem característica do cinema. Nesses estudos são significativos os trabalhos de Françoise Audé em *Ciné-Modèles* (1981) sobre a condição do modelo do cinema de mulher e as considerações pioneiras de Laura Mulvey (1975), que interpreta o cinema de mulher a partir do referencial da linguagem feminina, da psicanálise e da imagem da mulher.

Lidaremos aqui não só com a qualidade excepcional desta categoria de filmes como também com a raridade de seus estudos e divulgação, por considerar que algumas especificidades ocorrem com este tipo de atividade quando as mulheres a desempenham. Por um lado, o registro realizado por pesquisas aponta um cinema único, especial e original, mas, por outro lado, historicamente raro, sem público e sem distribuição

eficiente. Apesar disso, observou-se um número crescente de filmes de mulher durante o ano de 2019.

Este *paper* é resultado de uma pesquisa sobre as pioneiras do cinema de mulher no Brasil em especial sobre Gilda de Abreu que nasceu em 23 de setembro em Paris em 1904, filha de brasileiros, enquanto seu pai, João de Abreu, fazia estudos de Medicina e sua mãe, Nícia Silva Abreu, fazia cursos de canto. D. Nícia foi a primeira cantora lírica brasileira a se apresentar no exterior, em Paris. Como ela foi uma grande intérprete da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), deu a sua única filha o nome de Gilda, principal personagem feminina desta ópera. Gilda de Abreu (1904-1979), ao lado de Cléo de Verberena (1904-1972) e de Carmem Santos (1904-1952), é uma das mais expressivas diretoras de longa-metragem dos primeiros anos do cinema brasileiro.

Gilda de Abreu foi roteirista, diretora e atriz principal de três longas-metragens realizados entre as décadas de '40 e '50 do século XX. Realizou os filmes *O Ébrio* (1946), o mais reconhecido dentre eles, *Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951). Apenas o primeiro foi sucesso de bilheteria. *O Ébrio* foi considerado o primeiro filme brasileiro que levou famílias, mulheres e crianças ao cinema. Além disto, foram distribuídas 500 cópias em cidades longínquas do interior do Brasil nas quais havia uma cinemateca.

Este artigo é fruto de uma pesquisa patrocinada pelo Prêmio Souza Cruz de 1989. A pesquisa teve como objetivo principal as investigações biográficas e artísticas de mulheres brasileiras por mulheres pesquisadoras. Um total de cinquenta pesquisas foram patrocinadas e muitos resultados foram publicados, na maioria parcialmente.

A educação artística de Gilda de Abreu

Em 1926, aos 22 anos, Gilda formou-se em canto lírico no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, onde teve seu talento reconhecido ao receber a medalha de ouro pelo curso brilhante, além do estímulo para investir na atuação no teatro lírico. Em 1928 subiu ao palco do Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro, para cantar *Lúcia de Lammermoor*, de Donizetti, ao lado do tenor Antônio Carrion e do barítono Ettore Miravalle. Contudo, Gilda não atuou muito tempo na ópera clássica e logo descobriu peças mais ligeiras e com maior apelo popular, mais bem adaptadas à sua personalidade inquieta, como os trabalhos dos compositores Franz Lehár, Emmerich Kalman ou Oscar Strauss.

Era grande a influência europeia no meio artístico brasileiro da época, e Gilda foi então atraída para peças como *A viúva alegre*, *Eva*, *Conde de Luxemburgo* e *Franquista*, de Franz Lehár, *A princesa dos dólares*, *Soldados de chocolate* e *Amores de príncipe*, de Leo Falli, *Casa das três meninas* de Franz Schubert, entre outras peças estrangeiras.

Em 1933, Gilda de Abreu se casou com Vicente Celestino (1894-1968), tenor famoso e cantor popular do cancionário brasileiro. Nessa época, estreou uma das primeiras operetas nacionais, *A canção brasileira*, de Luiz Iglesias, Miguel Santos e Henrique Voglesi, na qual havia uma cena de casamento em que contracenava com Vicente. Aproveitaram a oportunidade da cena para se casarem de fato diante do público, em um episódio exemplar em que a “vida imita a arte”. Neste mesmo ano de 1933, Gilda de Abreu foi convidada para ser atriz principal do filme *Bonequinha de Seda* (1936) dirigido por Oduvaldo Viana (1892-1972). Representou a personagem principal Marilda (Gilda de Abreu) e seu perfil artístico passou pela primeira aproximação com o cinema no lugar de atriz, para só depois focar nas considerações como diretora de filmes marcando sua autoria feminina.

Nas décadas de '30 e '40 do século passado Gilda integrou a *Companhia Brasileira de Operetas dos irmãos Celestino* (Vicente, Pedro, Radamés e Amadeo), representando várias peças musicadas e operetas de sucesso em longínquas cidades do Brasil. Amadeo, o caçula e último dos irmãos Celestino, vivo na ocasião dessa pesquisa, lembrou, em seu depoimento, que

“A Companhia “era linda”. Viajávamos em caravana, chegamos a ter dez ônibus, para as principais capitais do Brasil com cerca de oitenta, noventa pessoas, havendo dentre elas cabeleireiro, costureiras, músicos e até mesmo um médico. Passavam entre um mês a três meses nas capitais. Havia dois secretários de “frente” que chegavam com antecedência para preparar as temporadas. Elas eram um acontecimento político e social. As senhoras da sociedade vestiam-se “magnificamente” e toda a sociedade da cidade frequentava os espetáculos.” Nota 1: (Celestino, 1989).

As décadas de '40 e '50 do século passado, foram as mais marcantes da produção artística de Gilda. Foram anos intensos de produção diversificada, iluminados por seu romantismo e dedicação à arte popular brasileira. Neste período Gilda esteve próxima dos grandes escritores de vanguarda, como Gilberto Freire (*Casa Grande e Senzala*, 1933) e de Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), e foi influenciada pelas ideias modernistas e nacionalistas da *Semana de Arte Moderna*, também conhecida como *Semana de 22*. Neles, também, Gilda de Abreu escreveu vários romances que se tornaram populares entre adolescentes como *Mestiça* (1944) e *Aleluia, a cigana* (1946), ambos de influência nacionalista e popular.

É bastante interessante observar que toda a obra escrita de Gilda foi transformada em peças populares,

tanto para cinema como para novelas de rádio, como por exemplo, *Mestiça*, com música de Ari Barroso, e *A cigana*, musicada por Francisco Mignone, todas elas patrocinadas pela Rádio Nacional. Seu romance *Sorri que o mundo será teu* também foi transformado em novela para o Rádio Tamoio. Percebe-se assim, claramente, no movimento artístico do Brasil de 1930 a 1940 em que a autora esteve inserida, a comunhão de várias artes.

A primeira namorada do Brasil: Bonequinha de Seda (1936)

O primeiro contato de Gilda de Abreu com o cinema aconteceu em 1936, quando foi atriz principal do filme *Bonequinha de Seda*, dirigido por Oduvaldo Viana e produzido por Adhemar Gonzaga (1901-1978) nos estúdios da *Cinédia*. Gilda já era conhecida como atriz de teatro e cantora lírica de operetas. Estava com o marido em Buenos Aires, quando Oduvaldo convidou Vicente para trabalhar no filme. Gilda também foi convidada, mas inicialmente não quis aceitar porque não tinha experiência com cinema. Ao final, diferente do marido, aceitou o convite.

Quando Gilda de Abreu estreou no cinema, a imprensa nacional especializada não cansou de lhe fazer elogios. Na ocasião, Gilda relatou que recebia pelo trabalho a quantia de cinco contos de réis, o que era muito pouco na ocasião, o que reforça a ideia de que ela trabalhara por amor à arte e ao cinema. Foi considerada,

[...] uma vocação aprimorada pelo longo estudo e toda a inspiração de um legítimo ideal artístico, uma soprano impecável, uma personalidade especial e uma criatura inteligente e culta, figura jovem e bonita, uma artista completa. Nota 2: (Cinearte, 1936).

Como nos lembra as fotos do próprio filme, Gilda era uma mulher delicada, de rosto bonito, moreno. Tinha olhos imensos, expressivos e um sorriso forte, mesclado ao ar melancólico muito típico da época. Em *Bonequinha de seda*, seu cabelo recebeu uma tintura castanho-avermelhada, para melhor efeito fotográfico. O repórter que a entrevistou na época comparou seu penteado ao de Miriam Hopkins, atriz de relativo sucesso da década de 1930. Hopkins ficou conhecida pelo papel principal em *Vaidade e beleza* (*Beck Sharp*), exibido no Brasil em 1935 e muito divulgado por ser o primeiro filme colorido da história do cinema, em technicolor de três cores. Mas Gilda em nada se parecia com Miriam Hopkins. Sempre procurou representar espontaneamente; buscava estar à vontade e ser ela mesma tanto no palco como diante das câmeras. Sentia-se muito bem no cinema e o temor dos primeiros dias logo passou. Acostumou-se à atmosfera cinematográfica e duas coisas, porém, continuavam a assustá-la: o rodar da câmera e o microfone. Ela achava que aquele “pequeno aparelho” ouvia tudo e podia paralisar o artista. Preferia cantar diante de uma plateia de milhares de pessoas do que só, diante de uma orquestra.

O fato de ter que repetir várias vezes a mesma cena contrastava com a situação do palco onde, segundo ela, “há apenas um momento definitivo”. Achava curiosa essa condição oferecida pelo cinema. Oduvaldo Viana sempre lhe dizia que ela tinha as qualidades necessárias para o cinema, que ia se sair bem, que estaria a seu lado para ajudá-la nos momentos difíceis. Gilda confiava nele e, sobretudo, no filme. A crítica da ocasião considerou Gilda como “a alma do filme”. Em depoimento, a atriz e cineasta afirmou que em alguns momentos se espantava com a própria imagem registrada na fita de celuloide. Às vezes percebia uma expressão nova e estranha na própria fisionomia. Gilda gostava de brincar com as enormes pestanas que lhe colocavam sobre os cílios e elogiava os estúdios da *Cinédia*, onde o filme foi realizado.

O ébrio (1946): notas contextuais

Seguramente a experiência no filme *Bonequinha de Seda* incentivou a passagem de Gilda para a direção de seus próprios filmes. Seus três filmes de longa-metragem, *O Ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1948) e *Coração materno* (1951) foram musicados, cantados e coordenados por Vicente Celestino. Apesar das pioneiras que antecederam Gilda de Abreu, ela é a primeira mulher na história do cinema brasileiro com trabalho significativo como diretora de cinema. Seu currículo na área cinematográfica inclui oito obras dentro as quais aparece como atriz em três, como diretora em outras três e como roteirista em duas, ocupando as décadas entre 1930 e 1970, num total de 40 anos de trabalho esporádico e não sequenciado, de acordo com um padrão que pode ser identificado na trajetória de muitas outras mulheres cineastas. Sua primeira experiência na direção foi com o filme *O Ébrio*, que analisaremos aqui, realizado no contexto da Segunda Guerra Mundial, que veio conturbar a década de 40.

Durante mais de cinco anos o mundo esteve convulsionado e o Brasil não ficou à margem dos acontecimentos. O país também participou da Segunda Guerra Mundial com o envio à Itália de uma tropa para reforçar os Aliados, e sofreu os reflexos do conflito. Internamente, vivia sob o regime ditatorial do presidente Getúlio Vargas (1882-1954) e sob a ordem do Estado Novo. Em 1945, os militares exigiram a renúncia do presidente e é então eleito o general Eurico Gaspar Dutra para ocupar o cargo. Em termos culturais, foi um momento de grande influência dos Estados Unidos, sobretudo através dos filmes produzidos por Hollywood, como atesta o comentário que se segue e que reflete o clima da época:

O mundo conheceu a América através do cinema, e para muitos a América foi apenas o cinema. Uma sala escura dedicada à narração de um longo sonho onde o cowboy, o mocinho, o cidadão honesto e a moça pobre sempre venciam o índio, o bandido, o desonesto e a moça rica. Hollywood criou esta América, onde o bem derrotava o mal, o amor se

realizava e as pessoas de vida pequena sonhavam com a grande vida. E quando esta máquina de fabricar mitos se voltou contra o Eixo, mobilizou milhões de almas simples contra os novos vilões da história. Nota 3: (Nosso Século, 1982).

As atrizes, chamadas de “estrelas” do cinema americano, propunham o estilo “chic”, e as revistas de moda feminina estimulavam o uso dos cosméticos assim como de todos os produtos de beleza. A propaganda tornou os sabonetes *Lever* e *Palmolive* conhecidos como aqueles “das estrelas”. A revista americana *Seleções do Reader's Digest*, por sua vez, era leitura obrigatória para todas as idades. Um verdadeiro banho de civilização americana acompanhou esse sonho de costumes e consumo no período.

No Rio de Janeiro, capital do Brasil no momento, foi criado o *Sindicato de Empresas Cinematográficas*, reconhecido como entidade de classe, que elegeu como seu presidente o dono da *Cinédia*, Adhemar Gonzaga. A essa altura, já implantada, a *Cinédia* possuía os melhores estúdios brasileiros. Produziu cinco filmes em 1945 e oito em 1946, entre eles *O Ébrio*, grande sucesso de bilheteria. O mesmo tema deste filme, o alcoolismo, foi tratado em *Farrapo humano*, filme americano igualmente de 1946, produzido pela *Paramount Pictures*, e que rendeu ao ator Ray Milland o Oscar desse ano. Este é o clima em que foi produzido *O Ébrio*.

Alheia ao sonho de Hollywood, mas de certa forma ainda impregnada pelo sucesso de *Bonequinha de seda*, Gilda propõe, no entanto, um filme de estrutura completamente diferente daquele realizado pela *Paramount*. Baseado em peça teatral escrita por ela, cujo tema provinha de uma história verídica contada por Vicente Celestino, seu marido e autor da música de mesmo nome, *O Ébrio* compunha uma história comovente, ambientada numa época de pós-guerra em que o alcoolismo surgia como um grande mal e grande ameaça à sociedade.

Imediatamente, *O Ébrio* se tornou um sucesso. Sua primeira exibição se deu em 28 de agosto de 1946 nos cinemas *Vitória*, *América*, *Madureira*, *Floriano* e *Pirajá*, exatamente um ano depois do início das filmagens. O roteiro do filme, arquivado na Seção de Direitos Autorais da *Biblioteca Pública Nacional do Rio de Janeiro* onde Amadeo Celestino era o diretor, tem 52 seqüências em 148 páginas datilografadas. Para se expressar, Gilda utilizou palavras em inglês, tais como “take”, “long-shot”, “close-up”, e chegou a transcrever as letras das músicas de Vicente *O Ébrio* e *Porta aberta*, que compõem a trilha sonora do filme. Tal foi o seu cuidado, que registrou pessoalmente o roteiro, assinando e datando todas as suas folhas.

Vale ressaltar que no pós guerra, a partir de 1944, o alcoolismo foi considerado como uma grave doença mental. Associado a distúrbios do comportamento, o álcool foi tido como o grande vilão da Saúde Pública. Não por acaso, romances, filmes e artigos científicos foram realizados tendo como objetivo o combate a esse vilão.

O ébrio (1946): sobre o enredo

O enredo do filme conta a história de um jovem rico, Gilberto Silva (Vicente Celestino), filho de um grande fazendeiro arruinado, que ficou pobre. Os parentes lhe fecharam as portas e quem o acolhe é um padre que permite que ele passe a morar dentro de uma Igreja Católica. A música *Porta aberta* compõe este cenário inicial.

Acolhido pelo padre, o rapaz se revela cantor num programa de rádio e enriquece novamente, o que permite terminar seus estudos de Medicina, tornar-se médico e casar-se com Marieta (Alice Archambeau), uma enfermeira. A esposa, no entanto, abandona Gilberto por ciúmes de Lola (Júlia Dias), que diz ser cliente de seu marido e simula um romance com ele.

Marieta parte então com José (Rodolfo Arena), primo de Gilberto, com o objetivo de revidar a suposta traição do marido, assim como de concretizar as promessas de uma vida cotidiana de felicidade e de amor sem sofrimento. Desiludido, o médico interpretado por Vicente Celestino simula sua morte em um acidente, muda de identidade e passa a vagar pelas tabernas da cidade, bêbado e na miséria, até que um dia, após cantar *O Ébrio* em um bar, reencontra a esposa.

Neste interím, José, pivô da separação de Gilberto e Marieta, foge para os Estados Unidos com todo o dinheiro desta, deixando uma carta onde conta o que se passou. Quando Gilberto e Marieta se encontram em um botequim, Marieta pede perdão por ter abandonado Gilberto, ao que ele concede, mas não voltam a ficar juntos.

Percebe-se assim que Gilda de Abreu, diretora e roteirista do filme, escolhe como tema central do filme o alcoolismo, tema do momento e que em seu filme é provocado por adultério, ruína econômica, roubo e intrigas familiares, além de resultar do amor destruidor da mulher, capaz de arruinar o homem. Numa linguagem direta, pode-se dizer que Gilberto bebia porque fora traído e que, por causa da ferida dessa traição, cuja natureza é narcísica, jamais poderia reconciliar-se com a causadora do mal. Isso reforça a ideia geral de que a sociedade da época em que o filme foi realizado significava a mulher, dentre outras coisas, como sedutora impiedosa e culpada dos males da humanidade, sobretudo dos dissabores dos homens. Reforça-se aí a imagem da mulher destruidora, causadora da desgraça, de acordo com o estereótipo da “*femme fatale*”.

Gilberto é vítima duas vezes ao longo do enredo: uma, da família do pai arruinado, e outra, da vida amorosa porque ele é só bondade. Nada é discutido sobre o suposto relacionamento de Gilberto (Vicente Celestino) com Lola (Júlia Dias) e seu personagem é montado sobre a radicalidade romântica do bem e do mal.

Segundo Rougemont (1988), no seu livro *O amor e o ocidente*, o romance traz em si o artifício da cumplicidade, evocado pelo amor e pela morte. Só assim o amor pode ser tramado: “o amor feliz não tem história”. *O Ébrio* é a expressão da ruína que pode ser causada pelos mal-entendidos, pela ambição e pela

rivalidade entre as mulheres. A canção original do imaginário de Vicente é muito mais direta que a versão romaneada por Gilda. Nela, o texto “e um dia ela me abandonou, fugindo com outro” é direto, associando inveja, rivalidade, e, sobretudo, situações em que as coisas não são ditas.

Num primeiro momento, parece que é o homem o mais prejudicado na trama da história. Porém, com uma observação mais acurada, vê-se que as personagens femininas sofrem prejuízos iguais ou piores que o da grande vítima, o Dr. Gilberto. Lola, pivô de toda a desgraça, apesar de arrependida, perde seu amor, José, em função das próprias tramas. Sente que foi um joguete nas mãos deste e é castigada com a solidão. Marieta também é punida, pois acaba roubada e castigada pelas próprias ações e permanece, ao final, sozinha e arrependida. A única personagem que sai ileso em toda a história é José (Rodolfo Arena), o vilão principal.

Gilda conta, numa entrevista, que todos os que estavam fazendo o filme gostariam de destinos diferentes para os personagens. Pediam que Gilberto (Vicente Celestino) não só perdoasse Marieta (Alice Archambeau), como também se reconciliasse com ela, para que o filme terminasse com um final feliz. Mas Gilda disse em seu depoimento que a decisão não coube a ela, pois Vicente Celestino foi firme, escolhendo para o final da história o perdão, mas não a reconciliação.

Este é um fato curioso, o de Gilda de Abreu ter aceitado intervenção no seu trabalho. Pode-se cogitar que ela concordara com o marido, que no caso interpretava o personagem principal, e que, para, além disso, concordara com a visão masculina de que o adultério da mulher deveria ser punido, mas declarou em entrevistas que idealizara outro desfecho para a história de amor.

O ébrio (1946): perspectivas da linguagem cinematográfica

Observa-se que Gilda de Abreu esmerou-se em sua obra. Mandou buscar na França vários livros sobre cinema, leu romances em francês da época, conversou com intelectuais e técnicos brasileiros. Reuniu assim esforços para não limitar sua obra às próprias condições da época e do desenvolvimento da técnica no período.

O Ébrio foi quase todo filmado com cenas do interior de uma casa muito bem decorada e com figurinos que a própria Gilda supervisionou. Os cenários foram todos realizados na Cinédia, e até uma grua foi usada para uma das poucas cenas gravadas no exterior. As falas, por sua vez, seguiram os diálogos à maneira do teatro que ela conhecia. Gilda conta, em depoimento, que foi muito difícil dirigir os atores. Muitos fugiam do texto e davam a ele suas interpretações pessoais. Com relação ao pessoal técnico, afirmou que não obedecia a suas ordens. Tanto eram insubordinados que chegou a cogitar se vestir de calça comprida durante todas as filmagens para ser mais respeitada por todos.

O 'dêcor' do filme é cuidadosamente apresentado, seja nos detalhes da decoração, com riqueza de móveis e objetos, seja naqueles das roupas que compuseram o figurino, como já citado. Os textos eram repetidos incansavelmente e as cenas eram filmadas uma, duas, três, ou quantas vezes fossem necessárias. Exigente e crítica nada escapava ao olhar de Gilda de Abreu!

Como qualquer filme dos anos de 1940, no entanto, *O ébrio* (1946) apresenta cenas sobrepostas, repetidas, diálogos "atropelados" e uma técnica de filmagem que hoje caracterizamos como rudimentar. Nada disto, porém, atrapalhou o brilhantismo deste filme. O charme da atriz de teatro Alice de Archambeau (1916-2013), experiente na arte da representação, e a imponência das canções e da voz de Vicente Celestino fizeram do filme um espetáculo de sucesso. Sessões cheias, famílias presentes, e 500 cópias distribuídas em cidades fora do eixo Rio-São Paulo, tais como Salvador(Bahia) ou Fortaleza(Ceará), o que demonstra a ampla divulgação do filme. A história de amor comovente, idealizada e realizada por Gilda de Abreu, levava a plateia às lágrimas.

Autoria feminina de Gilda de Abreu

Como já foi dito, *O ébrio* (1946) foi um grande sucesso do cinema brasileiro e Gilda de Abreu dirigiu mais dois filmes como diretora, além de ter voltado a atuar para o cinema em 1951.

Seu segundo longa-metragem foi *Pinguinho de Gente* (1949) que conta a história de uma criança doente, Nini (Isabel de Barros,) que se cura por causa do médico Dr. Luiz Antônio (Anselmo Duarte) e das várias tramas de sua mãe Maria Lucia (Vera Nunes). As inovações deste filme cabem a uma independência maior de Gilda como, por exemplo, no contrato de um ator para ser o personagem masculino principal e a inovação de incluir em sua equipe uma assistente de direção, Arlette Lester, além de um coreógrafo, Yucco Lindenberg. A música aqui é assinada por Ercole Varetto e Vicente Celestino. No papel masculino principal estreia, no cinema brasileiro, o ator Anselmo Duarte, que será o grande galã das décadas de '50 e '60 do século XX. Foi muito enriquecedor para esta pesquisa a entrevista concedida pelo ator à pesquisadora, em 1989.

Pode-se dizer que *Pinguinho* apresenta um roteiro mais elaborado, malicioso e audacioso do que aquele observado em *O Ébrio*. São mantidas, porém, imagens melodramáticas como: o atropelamento da criança, a doença da mãe, a rejeição do amor pela intriga, a pobreza, o roubo de joias, a empregada protetora, a mãe excluída da convivência com a filha, e a mulher como a grande vítima final.

Segundo o pesquisador Alex Viany (1918-1992), o estrondoso sucesso de bilheteria de *O ébrio* funcionou como alívio para a Cinédia, que vinha "agonizando" numa crise desde 1944. Mas *Coração Materno* (1951), terceiro filme de Gilda de Abreu, encontra Adhemar Gonzaga e sua produtora em infindável cadeia de crises.

Gilda, que até então tinha sempre trabalhado com Adhemar e com a companhia cinematográfica Cinédia, funda sua própria produtora, que se chamou Pro Arte. Nessa época, já na década de 1950, o polo cinematográfico brasileiro transferiu-se para São Paulo, com os estúdios da Vera Cruz e Maristela. *Coração Materno* (1951) tem como enredo a história de um casal apaixonado que luta contra o amor. Os empecilhos são vários: ora é a diferença de classe entre os dois, ora a educação, outras vezes o estado de paixão de um e de outro, vencendo o desencontro, o sofrimento e as injustiças. Carlos (Vicente Celestino) e Violeta (Gilda de Abreu) vivem inúmeros mal entendidos, inclusive o roubo de uma medalha de uma imagem que é o coração de Nossa Senhora, fato que leva Carlos à prisão por quinze anos.

Alheia às mudanças políticas do Brasil e mesmo do mundo, Gilda traça um enredo complexo e irreal, tão fantástico quanto imaginário, com cenas religiosas e surreais, como a cena final na qual o casal de encontra diante de uma cruz numa estrada deserta para juras de amor eterno. O público, sedento de novas histórias que acompanhassem "o milagre econômico" da era de Getúlio Vargas (1882-1954), que se inicia em 1951 e vai até seu suicídio em 1954, não prestigiou este filme e não se interessou por suas tramas amorosas. Este foi o último filme de longa metragem que Gilda dirigiu e que atuou.

Quando Gilda de Abreu e Vicente Celestino se casaram foi formada a primeira dupla romântica melancólica do mundo artístico brasileiro entre as décadas de '30a '60 do século passado. Tanto na produção literária de Gilda de Abreu, através de seus romances, como nas letras das músicas de Vicente Celestino é marcante a presença de significantes de tristeza e de melancolia. Há sempre amores impossíveis destruídos pelo destino ou por pessoas malvadas, algumas vezes de impossível perdão e reconciliação como no seu filme mais importante aqui analisado.

Os textos de Gilda e seus três filmes desenvolvem também um movimento de reparação quase que obsessivo: a apologia da impossibilidade, mágica ou românticamente desfeita; o lema sempre presente do amor que suplanta e justifica todos os atos, a infelicidade sempre presente devido a equívocos. É marcante na obra da escritora e cineasta o pensamento sobre o amor, o casamento e as ligações amorosas. Salta aos olhos, no entanto, uma maneira particular de pensar as relações entre homens e mulheres com ideias que decorrem, por um lado, das influências da época, e por outro, da sua vida pessoal, onde Vicente Celestino representa a experiência mais importante. Recorrendo à escritora baiana desse período, Edith Mendes da Gama Abreu (1930), que escreveu sobre o amor e as relações amorosas, acessamos aspectos do imaginário de época. Segundo a autora,:

A mulher sofreu e fingiu. Armou ciladas em revoltas, em queixas e em carinhos. Fez-se demônio e anjo. Preparou uma fraqueza simulada, de manso vagar, com uma pertinácia de séculos e golpe certo

contra a mais deprimente das escravidões... Amar é regenerar-se. Quando a sociedade inteira for absorvida pelo amor, estará consumida a redenção da humanidade. Nota 4: (Abreu, 1930).

Outra influência importante no período foi Mantegazza, filósofo italiano do final do século XIX, e que teve seus livros divulgados no Brasil, sobretudo *Fisiologia do Amor* (1873), influenciando toda uma geração de mulheres. Sua obra projeta uma noção machista, romântica e sublime do amor:

[...] em geral, a inteligência mais robusta maior fascinação exerce; e, como as mais das vezes o homem tem espírito mais vigoroso que o da mulher, esta mais facilmente se adapta às ideias, às teorias, aos gostos intelectuais do homem" ... Alguns seres privilegiados perguntarão, até com assombro, porque é que o seu amor havia de acabar: o amor persiste n'elles, ardente, invencível; e quando se despedaça ao sopro da morte, é como um vaso de porcelana, antiquíssimo e sempre novo, que, despreendendo-se da mão de um desastrado servo, acaba como nasceu, novo e brilhante. Nota 5: (Mantegazza [1873] 1924).

Seja como for, pesquisadores do tema concordam que tem sido difícil caracterizar uma linguagem específica para cada sexo. Com relação às palavras e à escrita, por exemplo, não há, em nenhuma língua, palavras que sejam interditas ao homem ou à mulher.

Todos os sujeitos em momentos de criação encontram-se na mesma situação: têm que forçar uma produção simbólica do seu mundo imaginário, passando pelo real, inarticulado e impossível de ser alcançado a não ser através do sentido e da realidade singular e pessoal de cada sujeito. São forças voláteis que, sob a forma de metáfora ou metonímias, sustentam a vida, e das quais ninguém escapa, seja mulher ou homem.

Em todos seus trabalhos Gilda de Abreu apresenta as mulheres infelizes, as crianças doentes, os maltratados, as vítimas do destino e estes personagens atraem a leitura dos textos, que excitam o leitor. São as mulheres cruéis, como Marieta em *O ébrio*, ou a cigana e a mestiça que têm o poder de “desgraçar” a vida dos homens, mas que prendem os olhos do espectador nas telas e nos romances. Sempre é a piedade que emociona frente a uma criança ou mulher injustiçada ou a um homem transformado em farrapo humano, configurando atrocidades do destino que levam as pessoas a serem entregues a sua cruel sorte! Desventuras a que diferentes espectadores, especialmente os desse período, costumavam dedicar sua atenção e interesse.

Considerações finais

As questões do feminino e, conseqüentemente, da mulher possuem uma significação especial para os estudos da psicanálise. A feminilidade foi considerada por Sigmund Freud (1856-1939), em sua teoria, como um enigma de “impenetrável obscuridade”. O conceito

de mulher forjado nos inícios do século XX, no entanto, pode ser discutível hoje no século XXI.

Para Freud, a mulher é passiva, masquista e invejosa do pênis (*penisneia*), além de ter nascido para ser amada. Além disso, é fato que os determinantes sociais e culturais implantados na sociedade “falocêntrica” criaram limites entre os sexos e uma separação abismal entre masculino e feminino. Nesse sentido, Freud figura como um dos responsáveis por estas exclusões e separações entre os gêneros.

Também os estudos do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) pouco avançaram sobre a mulher e as diferenças entre feminino e masculino. Mulher e homem surgem como um entrelugar nos seres falantes por onde circulam os significantes dos gêneros feminino e masculino. Segundo Lacan, a mulher não tem um representante fixo no inconsciente e é marcada através do desejo e da fantasia, enquanto o homem é marcado através da função fálica. Em função da escassez de seus argumentos, a psicanálise insiste nessas propostas freudianas e lacanianas sobre a mulher e, em metade do século XX, irão se chocar com os estudos feministas e de gênero que trazem à tona considerações sociais, culturais e econômicas, além de outras percepções sobre o tema.

Contudo, talvez possamos encontrar um estilo de linguagem próprio do feminino e do masculino. Nesse sentido vêm trabalhando psicanalistas francesas como Lucy Irigaray ou as feministas Michele Montrely, Laura Mulvey e Suzana Sontag. Assim, é provável que a mulher, em sua produção, faça atuar a errância e a sedução; e o homem, manifeste sua virilidade em sua produção artística.

Seguindo esses argumentos, investigou-se aqui a produção cinematográfica de Gilda de Abreu, incluindo-se fragmentos de sua biografia para sua melhor compreensão. Foram observadas, nessa produção artística, várias peculiaridades temáticas e de linguagem inerentes ao imaginário de mulher, porém datada da metade do século XX.

Detalhado no corpo desse trabalho essa questão da linguagem e autoria feminina é sintetizada nestas considerações finais. A errância de Gilda de Abreu pode ser considerada como de natureza imaginária e surge como marca acentuada em suas personagens. O maior poder da linguagem de Gilda de Abreu está na sedução, no amor, no romantismo e nos acertos e desacertos sentimentais. As músicas apoteóticas, o canto delicado, os poemas e as personagens infelizes fizeram muitos chorarem em seus filmes, novelas e romances, o que fez de sua obra um sucesso de toda uma geração brasileira entre “mocinhas, homens e senhoras”. As personagens mulheres são vaidosas, controladoras e narcísicas; os personagens homens, geralmente vítimas, ou do destino ou de mulheres, preenchem a produção artística de Gilda de Abreu.

O mito do amor romântico, em que o sujeito se ilude no encontro com o outro como complemento amoroso e sexual, é o que busca Gilda de Abreu em sua obra. São desejos originariamente presos a uma alienação imaginária, que oferecem uma dimensão mortífera em função da falta. As manipulações disfarçadas,

as driblagens mágicas do destino, que fazem um parafítico andar em função do amor, ou uma criança se curar, transmitem um sentimento heroico e ao mesmo tempo nostálgico e nos fazem pensar que ama-se o que se é, ou o que se foi, ou o que se gostaria de ser ou alguém que foi uma vez parte de si como diz Freud, ao falar de narcisismo em 1914.

Gilda de Abreu dedicou sua vida e sua obra a Vicente Celestino, que foi seu “marido, namorado, filho, amigo, irmão e pai”, nas palavras da autora. Como ela mesma disse em entrevistas, no entanto, muito do seu sucesso deve ser dedicado à sua mãe, mentora, orientadora e conselheira. Seguramente, Gilda foi uma mulher audaciosa para sua época e teve coragem de expressar sua vivência, aproximando-se mais dos desafios que a feminilidade impõe do que da submissão em que viveram várias mulheres de sua geração.

Gilda exercitou a sedução nas respirações de suas palavras ou na escolha de suas imagens. Fez-se toda feminina em sua obra e em suas ações porque assim o era. Sem dúvidas utilizou-se das artimanhas que só as mulheres conhecem, e como tal seduziu e cativou inúmeros espectadores e leitores brasileiros de um tempo que não existe mais. Sua sedução, presente em toda sua obra, longe de ser uma fraqueza, pode ser compreendida como a sua consistência feminina.

Notas Finais

¹ Celestino, Amadeo. Maio de 1989. Entrevista gravada por Regina Andrade a Amadeo Celestino. Rio de Janeiro. Retiro dos Artistas.

² Cinearte. 1936. Nº 449, p.11.

³ Nosso Século. 1982. Nº 46, p.243.

⁴ Abreu, Edith. 1930. Reconhecida professora da Universidade Federal da Bahia e conhecida como feminista, divulgava suas ideias sobre a mulher e sobre o amor.

⁵ Mantegazza, Paolo. [1873] 1924. Fisiologia do Amor. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

Bibliografia

Abreu, Edith. 1930. Problemas do coração (considerações sobre o amor e o casamento). Salvador, Oficinas Graphicas D'A Luva.

Abreu, Gilda. 1945. O Ébrio (roteiro do filme). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. Departamento de Direitos Autorais.

_____. 2003. Minha vida com Vicente Celestino. Butterfly Editora, São Paulo.

Andrade, Regina.1993. Estrela Luminosa - Revista ECO Programa de Pós-Graduação - UFRJ. Rio de Janeiro.

_____. 1999. Pioneiras brasileiras do cinema de mulher. www.portcom.intercom.org.br.

Audé, Françoise. 1981. Cine-modèles cinéma d'elles. Lausanne. L'age d'homme.

Bernardet, Jean Claude. 1979. Cinema Brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Caldas, Waldenyr. 1985. Iniciação à música popular brasileira. São Paulo, Ática.

Fernão, Ramos, org. 1987. História do cinema brasileiro. São Paulo, Art Editora.

Ferraroti, Franco. 1983. Histoire et histoires de vie. Paris, Librairie des Méridiens.

Freud, Sigmund. 1974. Primeira Edição Standard

Brasileira das Obras Completas (OC). Rio de Janeiro, Imago, 23 v. Especialmente: A sexualidade feminina. (OC). 1931, v.21.

Galvão, Maria Rita e Souza, Carlos Roberto. 1987. Les parlant et la tentative industrielles: années trente, quarante, cinquante. Paris, Edition du Centre Pompidou. Le cinéma Bresilien.

Gomes, Paulo. 1981. “A personagem cinematográfica”. In: Candido, Antonio, Rosenfeld, Prado, Décio e Gomes, Paulo. São Paulo, Perspectiva.

Gonzaga, Alice. 1987. 50 anos de Cinédia. Rio de Janeiro, Editora Record.

Holanda, Karla. 2019. Mulheres de cinema, Rio de Janeiro, Numa Editora.

Irigaray, Lucy. 1974. Le sexe que n'en est pas un. Paris, Minuit.

Lacan, Jacques. 1966. Écrits. Paris, Seuil.

_____.1982. Mais ainda: seminário 20. Rio de Janeiro, Zahar.

Maluf, Sonia, Mello, Cecilia e Pedro, Vanessa. 2005. Políticas do olhar; feminismo e cinema em Laura Mulvey. Florianópolis, Brasil, Revista de Estudos Feministas, v.13, n.2.

Mantegazza, Paolo. [1873] 1924. Fisiologia do Amor. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

Metz, Christian.1971. Linguagem e cinema. Trad. de Marilda Pereira, São Paulo, Perspectiva.

Montrelay, Michele. 1970. Recherche sur la feminité. Paris, Critique.

Morin, Edgar. 1984. Les stars. Paris, Gallilè.

Mulvey, Laura. 1983. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: Xavier, Ismail, org. A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal/EMBRAFILME.

Munerato, Elice e Oliveira, Maria Helena. 1982. As musas da matinê. Rio de Janeiro, Rio Arte.

Paranaguá, Paulo Antônio. 1987. Le cinema bresilien. Paris, Centre George Pompidou.

Pessoa, Ana. 2002. Carmem Santos. O cinema dos anos 20. Aeroplano Editora, Rio de Janeiro.

Rougemont, Denis. 1988. O amor e o ocidente. Rio de Janeiro, Guanabara.

Senna, Conceição. 2010. A menina, a guerra e as almas. São Paulo, Única Edição e Comunicação Ltda.

Serafim, José Francisco e Santana, Sergio Ricardo Lima de, org. 2012. Representações do meio ambiente. Clima, cultura, cinema. Editora da Universidade Federal da Bahia. EDUFBA. Salvador.

Sodré, Muniz de Araújo Cabral. 1983. A verdade seduzida (por um conceito de cultura do Brasil). Rio de Janeiro, Editora Codreci.

Viany, Alex. 1959. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro.

Filmografia

Bonequinha De Seda. 1936. De Oduvaldo Viana. Cinédia. Brasil.

O ébrio. 1946. De Gilda de Abreu. Cinédia. Brasil.

Pinguinho de Gente. 1949. De Gilda de Abreu. Cinédia. Brasil.

Coração Materno. 1951. De Gilda de Abreu. Pro Arte. Brasil

Teses consultadas

Andrade, Regina. 1988. A cena iluminada (Psicanálise

e cinema). Tese de Doutorado, ECO Universidade do Federal do Rio de Janeiro. Orientador Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral.

Guerra, Sara. 1988. Paolo Mantegazza (1831-1910) e a escrita *científica* do Amor. Dissertação de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Entrevistas consultadas disponíveis na Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

Magalhães, Ana Maria. 1976. Entrevista gravada por Ana Maria Magalhães a Gilda de Abreu. Rio de Janeiro, disponível em Mulheres de cinema.

Barros, Olavo, Efége, Jota e Uchoa, Sebastião. 1977. Entrevista gravada por Olavo Barros, Jota Efége e Sebastião Uchoa a Gilda de Abreu. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro.

Marinho, Flávio. 1977. "Pausa para Gilda de Abreu". In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro.

Pereira, Miguel. 1979. Entrevista gravada por Miguel Pereira a Gilda de Abreu. Rio De Janeiro.

Entrevistas gravadas para a pesquisa

Duarte, Anselmo. 1989. Entrevista gravada por Regina Andrade a Anselmo Duarte. São Paulo.

Pinto, Aloisio De Alencar, Maestro. 1989. Entrevista gravada por Regina Andrade ao Maestro Aloisio de Alencar Pinto. Rio De Janeiro.

Souza, Mathilde. 1989. Entrevista gravada por Regina Andrade a Mathilde Souza. Rio De Janeiro.

Souza, Zélia. 1989. Entrevista gravada por Regina Andrade a Zélia Souza. Rio De Janeiro.

Spintto, José. 1989. Entrevista gravada por Regina Andrade a José Spintto. Rio De Janeiro.

Artigos em Imprensa e em revistas publicas

Cinearte. 1936. Rio de Janeiro (439, 449).

Raja-Gabaglia, Mariza. 1971. "Um amor. Conto de fadas que sobrevive em Gilda". In: O Globo, Rio de Janeiro.

Teixeira, Ubiratan e André, Paulo. 1975. "Gilda, saudades de seda no tempo". In: Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 14 ago.

COM a morte o fim de uma nova fase criativa (1904-1979). O Globo, Rio de Janeiro, 5 jun. 1979.

GILDA - atriz, cantora e diretora de cinema. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 11 jun. 1979.

Gilda de Abreu, cantora, atriz, escritora. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 jun. 1979.

TROMBOSE mata cantora e atriz Gilda de Abreu. Estado de Minas, Belo Horizonte, 5 jun. 1979.

VIÚVA de Vicente vai fazer um filme. O Globo, Rio de Janeiro, jan. 1977.

Nosso Século. 1980/1982. Rio de Janeiro (7, 37, 46).

Arquivos Públicos Consultados

- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
- Fundação de Artes Cênicas do Rio de Janeiro (FUNDACEN)
- Fundação do Cinema Brasileiro (EMBRAFILME)
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Cinemateca)