

O pessoal é político: uma análise fílmica de *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

Personal is political: analysis of the film O Desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

Le personnel est politique : une analyse cinématographique d'O Desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

Carolinne Mendes da Silva

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo

E-mail: carolinnemendes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-420X>

Aline Fernandes Carrijo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo

E-mail: aline.carrijo@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2995-2684>

RESUMO:

O presente artigo propõe uma análise do filme *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967) contextualizando-o no movimento do Cinema Novo brasileiro e no debate político e cultural das esquerdas na conjuntura estabelecida após o golpe civil-militar de 1964. A partir de uma perspectiva feminista, questiona-se como a narrativa caracteriza a personagem Ada (Isabella) e sua relação com o protagonista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho). Em uma década marcada pelas discussões de gênero, *O desafio* incorporou as questões do âmbito privado entre homens e mulheres, relacionando-as a posições políticas e apresentando tensões entre o movimento pela libertação das mulheres e a tradicional luta de classes na concepção das esquerdas.

Palavras-chave: *Gênero. Cinema Novo. Paulo Cesar Saraceni.*

ABSTRACT:

This article proposes an analysis of the film *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967) connecting it to the Brazilian Cinema Novo movement and to the political and cultural debate of the left in the context established after the civil-military coup of 1964. From a feminist perspective, the article questions how the narrative characterizes the character Ada (Isabella) and her relationship with the protagonist Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho). In a decade marked by gender discussions, *O Desafio* incorporated issues from the private sphere between men and women, relating them to political positions and presenting tensions between the movement for women's liberation and the traditional class struggle in the conception of the left.

Keywords: *Gender. Cinema Novo. Paulo Cesar Saraceni.*

RÉSUMÉ:

Cet article propose une analyse du film *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967) en le contextualisant dans le mouvement brésilien Cinema Novo et dans le débat politique et culturel de la gauche dans le contexte établi après le coup d'État civilo-militaire de 1964. D'un point de vue féministe, on se demande comment le récit caractérise le personnage Ada (Isabella) et sa relation avec le protagoniste Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho). Dans une décennie marquée par les discussions sur le genre, *O Desafio* a intégré des questions de la sphère privée entre hommes et femmes, les rapportant à des positions politiques et présentant des tensions entre le mouvement de libération des femmes et la lutte de classe traditionnelle dans la conception de la gauche.

Mots-clés: *Genre. Cinéma Novo. Paulo César Saraceni.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 18/02/2022

O Cinema Novo foi um movimento de renovação da linguagem cinematográfica brasileira desenvolvido entre os anos 1960 e início dos 1970 e marcado pela preocupação com a relação de opressão existente entre exploradores e explorados em nossa sociedade ou, em termos marxistas, com a luta de classes. Questões políticas e sociais – como a própria revolução e, depois, a auto-crítica sobre o fracasso daquele projeto diante do golpe civil-militar de 1964 – figuravam no centro do debate e das temáticas dos filmes. Neste cenário, pode-se questionar se houve espaço, dentro

do movimento, para o debate sobre gênero. A partir do levantamento e da análise de produções cinemanovistas da década de 1960 é possível notar certa tensão e dificuldade em explicitar que as questões do âmbito privado também são políticas. Os filmes com estrutura dramática encontram maior espaço para debater as relações entre homens e mulheres. Quando a família ocupa o foco central da narrativa, a opressão da personagem feminina fica mais visível e, ao mesmo tempo, seu papel ganha maior destaque.

Os anos 1960 foram caracterizados por muitas transformações na sociedade brasileira e no mundo. A juventude envolvida na contracultura questionava padrões comportamentais presentes no mundo bipolarizado durante a Guerra Fria. A Segunda Onda Feminista denunciava as dificuldades das mulheres em acessar o mercado de trabalho em igualdade de condições com os homens e se opunha à ideia de que o espaço doméstico seria naturalmente feminino. Essa divisão do movimento feminista em ondas é questionável, já que estabelece uma história que não abarca a luta de todas as mulheres. As negras que constituíam a classe trabalhadora nunca foram concebidas como o “sexo frágil” que deveria se dedicar apenas ao cuidado do lar e tinham outras pautas reivindicatórias, como o direito a creches, por exemplo. De qualquer forma, o debate sobre o papel das mulheres na sociedade marcou a década de 1960.

Ainda que os realizadores dos filmes não necessariamente tivessem consciência do que estava em jogo, seus dramas familiares revelaram – assim como as feministas da Segunda Onda – que “o pessoal é político”, que a opressão da mulher naquela estrutura patriarcal era um dado da realidade, que passava por transformações que não se reduziam à luta de classes. É sintomático que apenas nesses dramas a mulher ocupa o papel de protagonista, como em *Porto das Caixas* (direção de Paulo Cesar Saraceni, 1962), *A Falecida* (direção de Leon Hirszman, 1965), *O Padre e a Moça* (direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e *Capitu* (direção de Paulo Cesar Saraceni, 1968). Nos filmes nos quais a política é relacionada somente ao espaço público, onde ocorre a movimentação de partidos ou de atores vistos como alegorias de classes sociais, é comum que a mulher só apareça como coadjuvante, mesmo que em alguns casos também tenha uma atuação destacada, como no caso de Ada (Isabella), personagem de *O Desafio* (direção de Paulo Cesar Saraceni, 1965) que analisaremos neste artigo.

Na época em questão, o movimento feminista lutava para se afirmar, mas a esquerda brasileira, no geral, ainda tinha muitas reticências em corroborar a ideia de que existia uma opressão específica das mulheres contra a qual era necessária uma luta própria. Assim, muitos dos filmes expressam ambiguidades do período, em que a participação das mulheres na esfera pública – seja através do mercado de trabalho ou mesmo dos movimentos sociais – revela a permanência de uma hierarquia característica de uma sociedade patriarcal. Se os setores mais conservadores validavam essa estrutura social desigual, reafirmando o modelo tradicional de feminilidade – associado à mulher como mãe, esposa e dona de casa –, os setores mais progressistas resistiam a se engajar em um combate específico a ela.

Ao tratar da luta de classes, os filmes por vezes tomaram as personagens femininas como representação dos setores sociais que oprimiam o povo. Ainda que essas mulheres não ocupem posições de poder – à frente das indústrias ou dos latifúndios –, elas são, no geral, esposas dos homens que ocupam esses postos e possuem um status social do qual parecem não querer abrir mão nessas narrativas. Essas personagens aparecem então acomodadas à esfera do consumo, são vaidosas e, muitas vezes, alienadas da situação política do país. Não lhes interessa as desigualdades sociais, os problemas do coletivo; elas querem resolver apenas suas questões individuais. Assim, vão se ocupar demasiada ou até exclusivamente do aspecto afetivo em suas vidas, procurando estabelecer romances ou aventuras amorosas que as realizem pessoalmente.

Ada, de *O Desafio*, age nesse sentido. No filme de Saraceni, Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) é um jovem jornalista de esquerda que entra em crise após a deflagração do golpe civil-militar de 1964. Ao mesmo tempo, tem que lidar com as cobranças de sua amante burguesa Ada, mais preocupada com a situação amorosa do casal do que com a conjuntura política do país. A sinopse já revela como o drama íntimo é importante na narrativa: a perturbação do protagonista deriva da tensão pela mudança política inesperada e pela cobrança por uma decisão no relacionamento com uma mulher de uma classe social diferente, que não compreende os motivos de sua angústia.

Neste artigo, a perspectiva feminista nos guia em deslocamento do olhar do protagonista para a personagem feminina e uma análise das formas como as suas ânsias e atitudes são representadas. Inserindo as questões da mulher de classe média-alta em uma conjuntura mais ampla, de transformações políticas e culturais também trazidas pela narrativa, investigamos como a obra caracterizou o debate sobre gênero em uma época pautada pelas lutas feministas no Brasil e no mundo.

Ada e o “destino tradicional” da mulher

No primeiro diálogo do filme, já há um imbricamento entre os temas da política e do relacionamento amoroso. Ada, embora pareça assumir uma posição progressista no restante do filme, usa a palavra “revolução” em um sinal de que apoiaria a mudança política de 1964, a qual Marcelo, por outro lado, se refere como “golpe”, colocando-se diretamente contra o movimento. O personagem explica que seu sentimento por ela é o mesmo de antes, porém a situação do país é muito diferente, cita a demissão de um locutor de rádio considerado “subversivo” para exemplificar suas preocupações, acusa que “cada vez mais as pessoas se preocupam com a sua própria segurança, mesmo sabendo que a segurança é frágil”. Porém, a comunicação entre os dois é falha, Ada não dá atenção para a explanação política do companheiro e responde: “Você sabe melhor do que eu que não basta largar casa, marido, filho, tudo. O problema está em nós mesmos”. Ela gostaria de se separar do marido para ficar com Marcelo, entretanto ele não lhe dá a segurança necessária para que ela tome essa decisão. Para Marcelo, é a conjuntura política autoritária que representa uma ameaça à segurança de todos, e que constitui o verdadeiro problema com o qual se preocupar.

A trilha sonora do filme contribui de forma geral para a caracterização dos dois personagens principais. As músicas que acompanham Marcelo possuem, quase sempre, letras com críticas políticas, principalmente no momento em que ele vai ao show Opinião. Por outro lado, as músicas que acompanham Ada falam sobre sentimentos amorosos. No final desse primeiro diálogo, por exemplo, a banda sonora é ocupada pela música “É de manhã”, de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa. A letra da canção romântica é interrompida para dar lugar a uma locução de rádio que noticia que “o alto comando da revolução já tem uma lista de políticos a serem cassados, com base no Ato Institucional”.

Dessa forma, a própria trilha parece expor a situação da qual o protagonista intelectual fala: não há espaço para o romance quando a situação política é tão grave. Ada, porém, não compreende, interrompe Marcelo em sua triste contemplação para repreendê-lo por dar muita importância à política, sem pensar nos dois. O diálogo seguinte expõe claramente a situação, com Marcelo tentando explicar sua decepção:

– Eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro, sabia que mais cedo ou mais tarde nós íamos viver juntos. Nós tínhamos afinidades e ideias comuns, você também acreditava, era uma visão coletiva, segura, linda. Desculpa, meu bem, se eu estou confuso, estou misturando tudo, mas é que a nossa ideia, o nosso amor, pareciam a mesma coisa, nós estávamos vivendo...

– Nós continuamos vivendo. Não adianta a gente se entregar, agora mais do que nunca temos que nos unir.

– Não, a porra desse golpe militar é que impede que a gente possa ficar do mesmo lado.

O diálogo permite pensar as personagens principais como representantes dos atores políticos envolvidos naquela conjuntura da vida política brasileira. Marcelo figurando a esquerda, que via a aliança com a burguesia progressista, representada por Ada, como a possibilidade de realizar a revolução. Porém, o golpe civil-militar, apoiado pela elite conservadora (presente no filme através do marido de Ada) colocaria fim às suas expectativas. A caracterização social das personagens remete à representação de classes, enquanto a estrutura dramática no filme evidencia mais suas reflexões e atuações como indivíduos dentro desse cenário. Nesse sentido, Marcelo hesita, expõe motivos que parecem sugerir a separação do casal, mas, na sequência, está na cama com Ada em seu apartamento.

A câmera na mão chama atenção para os objetos no quarto de Marcelo, entre eles uma reprodução do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, e um cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha (1964). Na conversa entre o casal, Marcelo afirma que acreditou que as coisas iam mudar mesmo que não fosse possível “racionalmente”. O punhal segurado por Corisco no cartaz do filme de Glauber aparece aqui enquadrado entre os dois personagens, simbolizando a separação. Ao mesmo tempo, a imagem remete ao projeto revolucionário no qual a esquerda brasileira depositava sua esperança. Marcelo revela que sua confiança não era racional e que se encontra confuso

diante da frustração. Sendo assim, o casal não reproduz facilmente a norma do homem racional e da mulher emocional. Há nuances, pois o envolvimento político de Marcelo também o fez manter ilusões.

Nos filmes que surgem como resposta ao golpe – *O desafio*, *Terra em transe* e *O bravo guerreiro* –, as personagens masculinas sempre aparecem como porta-vozes de inquietações que dominavam quase todos aqueles identificados com os ideais de esquerda – Marcelo, Paulo e Miguel, respectivamente, nos três filmes. Com exceção de Sara (Glauce Rocha) no filme de Glauber, as personagens femininas preocupam-se com questões relativas à vida íntima. Todavia, diferentemente de *O bravo guerreiro*, *O Desafio* traz a dimensão afetiva como parte do universo masculino, o que é até potencializado no personagem Paulo, de *Terra em transe*. No filme de Saraceni, a intensa angústia vivenciada por Marcelo diante da situação política reflete sobre seus sentimentos amorosos. A própria reação ao golpe ocorre de forma mais emocional do que racional, o baque com a mudança política se consubstancializa em um sentimento de ressentimento, em uma crise emocional diante da qual o personagem masculino não sabe como agir, não consegue racionalmente traçar novos planos para enfrentar a situação.

Ainda assim, ele segue em sua preocupação com a situação política e social, com a qual a personagem feminina não se envolve de fato, mostrando-se mais preocupada com sua vida amorosa, assim como Sílvia (de *Terra em transe*), Clara e Linda (de *O bravo guerreiro*). Considerando que as obras do Cinema Novo estavam preocupadas com questões do coletivo, com a miséria do povo e as possibilidades de transformação social, essas personagens femininas das classes média e alta são coadjuvantes pelas quais os narradores não nutrem muita simpatia.

A crítica que as narrativas fazem a elas se estende como uma denúncia de sua classe social, um grupo que usufrui de privilégios em uma conjuntura onde o povo vive na miséria, ocupa-se de futilidades, distanciando-se sem conhecer ou se importar com as mazelas das classes trabalhadoras. Sendo assim, a elite e as classes médias foram, em muitos casos, representadas no Cinema Novo como mesquinhas e alienadas, como se fossem incapazes de reconhecer a realidade do país por causa de seus desvios de caráter. Nesse retrato de sua degenerescência moral, os papéis femininos evidenciam a hipocrisia desses grupos, mas também uma transformação de modelos de comportamento que eram impostos às mulheres.

É notável que o “destino tradicional” feminino, caracterizado pelo casamento e pela maternidade, não propicia mais uma satisfação às mulheres representadas nos filmes do Cinema Novo. A construção de um modelo de feminilidade que restringiu as mulheres ao espaço doméstico remonta ao final do século XVIII e ao estabelecimento do sistema capitalista. Quando os camponeses perderam o acesso à terra e as atividades de produção e reprodução foram separadas, esta última passou a ser considerada algo sem valor do ponto de vista econômico, vocação natural, “trabalho de mulheres”. Nesse processo, as mulheres foram excluídas das ocupações assalariadas e renegadas ao papel de esposa. Quando o crescimento da indústria demandou a mão de obra feminina, ela passou a pagar bem menos que aos homens (FEDERICI, 2017).

Angela Davis (2016, p. 25) considera a ideologia da feminilidade como subproduto da industrialização que confinou as mulheres brancas a uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo. Segundo a autora, no século XIX, “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, mas entre as escravizadas isso não se aplicava. A autora mostra como as mulheres brancas que iniciaram a luta pelo direito ao voto nos Estados Unidos nem sempre perceberam a condição desigual na qual se encontravam as mulheres negras.

Também no Brasil, essa ideologia da feminilidade era uma referência, mesmo as mulheres negras e pobres que não podiam se dedicar exclusivamente aos papéis de dona de casa e mãe se pautavam por ela. Na segunda metade do século XX, com a crescente participação feminina no mercado de trabalho, esse modelo foi contestado. Assim, em uma sociedade de grandes desigualdades sociais, regionais e raciais, algumas mulheres foram buscar alternativas a esse modelo, enquanto outras ainda lutavam por condições econômicas para que pudessem, ao menos, formar suas famílias com dignidade.

Nos filmes do Cinema Novo, as personagens femininas não são felizes com o modelo tradicional de feminilidade, associado ao casamento e à maternidade. Porém, o comportamento que deliberadamente se afasta desse padrão é mostrado como um desvio sujeito a críticas. Ainda que contraditoriamente, o destino tradicional é, em geral, reafirmado. As formas que as mulheres encontram para escapar do modelo são consideradas muitas vezes ilegítimas, imorais ou resultado de um posicionamento fútil e alienado nas narrativas. Em contrapartida, a “boa mãe” ou a que deseja sê-lo é sempre valorizada – até mais do que a boa esposa e dona de casa.

Em *O desafio*, a presença do filho de Ada colabora para a valorização da personagem na construção de uma imagem moralmente válida de acordo com padrões conservadores. O filho parece ser o único motivo que a prende ao lar e, por causa dele, hesita em se separar do marido. Ela o abraça com bastante empolgação ao revê-lo, o observa dormindo por alguns instantes, em representações explícitas do seu afeto materno que compensa, no balanço moral, a traição ao marido. Outras personagens de classe média seguem o mesmo destino tradicional da maternidade, como Clara em *O bravo guerreiro* e Capitu no filme homônimo (1968).

Sendo assim, a busca dessas personagens pela felicidade nega o padrão vigente, mas, ao mesmo tempo, elas mesmas querem mantê-lo. Quando se rebelam contra um modelo de feminilidade, essas mulheres não têm em vista uma luta mais ampla; agem sempre individualmente. É o que acontece com Ada, ao trair seu marido, e outras personagens femininas, que demonstram atitude semelhante. Na representação das mulheres pertencentes às classes médias e dominantes, o casamento muitas vezes foi exposto como causador de um grande incômodo, que conduz a personagem feminina a alguma tentativa de libertação diante de uma disposição social opressora. Nesse sentido, essas personagens transgressoras foram dotadas de um certo poder de ação. Além de Ada, Ely (Helena Ignez), em *A grande feira* (direção de Roberto Pires, 1961), e Laura, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (direção de Glauber Rocha, 1969), recorrem à traição como tentativa de escapar do descontentamento com a relação conjugal e do confinamento no ambiente doméstico.

A possibilidade da separação

Na verdade, Ada também simboliza uma posição política e social: a da mulher que se rebela diante de um casamento que não lhe satisfaz. Porém, como o protagonista (ao qual filme dá maior centralidade) não faz essa leitura, a configuração da questão de gênero como um tema político acaba escapando. Ada expõe suas inquietações, mas o valor que essas ganham, comparadas à angústia do protagonista, não é o mesmo. De qualquer forma, há uma certa compreensão em relação à personagem feminina, pois, mesmo diante da indicação sexual (na cena em que os amantes estão embaixo dos lençóis na cama), ela não é condenada moralmente por trair o marido. A personagem mantém sua dignidade, até mesmo como mãe Ada mostra-se totalmente desinteressada diante do esposo. Após um jantar, ela se exalta, irritada afirma não aguentar mais seu círculo social, com

peessoas fúteis, vazias, egoístas e falsas, que só agem por convenções. Sua fala fornece um indício dos motivos de sua traição, ela diz sentir falta de pessoas inteligentes, o que reconhece em Marcelo. Entretanto, a hipocrisia que ela critica se reproduz em suas próprias atitudes ao se manter no casamento. Se a manutenção do matrimônio representa uma posição conservadora, ao analisar as questões legais e morais em relação à separação dos casais na época, nos deparamos com uma realidade um pouco mais complexa.

Na década de 1960, o Código Civil vigente estabelecia a separação sem dissolução de vínculo, ou seja, o desquite. Apenas em 1977 foi instituído o divórcio, permitindo aos divorciados que contraíssem novo matrimônio (BERQUÓ, 2007). Na mesma página do jornal *Correio da Manhã* de 1966 que traz uma crítica ao filme *O Padre e a moça*, há uma nota que relata manifestações em Belo Horizonte e São Paulo, promovidas pela Sociedade Brasileira de Proteção à Tradição, Família e Propriedade contra a instituição do divórcio no país, anunciada através da modificação de dispositivos no Código Civil (CORREIO da Manhã, 1966). A indicação é de que a sociedade da época já debatia o assunto, porém se encontrava bastante dividida.

Como causas do desquite, as mulheres eram mais acusadas de adultério e os homens de “maus-tratos” e abandono do lar. As mulheres desquitadas ou as que viviam junto de um homem desquitado sofriam com os preconceitos da sociedade, e frequentemente eram consideradas má influência para as casadas. Além disso, elas ficavam mais sujeitas ao assédio desrespeitoso dos homens e praticamente eram proibidas de se envolver em outros relacionamentos, correndo o risco de perder o direito à guarda dos filhos e à pensão alimentícia (PINSKY, 1997).

Esses dados sobre a época fornecem algumas possíveis explicações para a hesitação de Ely, de *A grande feira*, e Ada em se desquitar. Tal incerteza das personagens, em uma primeira leitura, pode ser atribuída ao desejo de manterem a vida confortável proporcionada pelo casamento. Quando Ely explana sobre seu matrimônio no momento que vai pedir o desquite ao marido, sua descrição se assemelha muito ao relacionamento de Ada e Mário:

Primeiros anos de casamento, tudo ótimo. Logo depois, vida social agitada. Dois mundos diversos, cada um vivendo em um deles, cada vez mais separados um do outro. Por fim, a separação total, a frieza, a indiferença. Sendo terrivelmente só, minha amiga procura contato com pessoas que vivam, nas amizades. Ia tudo correndo bem até que...

A sugestão é que a solidão no casamento leva a mulher a procurar novas amizades (Ely com as amigas que frequentam o cabaré, Ada com os “esquerdistas”) e por meio delas acabam encontrando um novo amor.

Preocupadas com os respectivos romances, Ely e Ada se mantêm alheias às questões políticas e sociais que realmente importam às narrativas. Elas preferem fugir da realidade para tentar viver um grande amor. Além disso, ambas manifestam um desejo de libertação da posição submissa que ocupam no relacionamento conjugal. Esse desejo acaba sendo vivido através da transgressão; a traição é a única possibilidade de satisfação. Porém, seus amantes não estão envolvidos da mesma forma que elas, que acabam então se conformando em ficar com seus maridos, embora considerassem a separação para construir uma nova relação amorosa. Por fim, já que os novos romances não se concretizam, preferem manter sua posição social.

O modelo de casamento das duas personagens também é semelhante e uma parcela de culpa até recai sobre seus maridos: trabalham demais e não dão a devida atenção às esposas. Nos dois casos não se trata do marido ciumento e controlador, pelo contrário, Ely e Ada possuem certa liberdade e até por isso conseguem se encontrar com seus amantes. Não são felizes no casamento porque parecem viver em um mundo diverso do esposo, passam pouco tempo juntos, em uma vida conjugal ocupada mais pelos compromissos sociais do que por momentos exclusivos do casal.

Apesar da infidelidade, o comportamento de Ada não evoca a imagem de uma mulher desonesta e vil, o que certamente contribuiu para que ela não fosse julgada moralmente pela crítica cinematográfica da época. Pelo contrário, no geral, houve uma compreensão dos motivos que a levam à traição, nas palavras do jornalista José Wolf (1966), por exemplo: “Cansada de ser utilizada pelo marido como um adorno de uma classe carregada de formalismos, ela se refugiara junto a Marcelo como uma tábua de salvação. Só o filho a impede de separar definitivamente do industrial”. O próprio diretor do filme também deu entrevista na época de seu lançamento defendendo a personagem:

A crise de Ada (Isabella) talvez seja mais profunda, porque a “revolução” aparentemente não mudou nada. Ela já conscientizara o seu papel na sociedade. Não queria ser mais objeto: queria ser útil, viver enfim. Não podia mais suportar aquela vida fútil ao lado de um marido incapaz de lhe dar a menor consideração ou afeto.

Encontra ao lado de Marcelo tudo o que necessita – amor, sensibilidade e oportunidade de afirmação. Mas Marcelo está em crise e, conseqüentemente, ela entrará em crise também (ENTREVISTA com Saraceni sobre “O Desafio”, 1966).

De fato, Ada tem consciência do que a deixa insatisfeita no casamento, porém ainda não consegue conceber sua existência sem um par romântico. Carmen da Silva (1971) se destacou na defesa do divórcio na imprensa feminina da época, apontando que a lei é democrática, pois cada indivíduo pode acolher a ela ou não. Contrapondo-se às opiniões conservadoras, a psicanalista e jornalista considerada uma das precursoras do feminismo no Brasil, afirma que a nova legislação não provocaria a dissolução da família, se os germes dessa decomposição não estivessem na própria sociedade. A autora relata ainda o preconceito que a mulher separada sofria, dimensão que não se pode ver nos filmes, pois nenhuma personagem chega a efetivar a separação desejada.

As personagens femininas do Cinema Novo, por um lado, arriscam-se ao pedir o desquite, porém, por outro lado, se mostram conservadoras, pois desistem da ideia e preferem manter o conforto de seus casamentos. Considerando a polarização daquela sociedade em torno das questões morais, de forma que esse desquite ainda era mal visto e a possibilidade do divórcio já gerava manifestações contrárias, o fato das personagens considerarem se separar denota uma ousadia considerável nesse comportamento feminino.

A própria narrativa parece corroborar, em parte, com essa visão. Em dado momento, Mário (Sérgio Brito) ouve pacientemente as queixas da esposa e responde de forma prática: “Ada, eu dirijo uma fábrica onde trabalham 2.500 operários, não é um mundo morto, pelo contrário, é um mundo bem vivo, é o meu mundo. E o seu também”, evidenciando de certa forma a duplicidade da esposa em querer criticar um mundo do qual ela faz parte. Se de início ele parece mais aberto ao diálogo, diante da insubordinação da mulher, que tenta se retirar, sua fala acaba se tornando mais autoritária. Mário acha natural que ela tenha seus interesses, que goste de ler, ir a conferências, exposições, porém lembra: “Mas nada disso deve fazer você esquecer suas obrigações”. Embora o filme não dê o direito de resposta a Ada, até porque uma réplica poderia direcioná-la a um rompimento definitivo com o marido, o que não chega a se concretizar, o enquadramento da sequência reserva um certo poder a ela. Em primeiro plano, Ada encontra-se na parte superior das escadas, é

mostrada de perfil, sem dirigir o olhar ao marido, expressando indiferença e, também, uma certa altivez, dentro de suas limitações ao manter-se como esposa. Mário, por outro lado, enquadrado em *plongée* é rebaixado, perde sua força diante da mulher que se encontra em posição mais alta.

A questão de gênero e a consciência de classe

O desafio possui alguns planos de trabalhadores urbanos, pouco presentes no Cinema Novo de forma geral – aliás, entre os quais se observa uma quantidade considerável de mulheres quando Ada vai até a fábrica do marido. A motivação da mulher para sair de casa é sempre o amor de Marcelo e, ao que tudo indica, ela vai tentar resolver sua situação com Mário (talvez expor verdadeiramente o que sente, contar que tem um amante, pedir a separação). Porém, o choque com o mundo do trabalho é tão grande que a conversa decisiva acaba não acontecendo e o que se pode imaginar é que ela desistiu da separação.

Ada parece totalmente alheia a esse mundo profissional e o próprio marido se surpreende com sua presença na fábrica. Quando ela fica só no ambiente, a montagem recortada acentua o ritmo incessante e o barulho das máquinas, até a luz da fábrica lhe parece perturbadora e ela acaba saindo correndo. Do lado de fora, cabisbaixa, se concentra em suas divagações, mas o apito da fábrica a “acorda”. Os trabalhadores e as trabalhadoras batem o ponto e passam por ela, alguns ainda a olham com estranhamento, mas ela não se integra, não interage com ninguém, só observa.

Ao olhar uma operária que deixa a fábrica, Ada talvez pense nas diferenças entre as duas e em uma outra vida na qual ela mesma poderia estar inserida, se o casamento não lhe proporcionasse sua condição de mulher burguesa. É possível que nesse momento, por meio de seu drama íntimo, Ada tome uma consciência social, que a faz reconhecer sua posição de classe e até mesmo a desistir da separação. É como se a própria opressão das máquinas e engrenagens que a rodearam, da própria estrutura da fábrica, a fizesse perceber que ser dona daquilo tudo é a sua realidade e isso não poderia ser descartado tão facilmente.

São possibilidades, já que a personagem praticamente não aparece mais no filme (há apenas um último plano seu no trecho final, na lembrança de Marcelo) e não se sabe com certeza qual foi a sua decisão. O desfecho do militante também fica em aberto. No último bloco da narrativa, ele

encontra um amigo (Luiz Linhares) no bar, que o convida para ir à sua casa. Lá, Virgínia (Gianina Singulani), a esposa do amigo, assedia Marcelo, passa seu pé no dele por baixo da mesa, e ele se esquiva. Depois o beija, mas ele foge novamente. Por fim, a mulher desabotoa o vestido e se despe diante de Marcelo. Ele olha para o marido que ergue a cabeça e lhe lança uma piscada, incentivando-o a seguir adiante, mas o protagonista se retira.

Virgínia é duplamente rejeitada, pelo marido, que lhe trata de forma bastante grosseira, e por Marcelo, que renega sua investida sexual. Além disso, a vivência entre marido e esposa é caracterizada por uma licenciosidade que não é bem vista pela narrativa. Mesmo que esse casal tenha uma maior liberdade sexual, isso não é revertido positivamente para a personagem feminina, que parece insatisfeita com o casamento.

Na fortuna crítica da época, pouco se falou sobre a personagem Virgínia, porém foi bastante comentado e condenado o comportamento de seu marido. Carlos M. Motta (1966), por exemplo, interpretou que o personagem “induz a mulher a se oferecer a Marcelo”, opinião semelhante à de Gustavo Dahl (1966), que fala em um “escritor à deriva a ponto de lançar a esposa para os braços do primeiro a aparecer” – diminuindo assim a iniciativa da personagem feminina na tentativa de sedução. Paulo Perdigão (1966a) afirmou ser possível entender o filme como um “exame pungente da impotência sexual”, pois Marcelo não deveria repelir a amante e, ainda que se justifique ele recusar a mulher do amigo, nesse caso a impotência fica transferida para esse último. Segundo Ely Azeredo (1966), o único intelectual “não esquerdista” do filme é diminuído por ser representado como “sexualmente dúbio e acreditar em horóscopos”.

Gilda de Mello e Souza (1966) comenta que, no encontro ocorrido na Cinemateca Brasileira para debater o filme, houve um desacordo flagrante, pois alguns cineastas respondiam de maneira apaixonada, como se sofressem ofensas pessoais diante das críticas feitas na obra à “geração de 45”. Tal geração, também conhecida como terceira geração modernista, localiza-se no fim da Segunda Guerra Mundial e da derrubada da ditadura de Getúlio Vargas. Diante de uma relativa tranquilidade política, o grupo seria marcado pela busca da pesquisa estética, sobretudo em torno da própria linguagem literária, dando vazão a possibilidades de experimentação e deixando em segundo

plano as preocupações políticas, ideológicas e culturais que marcaram a geração de 1930. Faz parte desta geração nomes como João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Lygia Fagundes Telles e Mário Quintana.

O intelectual mais velho que aparece em *O desafio* seria criticado por fazer parte dessa geração. Em oposição ao protagonista, marcado por sua crise diante da realidade política, ele é alguém mais superficial, sem muita densidade. A cena em que ele compactua com a traição de sua própria esposa parece mostrá-lo como um homem fraco, sem grande punção para agir em nenhum setor da vida, o que teria incomodado os intelectuais à época que se identificavam com o personagem. De qualquer forma, o fato dessa sequência, que nem é de grande destaque no filme, ter causado tanta polêmica explicita os valores morais da época. O marido aceitar a traição da esposa foi visto como uma grande falha moral, sua masculinidade foi colocada em questão e isso foi considerado inaceitável para muitos críticos que escreveram por ocasião do lançamento do filme.

Outro ponto abordado pelas críticas da época, e considerado como negativo por algumas delas, foi o fato de o filme tratar de dramas individuais. Alguns esperavam que, por fazer parte do Cinema Novo, *O desafio* se centrasse mais nos problemas coletivos, políticos e sociais do que nas questões pessoais das personagens. Alfredo Sternheim (1966), por exemplo, afirmou que Saraceni “é mesmo um grande cineasta para captar estados d’alma, para problemas mais individuais do que coletivos”, e J. Spiewak (1966) comentou que “como antes já aconteceu em ‘Porto das Caixas’, sua sensibilidade e sua verdadeira visão pessoal do mundo são mais fortes do que os compromissos a que pretende ser fiel”. Em entrevista a José Wolf (1966, p. 5), Saraceni declarou: “Realmente eu trato de problemas individuais ao contrário de Glauber que tem uma capacidade de épico”, mas mostrou ter consciência de que a partir do individual ele também abordava uma coletividade, procurando “captar a realidade da época através dos indivíduos”. Em suas palavras:

Emílio Salles Gomes me definiu como o diretor mais pessoal do cinema brasileiro. Tenho consciência que tanto a problemática de *O Desafio* como a do *Porto das Caixas* é bastante individualista. [...] Há contudo o mesmo choque dos personagens com a própria realidade que eles querem modificar, transformar (WOLF, 1966, p. 5).

Saraceni descreve a importância de relacionar a existência individual com a vida social de seus personagens. Ao abordar dramas íntimos, seus filmes não deixam de refletir sobre uma realidade social e suas possíveis mudanças. Nesse sentido, talvez ele tenha sido o diretor que mais demonstrou que “o pessoal é político”, ou seja, as trajetórias pessoais de suas personagens não interessam de forma isolada, mas sim como partes dos movimentos de transformação da sociedade.

Ao evidenciar um contato entre questões da esfera pessoal e da pública, o filme abriu um espaço para uma reflexão sobre a condição da mulher burguesa. Ada não se realiza na relação conjugal, mas não consegue renunciar ao status social que o casamento lhe confere. Dessa forma, compõe – junto com Silvia, em *Terra em transe*, e Clara e Linda em *O bravo guerreiro* – o estereótipo da mulher das classes média e alta que é individualista, preocupa-se apenas com suas questões pessoais, e é frívola – não tem a menor consciência dos problemas que realmente atingem o povo brasileiro. Além disso, na medida em que procuram afastar seus companheiros da política, elas aparecem como um empecilho à transformação social do país.

REFERÊNCIAS

- AZEREDO, Ely. Desafio entre amigos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 maio 1966.
- BERNARDET, Jean-Claude. O Desafio: a partir do dia 18 no Picolino e Scala. **Artes**. São Paulo, jan. 1966.
- BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contraste da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 412-438.
- DAHL, Gustavo. "O Desafio de Saraceni". **A Tribuna**. Santos, 29 maio 1966. Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 257.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ENTREVISTA com Saraceni sobre "O Desafio". **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 7 abr. 1966.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- MOTTA, Carlos M. Duplo desafio. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 jun. 1966.
- O DESAFIO mudo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 jan. 1966.
- PERDIGÃO, Paulo. Ainda "O Desafio". **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 5 maio 1966a. [Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 225.]
- PERDIGÃO, Paulo. O Desafio. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 4 maio 1966b. [Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 12.]
- PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 469-512.
- SILVA, Carmen da. **O homem e a mulher no mundo moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Diálogo e imagem n'O Desafio. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 18 jun. 1966.
- SPIEWAK, J. J. O Desafio. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 22 maio 1966.
- STERNHEIM, Alfredo. "Obra-prima: O Desafio". **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 maio 1966. [Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 254.]
- WOLF, José. "O Desafio" em tempo sem sol. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 17 abr. 1966.
- WOLF, José. Geração Crucificada. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 24 abr. 1966.