

NO CORPO DA “MULHER-MACHO”: IMAGENS DE GÊNERO, SEXUALIDADE E HISTÓRIA

Alômia Abrantes

Doutora em História, DGH-UEPB (campus III)

Palavras-chaves: gênero – cinema – corpo

O baião *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, desde seu lançamento em 1950, tem suscitado controvérsias em torno da imagem que associa o Estado e as mulheres nele nascidas à da “mulher-macho”. Analisando sua letra, é possível ver a canção como uma narrativa de retirante que, carregando sua dor, manda um abraço saudoso para a sua pequenina, criando aí uma situação ambígua entre a imagem da mulher amada e a da terra natal, a Paraíba, ambas, “mulheres-macho” — (re)afirmação de uma condição que se pretende visível em toda sua positividade, “sim senhor!”

Importante se faz perceber que, embora os elementos constituintes desta ambigüidade já estivessem funcionando no jogo das operações discursivas há algum tempo, esta canção representa um momento de síntese destes elementos, provocando uma associação mais direta e explícita que, com o impacto da recepção, com os usos das imagens suscitadas pela música, engendrará ao longo do tempo outras tantas imagens, (re)alimentando e dando visibilidade a signos identitários, por sua vez constituídos e constituintes de lugares de gênero e de poder.

Certamente, foi a ressonância da música de Gonzaga e Teixeira que inspirou o título e o tom do filme *Parahyba Mulher Macho*, dirigido pela cineasta Tizuka Yamazaki, produzido pelo CPC (Centro de Produção e Comunicação) em parceria com a Embrafilme, gravado em Recife(PE) e lançado nacionalmente em 1983. Considerado para a época, que era ainda de Ditadura Militar no Brasil, uma superprodução, representante da retomada do cinema brasileiro após longos anos de forte censura, o filme, assim como a música, traz à tona a memória dos acontecimentos de 1930 na Paraíba, mas o faz narrando a partir da vida de uma mulher considerada ousada para a sua época, a professora e escritora Anayde Beiriz. Mais uma vez “brinca-se” com a ambigüidade dos lugares de gênero e sua correlação com uma identidade construída para as mulheres da Paraíba, só que agora nomeando particularmente uma mulher, amalgamando a imagem dela à da região.

A narrativa do filme *Parahyba Mulher Macho*, dirigido por Tizuka Yamazaki, inspirada no livro de José Joffily, *Anayde, Paixão e Morte na Revolução de 30*, para o desconforto de boa parte da sua recepção na Paraíba, não se mostra interessada com o “restabelecimento da verdade” sobre a chamada “Revolução de 1930”, ou seja, sobre atribuir as devidas razões a perrepostas, filiação de João Dantas, ou a liberais, designação do presidente João Pessoa, embora esta trama também apareça. A preocupação é maior com relação aos ideais de outro movimento, ao qual se Anayde Beiriz, não estava engajada diretamente, poderia facilmente

representar, articulando dois de seus momentos de maior visibilidade no Brasil: os anos 1920/30 e os anos 1970/80. Tal movimento, que projeta Anayde Beiriz para todo o país, tomando-a como uma figura polêmica e notável, tem um tom de positividade na narrativa de Tizuka Yamazaki, semelhante àquele da canção, no sentido da (re)afirmação e apropriação de um lugar. Isto, apesar desta mesma narrativa enfatizar os conflitos e sofrimentos causados por tal, ou seja, as censuras e recriminações impingidas a quem ousasse viver nas fronteiras — a do feminino e do masculino.

E daí, se Anayde não participou mais ativamente dos embates políticos de sua época, mesmo daqueles aos quais acabou diretamente relacionada? Se isso soa com relativo desconforto para o próprio Joffily e outros historiadores, na narrativa fílmica parece secundário. Anayde, impressa na película é, sobretudo, indivíduo. Possui uma singularidade, uma diferença que a “marca a ferro”, que a faz escapar de amarras morais, que escapole dos dispositivos de normatização do corpo feminino vigentes em sua época, e mesmo, haja visto o impacto causado pelo filme, ainda instalados nos corpos de homens e mulheres cinquenta anos depois.

A possibilidade do prazer aparece no filme como sendo aquilo em que Anayde Beiriz acreditava e pelo qual lutava, usando táticas perspicazes, como suas crônicas com personagens femininas que viviam a paixão e a sensualidade, ainda que em romances proibidos. Este anseio por viver coerentemente com suas idéias de liberdade conferem-lhe um poder ameaçador, em confronto com as práticas de domínio masculinas, o que acaba por ressoar como uma ameaça às estruturas políticas locais. Se caminhando em favor do presidente João Pessoa estavam as moças e senhoras que apoiavam a Aliança Liberal, Beiriz acaba configurando o lugar da oposição, tanto política, quanto moral, se é que se pode distinguir estes lugares.

A inscrição de “mulher-macho” no corpo tecido para Anayde vem qualificar, tal como faziam os cronistas na imprensa dos anos 1920, as práticas que algumas mulheres “usurpavam” dos homens, freqüentando lugares antes restritos a estes, como os saraus onde ela era a única mulher a declamar poesias e, principalmente, no jogo da sedução e no exercício da sexualidade, onde se constituiu a imagem de uma mulher que tomava a iniciativa, que se permitia a intimidade sem estar casada e que assumia posturas ativas e de “controle” no ato sexual.

Ao mesmo tempo, com o filme dirigido por Tizuka Yamazaki, cola-se na personagem feminina uma identidade que se pretendia para o Estado, de guerreira, resistente, que de sua aparente fragilidade faz brotar uma enorme força; força viril, de macho, como se costuma relacionar.

O cinema torna então possível a inscrição dessa mulher que viveu intensamente sua época, mas que foi projetada muito além dela, continuando a viver ali, nos anos 1980, como representação dos anseios de tantas outras mulheres, possibilitada pela justaposição das narrativas a seu respeito. No caso, Anayde Beiriz na narrativa cinematográfica faz parte do que Foucault diz ser a forma como o mundo contemporâneo se experimenta, ou seja, “menos como

uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”.

Se o olhar retrospectivo facilita o observar destas nuances, pode-se dizer que elas já estavam bem visíveis no momento da produção e lançamento do filme. Veja-se, por exemplo, o convite feito por Tizuka Yamazaki aos possíveis espectadores, publicado na imprensa junto a uma matéria que anuncia o lançamento do filme na Paraíba:

Quando Gaijin conquistou as telas, eu fui reconhecida como cineasta de prestígio. Não era apenas mais uma cineasta de destaque, mas eu representava uma mulher que conquistou um poder para opinar e se expressar — fato que pouco a pouco vai deixando de ser raro neste país. Não resta dúvida que o resultado da repercussão de Gaijin me obrigou a fazer o próximo filme, uma realização sobre uma mulher especial: Anayde Beiriz, uma poetisa que viveu tentando fazer valorizar suas idéias e se impor como um indivíduo num espaço permitido apenas para o homem. Quero falar sobre o amadurecimento da mulher. Aquela que foi se conscientizando, abrindo caminhos, fazendo parte da produção do país, opinando como inteligência brasileira. A pessoa que adquiriu uma maioria de quem, agora melhor do que nunca, pode se expressar através da criatividade acumulada nestes anos de inibição. A mulher que sabe ser a parte maior do eleitorado brasileiro. Aquela que pode dizer, com prazer, que atrás dela pode estar também um grande homem. Eis o filme da maneira que eu sinto.

Gostaria que você participasse desse projeto com meus sócios, meu elenco, minha equipe técnica e comigo.

Como se percebe, a cineasta ao falar do filme também o faz como uma escrita de si, no sentido em que o justifica a partir de sua própria experiência enquanto uma mulher que conquistou um lugar de prestígio num mundo masculino, um “poder para opinar e se expressar”. Aí ela se põe no jogo de alteridade com o outro a quem atribui um rosto, simultaneamente, compondo também esse rosto para si. O seu lugar demarcado, não apenas como cineasta, mas como mulher em um dado tempo e sociedade, com certa sensibilidade, lhe autoriza a fabular sobre este outro que é presentificado por sua escrita.

O filme torna-se, portanto, o corpo desta escrita, que alcança também uma dimensão coletiva ao compor a imagem de uma mulher consciente, que defendeu posturas, as quais adiante, possibilitaram um “amadurecimento”, um “saber ser” a maior parte do eleitorado do país, um “saber ser” que a fala de Tizuka Yamazaki identifica como político, produtivo e criativo. Numa entrevista concedida alguns meses antes do lançamento do filme, ela já explicitava esta relação de similitude:

Enquanto eu estava fazendo o roteiro e filmando, Anayde para mim, apesar do interesse inicial, era um personagem muito parecido comigo e com outras mulheres de minha geração que têm atividade fora de casa, uma independência econômica, um poder de expressão. Quando o filme ficou pronto, mostrei para poucas pessoas, e comecei a perceber que Anayde incomodava. Comecei a pensar sobre isso. Por que esse personagem incomodava se ela era muito parecida comigo e com essas pessoas que vivem em 1983? Aí vi que de fato ela incomoda porque eu incomodo também.

Parece claro, novamente, que a personagem construída a partir das referências a Anayde Beiriz, sintetiza anseios e questões próprias da época em que o filme foi realizado, ao passo em

que tenta fazer isso estabelecendo ligações com o passado, com o contexto vivido pela escritora. A personagem funcionaria, num certo sentido, como este “amadurecimento” das idéias que supostamente a histórica Anayde teve, mas que pelos limites da sociedade de sua época não pôde experimentar.

Entretanto, esta “atualização” da personagem não significava uma aceitação pronta, um reconhecimento imediato e total. Ainda que visse as semelhanças consigo e com seus contemporâneos, a cineasta compreende que o “estranhamento”, a inquietação, o incômodo aconteciam com freqüência. Decerto, não seriam os mesmos do início do século XX, mas alguns elementos continuavam em funcionamento, alimentando mecanismos de recusa a uma personalidade que (re)surgia com tanta intensidade. Rapidamente, Tizuka Yamazaki associa a sua história pessoal com a da personagem, interliga pontos entre passado e presente, ela também como uma mulher que, exercitando um poder, ocupando um lugar, também incomodava. Tal concepção de uma personagem que tem temporalidade e identidade múltiplas parecia ser também compartilhada pela atriz Tânia Alves:

A luta de Anayde não era apenas por uma coisa isolada. Ela lutaria em qualquer época que vivesse e reivindicava o que as mulheres não tivessem direito — disse a atriz, para quem as “pessoas evoluídas estão acima de tudo”. Para Tânia Alves, Anayde, no filme, é uma mistura de grandes mulheres, como Leila Diniz, Pagu e outras tantas. Ela disse, inclusive, que para viver o papel de Anayde pesquisou, junto com Tizuka, a vida de todas essas mulheres.

Neste sentido é que se pode ver a tessitura do corpo de Anayde Beiriz como um espaço heterotópico. Não apenas enquanto lugar, o cinema, enquanto “máquina”, possibilita a experiência deste hiato em que “Um é Outro” — a cineasta é a personagem, é também sua fabulação, sua lenda sobre si e sobre tantas, inúmeras outras mulheres que (re)conhecem na personagem um espelho, e falam através dela, ganham vida nessa virtualidade — uma imagem que, ainda que invertida, num outro espaço/tempo, (re)liga os pontos entre um e outro, entre passado e presente, entre ficção e real. Não uma utopia, desejável, mas irrealizável, porém, uma heterotopia, passível de ser experimentada, ainda que numa relação com o devir da personagem.

Entretanto, é preciso ressaltar que este reconhecimento não é experimentado unanimemente. Nem todos sentem o filme à maneira sugerida pela diretora em seu convite. O desconforto vem de uma expectativa sobre a verdade, uma coerência entre o ver e o falar, sobretudo entre o já dito e visto, que o filme (dis)torce, extrapola. O efeito do cinema como espaço heterotópico, presentificador, atinge em cheio a sensibilidade dos conservadores da memória de 1930, bem como dos familiares e de admiradores de Anayde Beiriz.

E o que tanto parece frustrar parte da recepção? Cada crítico, a partir de seus critérios, trata de apontar as irregularidades, os deslizos, os supostos equívocos históricos da narrativa de *Parahyba Mulher Macho*. Pouco ecoa a redundante defesa de que se trata de uma ficção, num exemplo claro de que, na prática, ficção não se confunde com o irreal. Afinal, embora fazendo parte de um contexto mais recente, o cinema já fora liberado de um ideal de verdade para se

tornar um produtor de verdade. Seu poder, não como re-apresentação, mas como fabulação do outro, como simulacro, permite experimentar uma intensidade, uma presentificação, que produz efeitos de real e põe em funcionamento múltiplas “encarnações”.

Aqui, mais uma vez inspirando-me em Foucault, lembro do seu estudo sobre Magritte em *Isto não é um cachimbo*, onde ele assinala uma dissociação contínua entre figura e discurso no quadro do pintor, este, dizendo o que não se pode mostrar e mostrando o que não se pode dizer. Embora o filme, antes mesmo de ser lançado, já fosse mal visto por muitos cronistas e articulistas, antecipando uma rejeição pública, há na recepção, uma espera que o filme diga “esta é Anayde” e que assim, num átimo, ela se faça ver, apareça revelada.

Espera que se frustra, posto que a narrativa excede àquela do livro que a inspirou e não se “encaixa”, no sentido mesmo de correspondência, às imagens predominantes sobre os acontecimentos e à época a que se reporta. Não há, pois, como conter, direcionar ou aprisionar os significados, eles dizem mais do que mostram e mostram mais do que vêem, numa funcionalidade que parece própria à arte, mais especificamente, à arte cinematográfica. O que se torna extremamente desconfortável àqueles que pretendem sujeitar o filme às regras de produção características de um tipo de história.

Embora Foucault estivesse pensando acerca da pintura, creio não ser forçoso estender tais efeitos ao cinema, que opera por fabulações, virtualidades e também por similitudes. Dissociando a semelhança da similitude, Foucault, analisando o que faz Magritte, diz que ele joga uma contra a outra e explica a diferença:

Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.

Esta dissociação é, pois, o que confunde e fomenta tantos discursos acerca do filme e de seus personagens, em especial sobre Anayde Beiriz. Espera-se sua re(a)presentação e encontra-se um simulacro que possibilita uma espécie de reconhecimento que é muito mais o de outras mulheres, o de outra época, do que da “retratada”, embora também ela esteja presente. Ou seja, se não se diz “esta é Anayde” também não se pode dizer “esta não é”, e é nesta tensão que os silêncios e as palavras transbordam, tornando a experiência da corporeidade — o *corpo-manifesto* — possível.

Afinal, o que de mais relevante se experimenta através do filme, se não essa concepção de uma Anayde corpórea, que ganha uma feminilidade explícita no corpo de Tânia Alves, que se insinua no andar, no falar, no sorrir...? Uma mulher impulsiva e sexuada, que se lança desejosa sobre o corpo do amado, que se abre e se entrega sem hesitações, fazendo ecoar pela sala de cinema seus gemidos de prazer? E então, coloco-me a questionar: como pôde essa mulher sair

das páginas comedidas de Joffily? Como pôde ela ser possível se não configurada pelas práticas discursivas sobre sexo e gênero nos anos 1970 e 80?

A experiência dessa corporeidade — que me salta aos olhos como o que (re)inscreve Anayde Beiriz nos jogos discursivos sobre a história e a identidade da Paraíba — se não é uma invenção do filme isoladamente, tem nele um ponto forte de intensidade, a partir do qual se pode pensar na sua construção como um ícone feminista, como “mulher-macho”, como uma personagem com uma capacidade ampla de adaptar-se às marcas que “tatuam” sua pele.

Sendo este corpo escrito por signos de uma leitura do passado pelo presente, como forma de dar uma “resposta” a este último, a Anayde Beiriz que assume o lugar da *Parahyba Mulher Macho* soa, entretanto, ousada demais para a sensibilidade de muitos que assistem ou apenas ficam sabendo do enredo do filme. Por isso escandaliza e ofende àqueles que defendem um sentido de “verdade” para a história, como também aos que entendem a Anayde da ficção como um “resgate” da personagem histórica, acreditando que o filme afronta e deturpa sua memória.

A família da escritora move então um processo contra a cineasta, pois sem dúvidas não “sente” o filme da maneira sugerida por ela: Há algo considerado excessivo naquela representada por Tânia Alves que, na opinião de muitos, registradas pela imprensa, “fere” a história e, em particular, a memória de Anayde Beiriz:

Várias queixas estão manifestadas na peça [de inquérito] em inúmeros itens. Uma delas: “a exibição da película e a divulgação de comerciais sobre a mesma, o roteiro com opiniões sobre o filme sempre salientando o sexo, confundindo com a redenção da mulher na conquista de direitos, confirmaram o temor da suplicante de assistir a vida de Anayde transformada em chamariz de platéias sedentas do sexo e do erotismo para a recomposição de relações originadas em dependência, totalmente diferentes da vida da personagem, interpretada como ela foi”.

O excessivo é, sobretudo, o sexo. O que parece personificar a Anayde de *Parahyba Mulher Macho* é o sexo. É esta a principal inscrição apontada em seu corpo. Por causa disso, ela é banida, isolada, julgada. Entretanto, não se pode negar que também por causa dessa personificação, ela recebe uma assunção décadas após sua morte, uma assunção que permite sua elaboração como alguém que sacrificou-se sim, ou melhor, foi sacrificada, em nome daquilo que lhe dava prazer. “Anayde é o prazer de viver, viver com prazer e pelo prazer. [...] O filme recupera através de Anayde Beiriz, uma mulher anônima, comum, mas com um desejo de viver a sua própria vida (sic). Desejo de optar e desenvolver plenamente a sua sexualidade”, comenta Eleonora de Oliveira, representante do Grupo Maria Mulher, quando se reporta ao “sentido feminista” do filme.

Na peça judicial em que os advogados de Tizuka Yamazaki argumentam a seu favor, consta logo de início uma defesa às cenas sensuais presentes no filme, que procura contrariar as denúncias da família de Anayde, expressando a opinião de Roberto Pompeu de Souza, aprovada pelo Conselho de Censura Federal:

Há, pois, sexo, sim, nesse filme, mas nunca um sexo escandaloso e sensacionalista; sempre uma sexualidade vigorosa, sadia e saudável. Com a

dignidade artística e a beleza plástica que lhe dão a sensibilidade e o bom gosto da cinematografia de Tizuka são momentos da mais pura beleza e mais imaginosa criatividade.

Assim é que, o corpo ousado, mas pouco insinuante de Anayde escrito por Joffily, torna-se um *corpo-manifesto* na narrativa do filme. A impressão desta última escritura no corpo de Anayde é tão intensa, que produzirá outros tantos corpos, atraídos ou avessos a este, num movimento que não parou mais de se estender.

Inspirando-se também nos livros de José Joffily — além de *Anayde, Paixão e Morte na Revolução de 30*, também o anterior *Revolta e Revolução 50 anos depois*, o teatrólogo Paulo Vieira escreve uma peça intitulada *Anayde* e, antes de montá-la, submete-a a apreciação de alguns nomes ligados à arte e ao jornalismo, o que já foi motivo para causar um burburinho, especialmente sobre as chamadas “cenas de amor”:

A peça *Anayde*, de Paulo Vieira, antes mesmo da sua montagem, já vem recebendo a condenação de pessoas apegadas a preconceitos, de mentalidade retrógrada. Até amigos e admiradores do escritor José Joffily, que também veneram a imagem de Anayde Beiriz, estão combatendo a obra de Paulo Vieira por apresentar cenas de amor. Evidentemente, isto não é motivo que justifique a repulsa a um trabalho de arte. Primeiro porque amor não é coisa condenável. É natural. Segundo porque a peça, insisto, é uma ficção. Além de tudo as cenas de sexo da peça *Anayde* não são pornográficas, como as que estão sendo exploradas nos filmes em moda, por exemplo *Garganta Profunda*, que não apresentam arte nenhuma, mas só o lado da luxúria, para explorar comercialmente o grande público. O trabalho de Paulo Vieira, ao contrário, tem valor artístico, mensagem social e reaviva um episódio da nossa História, um lado que a historiografia oficial omite.

Oduvaldo Batista, ao opinar sobre a peça de Vieira, dá-nos mais uma vez a impressão de uma expectativa sempre vigilante sobre a moral e a sexualidade expostos com o corpo de Anayde. Também, permite perceber que a recepção tende a relacionar as cenas de sexo à pornografia, uma preocupação recorrente que, inclusive, mobiliza setores contra a exibição nos cinemas do que se considerava “porno-chanchadas”. Ainda, sua fala, como a de Pompeu de Souza, habilita o sexo com base numa noção de arte, que se opõe à pornografia e aos apelos comerciais. Depois, percebe na peça teatral uma mensagem, uma utilidade social e histórica — o que é bem interessante, pois apesar de enfatizar o sentido ficcional, ele não deixa de considerar que aquele texto “reaviva” aspectos históricos e mesmo é capaz de mostrar/dizer coisas da ordem do não-dito.

Sexualidade, arte, história são então questões que se colocam na ordem do dia, mobilizando olhares os mais diversos, que não se cansam de produzir novas imagens, em diferentes formas estéticas, experimentando outras linguagens.

Aliás, *Parahyba Mulher Macho* não é a única produção fílmica que nos anos 1980 faz uma apropriação da imagem de Anayde Beiriz e dos acontecimentos de 1930 no Estado. Na Capital, junto ao Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), forma-se um núcleo de realizadores, tendo à frente o professor Jomard Muniz de Britto, que realiza, em 1982, uma trilogia gravada em *Super-oito*, de curtas-metragem que versam sobre

“João Pessoa, homem e cidade”: *Cidade dos Homens, Esperando João, e Paraíba Masculina Feminina Neutra*.

Esperando João utiliza uma abordagem poética, irreverente, que ao meu olhar, surpreende pela criatividade que supera os recursos limitados da produção. Escutam-se *in-off* textos da própria Anayde Beiriz, de José Joffily, entre outros, narrados por vozes femininas em diferentes momentos. São realizadas tomadas em diversos lugares considerados históricos, como o Ponto de Cem Réis, o Palácio do Governo, o Hotel Globo, a Bica, entre outros que remetem ao passado da cidade, (re)criando um

Curto, mas intenso, *Esperando João* também cria corpos para Anayde, e reinveste numa tessitura poética para sua pele, para inscrevê-la num espaço de romantismo, solidão, loucura, e também de afrontamento. Afrontamento àquela memória monumento que eterniza a espera dela. Este tom é, sem dúvida, acentuado no filme *Paraíba Masculina Feminina Neutra*. Este é lançado no mesmo período em que espera-se o filme de Tizuka Yamazaki e, certamente, já “brinca” com as discussões travadas acerca do título e das imagens por ele anunciadas.

Pelas ruas vê-se, a princípio, mulheres comuns, em seus trajés cotidianos, típicos dos anos 1980, transeuntes, flagradas em seus movimentos rotineiros pela câmera. E então, num espaço em que o atual e o antigo convivem, é possível ver mulheres de um “outro tempo”, em situações de espera: Anayde? Várias. Atrizes e atores se vestem com indumentárias e/ou signos que recriam os anos da *belle époque* na cidade, “encarnando Anaydes” que esperam, esperam, esperam... Não deixa também de fazer uma referência ao clássico do teatrólogo Samuel Beckett, *Esperando Godot*.

Enquanto isso, entrecortando as cenas em que as mulheres aparecem, um mágico passeia pelas ruas da cidade, tirando da cartola um manto cor-de-rosa, que fascina e faz parar os curiosos. Numa de suas primeiras aparições, ele brinca com sua cartola mágica em frente ao monumento erigido em homenagem a João Pessoa, na praça que leva também o seu nome. Também um João. A espera que vai se tornando impaciente, encontra sobretudo nos versos citados a sua mais forte expressão. Num dado momento questiona-se: “seria a escravidão da política maior ou menor que a escravidão do amor?” E, mais ao final, quando se vê uma fogueira de papéis queimando em plena praça, o que nos remete aos escritos de Anayde e Dantas supostamente destruídos durante os confrontos, o problema se inverte: “seria a escravidão do amor maior ou menor que a da política?” E ficamos nós, espectadores, a esperar uma resposta que, assim como João, é claro, não chega.

Qual o gênero da Paraíba? Qual sua sexualidade? A idéia de Jomard Muniz extrapola o hiato da ambivalência: masculino sim, feminino sim, mas também “neutro”, um espaço sem definição, aberto a todas as possibilidades. Esta sensação talvez seja a buscada pelo filme, que usa de vários signos relacionados à memória dos acontecimentos de 1930, como novamente os monumentos erguidos para consagrar João Pessoa; mulheres à espera em janelas, calçadas; um

ator andrógino que se traveste de Anayde e declama poemas no cemitério, nas ruas; um cangaceiro que remete à figura de Lampião e depois à de Maria Bonita; e mais um vez, um elemento “lúdico”, que entrecorta as cenas, desta vez não mais um mágico com sua cartola, mas um palhaço.

O filme “brinca”, pode-se dizer, com as polaridades, sugere uma instabilidade de papéis que se invertem, saltam, pregam peças... Um Lampião que vira Maria Bonita, que por sua vez seduz um carrasco; um palhaço que faz graça, que ironiza, e depois, silencioso, aparece triste, também adiante fatigado, entediado; uma Anayde caricatural, que é feminina, masculina, neutra... Um rapaz tocando seu violão em meio ao povo, cantando: “não é preciso criar, basta xerocar”... Um espetáculo de possibilidades que, certamente, ousava ser bem mais eloqüente e transgressor que a superprodução de *Parahyba Mulher Macho*, mas que, decerto, pela sua produção alternativa e modesta, seu circunscrito raio de alcance público, não despertou tanta revolta, nem ocupou tanto espaço de jornal e o tempo da justiça quanto aquele.

Ora, a tônica da corporeidade está também bastante presente nestas duas produções dirigidas por Jomard Muniz de Brito. Embora em *Esperando João* existam falas/textos ao fundo, prevalece a linguagem corporal das atrizes e atores. Vemos “Anayde” ser ocupada pelo corpo de diversas mulheres, com feições e traços diferentes, gestualidades próprias, em que a sensualidade se faz marcante, ainda que a maior parte do tempo de forma mais sutil do que em *Paraíba Masculina Feminina Neutra*. Neste, também prevalece a expressão, o gesto, mais que a verbalização. Dá-se ênfase aos corpos nus ou semi-nus dos artistas; a sensualidade e as questões relacionadas a uma vivência sexual mais livre, plural, ganham espessura. Anayde perde sua aura romântica, daquela que pacientemente espera, e parece mais desesperada; mostra-se insatisfeita com esta condição de espera, de ser alvo de reprimendas, “prisioneira” de um lugar/situação em que teimam fixá-la.

Os discursos sobre a sexualidade, como se pode observar, percorrem insistentemente toda essa malha que vai tecendo, com cores, intensidades e formas diversas, o corpo pluralizado de Anayde Beiriz. E, seja na perspectiva adotada pela superprodução da Embrafilme ou no *super-oito* do Cinevivendo de Muniz de Brito, acredita-se estar assumindo uma posição libertária para os gêneros, para os usos dos corpos, para as escolhas individuais. Se prevalece esta tensão em nome de uma liberdade, é porque aí também encontra-se operando os dispositivos cerceadores, que disponibilizam sentidos para as práticas consideradas irreverentes, subversivas, desordenadoras.

E o que é ser, no jogo da sexualidade, este ente ambíguo, duplo, em trânsito? Como venho demarcando, na associação com Anayde Beiriz, a corporeidade e a sexualidade são marcas decisivas para sua invenção como “mulher-macho”. Na narrativa do filme e naquelas que a cruzam, mais que qualquer outra, é esta a intensidade que marca sua imagem: ela é a noiva, a amante, a prostituta... Sua identidade vai sendo constituída a partir desses elementos

relacionados a dispositivos sexuais e amorosos. Só que diferente de outros momentos, relacioná-la a uma sexualidade vigorosa, ousada, passa também a ser a partir de então uma positividade, um elemento que a (re)inscreve na história e na memória, ainda que de uma maneira polêmica, conflitante e também dolorosa.

É preciso enfatizar que esta recusa à imagem de Anayde Beiriz projetada na tela, é a recusa de tê-la associada à identidade da Paraíba e, logo, a desta como uma “mulher-macho”. Tanto que ao se saber da intenção dos realizadores de nomear assim o filme, grande foi a repercussão, como lembrou Isa Arroxelas, no contexto do debate de lançamento de *Parahyba Mulher Macho*:

A expressão se refere ao Estado da Paraíba. A Paraíba pequenina e heróica. No entanto, alguns deram um sentido pejorativo a esta expressão. Acredito que essas pessoas não aceitam a luta de Anayde Beiriz, como também não toleram Margarida Alves. Uma observação importante é que a maioria dos protestos contra a expressão “Parahyba Mulher Macho” foi colocada pelos homens. Nós mulheres não temos nada contra esse título. Pelo contrário, as mulheres paraibanas estão gratificadas pela obra de José Joffily, tirando Anayde Beiriz do anonimato. E no filme, Tizuka mostra claramente que a mulher-macho paraibana, é sensual, corajosa e inteligente.

Curioso ver como nesta fala a imagem de Anayde é prontamente associada à de Margarida Alves, então líder sindicalista de camponeses, que se destacava naquele contexto por sua luta frente às disputas pela terra, o que adiante retomarei. Isa Arroxelas, posicionando-se como uma representante do público feminino, identifica aquele incômodo com a figura da professora e a imagem da “mulher-macho” como sendo dos homens; as mulheres estariam aí confortáveis, pois o seu brio, inteligência e coragem só haviam sido “claramente” mostrados pelo filme.

A maior recusa ao título viera, de fato, por parte do Conselho Estadual de Cultura, embora não tenha levado adiante a tentativa de embargá-lo. Considerado ofensivo ao Estado e às suas mulheres, tomado como pejorativo, o título foi, decerto, muitas vezes o pretexto para, desde o início, alertar a “vigilância” sobre o uso que poderia ser feito de signos e imagens identitárias associadas à história da Paraíba.

Não à toa, a singularidade desse momento em que a imagem de Anayde Beiriz torna-se evidenciada pelo livro de Joffily e pelos filmes ainda ressoará por bastante tempo, assumindo rumos às vezes previsíveis, às vezes surpreendentes. O corpo de Anayde Beiriz, configurado enquanto um território de disputa da história, uma arena de combate, permanecerá sendo, volta e meia, (re)“encarnado”. O incômodo provocado por esse corpo indócil, intenso, exposto, continuará gerando muitas afetações. Expansão do arquivo que mantém forte e viva a imagem da Paraíba como “mulher-macho”, adicionando novas notas àquelas que fazem do baião de Gonzaga e Teixeira uma referência identitária.