

Paraibanidades no filme Parahyba, Mulher Macho*Paraibanidades in the filme Parahyba, Mulher Macho*André Luiz Piva de CARVALHO¹Zulmira NÓBREGA²Kaicy Ravena Pires SANTOS³**Resumo**

Analisamos o filme “Parahyba, Mulher Macho”, um intenso relato audiovisual sobre os acontecimentos sociopolíticos de 1930 no estado da Paraíba, inclusive o assassinato do político João Pessoa, pelo advogado João Dantas, amante da professora e poetisa Anayde Beiriz, personagem protagonista do enredo, cujas cenas foram decupadas para ser temas de nossas contextualizações, por projetar significações de seu perfil de mulher aguerrida e contestadora, como também do acervo memorial relativo ao etos cultural paraibano. Fundamentamos nossas considerações em escritos que tratam da construção da identidade em processos simbólicos, especialmente pela mídia. Concluimos que as narrativas do filme apresentam um significativo repertório de construções simbólico-identitárias históricas do povo paraibano, inclusive em versões antagônicas à historiografia mais recorrente.

Palavras-chave: Paraibanidade. Identidade Paraibana. Construção Identitária. Parahyba. Cinema.

Abstract

We analyzed the film “Parahyba, Mulher Macho”, an intense audiovisual account of the sociopolitical events of 1930 in the state of Paraíba, including the murder of politician João Pessoa, by lawyer João Dantas, lover of the teacher and poet Anayde Beiriz, protagonist of the plot, whose scenes were decoupled to be themes of our contextualizations, for projecting meanings of her profile as a tough and defiant woman, as well as of the memorial collection related to the cultural ethos of Paraíba. We base our considerations on writings that deal with the construction of identity in symbolic processes, especially by the media. We conclude that the narratives of the film present a significant repertoire of historical symbolic-identity constructions of the people of Paraíba, even in versions antagonistic to the most recurrent historiography.

Keywords: Paraibanidade. Paraíba Identity. Identity Building. Parahyba. Movie.

¹ Doutor em Cultura e Sociedade pela UFBA, professor do curso de Turismo e de Jornalismo da UFPB, e-mail: profpiva@uol.com.br

² Doutora em Cultura e Sociedade pela UFBA, professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB, e-mail: zulmiranobrega@uol.com.br

³ Graduada em Turismo UFPB. E-mail: ravenapb@gmail.com

Introdução

Discorreremos analiticamente sobre representações identitárias no filme da diretora gaúcha Tizuka Yamazaki⁴ com o título de *Parahyba*,⁵ *Mulher Macho*, lançado em 1983, e baseado na obra literária *Anayde Beiriz: paixão e morte na revolução de 30*, do escritor paraibano José Jofilly (1980), com roteiro assinado pela própria diretora e o autor do livro.

A referida obra cinematográfica se desenvolve com dois argumentos paralelos marcantes, de forma superlativa, para a história do estado da Paraíba. O primeiro deles trata dos episódios políticos, também relevantes para história do Brasil do século 20, ao influenciar diretamente na Revolução de 1930, em decorrência do assassinato do presidente (nome para governador da época) da Paraíba, João Pessoa.

O segundo foco da narrativa fílmica diz respeito à biografia da principal protagonista do longa-metragem, a professora e poetisa Anayde Beiriz, cujo amante, o advogado João Dantas, foi o assassino de João Pessoa, logo, o elo entre as duas tramas do enredo.

Em seus duas linhas de narração o filme *Parahyba*,⁶ *Mulher Macho*, doravante citado apenas como *Parahyba*, apresenta ricos componentes relativos à identidade sociocultural regional histórica, os quais se mostram mais representativos e diversificados nas passagens com a presença de Anayde Beiriz, detalhe que nos levou ao recorte de estudo que foca as cenas com tal personagem, também levando em conta que sua força narrativa fazem da película um documento histórico audiovisual relevante por assumir um papel genealógico no sentido de exaltar a figura de Anayde como mulher de grande valor intelectual e humanístico, antes vista apenas por uma contumácia discursiva depreciativa que relegava a grande paraibana à limitada condição de amante, ou mesmo meretriz, de João Dantas.

⁴ Filme completo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eXLJyyzB_4>

⁵ Grafia da época do estado da Paraíba e de sua capital, que em outubro de 1930 passou a se chamar João Pessoa, em homenagem ao político assassinado, cuja morte foi um estopim para a Revolução de 1930

⁶ Grafia da época do estado da Paraíba e de sua capital, que em outubro de 1930 passou a se chamar João Pessoa, em homenagem ao político assassinado, cuja morte foi um estopim para a Revolução de 1930

Assim, nossa análise se dedica a contextualizar elementos audiovisuais de *Parahyba*, em passagens com a protagonista presença de Anayde, que cumprem com a função de representar a identidade social (expressão que neste texto será transcrita apenas como identidade) da Paraíba e seu povo, ação que sempre se efetiva em projeções simbólicas que, conforme a definição de Hall (2000, p. 112), apenas possíveis por meio da linguagem, em processos reconhecidos, em uma metáfora terminológica, como construção identitária⁷, manifestas nas múltiplas formas de apresentação de atos discursivos historiográficos, literários, jornalísticos, acadêmicos, antropológicos, sociológicos, entre alguns outros, inclusive em incontáveis roteiros cinematográficos, como é o caso do objeto de nossa análise.

Utilizamos fundamentações teóricas sobre identidade derivados dos Estudos Culturais, principalmente o pensamento de Hall (2000, 1993) e, em maior monta, conhecimentos relativos à imagem e cinema, a exemplo dos pensamentos de autores como Aumont (1999, 1995, 1993), Deleuze (1990), Kreutz (2017), entre outros, conforme as referências presentes ao longo deste estudo.

O filme *Parahyba*, ao condensar os fatos históricos e biográficos em sínteses narrativas, conforme proporciona a linguagem cinematográfica, leva-nos a realizar uma análise fílmica das cenas com Anayde com o uso da decupagem, procedimento metodológico técnico de divisão de um roteiro em cenas, sequências em diferentes planos numerados para facilitar a gravação que, entretanto, na prática, é um processo mais trabalhoso e sofisticado, conforme esclarece Kreutz (2019).⁸

Porém, nossa decupagem se caracteriza como uma prática teórico-analítica que se ocupa em selecionar as cenas do filme, para as devidas contextualizações analíticas, processo que segundo Penafria (2009, p. 1 - 2) é a descrição de cenas que procura “estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja,

⁷ “Os historiadores culturais costumavam supor que as formas aparentes da cultura ‘expressavam’ ou ‘refletiam’ alguma realidade intrínseca mais profunda. Hoje em dia essa suposição é com frequência criticada como excessivamente reducionista ou determinista e a atual metáfora mais usada não é reflexo e sim construção.” (BURKE, 1995, p. 92).

⁸ A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Basicamente, o diretor precisa “traduzir” o que está escrito no roteiro em imagens, descrevendo em planos como as cenas serão gravadas. Há quem utilize também o termo roteiro técnico, para o estágio do desenvolvimento do filme no qual todas as indicações técnicas já foram definidas – inclusive movimentos de câmera e tipos de lente, por exemplo.

interpretar (Cf. Vanoye, 1994)”⁹, justamente o exercício que realizamos a partir do apontamento dos blocos narrativos audiovisuais, as cenas, de *Parahyba* com o protagonismo da personagem Anayde Beiriz com notória eficácia enunciativa no sentido de configurar o etos identitário paraibano.

Construções identitárias em Parahyba, Mulher Macho

A identidade ao tanto ser reconhecida como produto da linguagem, se materializa enquanto práxis discursiva da construção identitária que, segundo Guimarães et al. (2002, p. 7), “passa, inapelavelmente, pelo terreno das imagens, galeria de retratos e marcas, registrados ao longo de nossa história, através das quais aparecemos na cena social”, um entendimento que indica haver “uma forte inclinação em refletir sobre o papel dos meios de comunicação na constituição de identidades, sendo esta última a principal questão desse campo de estudos na atualidade” (ESCOSTEGUY, 2005, p. 167).

O cinema, diante de suas incalculáveis possibilidades enunciativas de sua linguagem audiovisual, é particularmente pródigo em produções que tratam de episódios do passado de determinadas sociedades, e, assim, acabam desenvolvendo projeções simbólicas eficazes na construção de identidades históricas. À vista da enorme quantidade de filmes que exercem tal papel, é desafiador selecionar exemplos, questão que nos faz recorrer à listagem de uma publicação especializada.¹⁰

Parahyba conta de um processo histórico complexo, com sínteses narrativas, em cenas curtas e dinâmicas, além de cortes e continuidades precisos, entre os quais destacamos o trecho no qual, em apenas dois minutos, resume a estrutura política familiar oligárquica da época, que explora a miserabilidade sertaneja as crenças em figuras religiosas messiânicas¹¹.

⁹ VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A (1994). Ensaio sobre a Análise Fílmica. Campinas, Papirus.

¹⁰ Guerra do Fogo (1981); Coração Valente (1995), Ghandy (1982); Olga (2004); A Queda: as Últimas Horas de Hitler (2004); Gladiador (2000); El Cid (1961); A Lista de Schindler (1993); O Nome da Rosa (1986); Spartacus (1960). LINCONLINS, Thiago; A AH perguntou aos acadêmicos de história quais são sus filmes históricos favoritos. Site AH – Aventura na História. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/os-10-melhores-filmes-historicos-segundo-historiadores.phtml>>. Acessado em: 3 out 2020.

¹¹ Cena em que um beato andarilho, tipicamente caracterizado: barbudo vestido com uma rota batina, com

Esta passagem de *Parahyba* faz parte de um de seus dois núcleos, ambos sobre as múltiplas e efervescentes ocorrências políticas do período. Um deles relativo às cenas dos personagens João Pessoa e Zé Pereira, além do jornalista e advogado João Dantas. Entretanto, selecionamos o outro eixo da história para ser objeto de nossas análises, o qual enfoca a protagonista, a professora e poetisa Anayde Beiriz, cujo par amoroso é João Dantas, informação que revela, conforme a história real reproduzida com fidelidade no roteiro, que este personagem o elo entre os dois núcleos do filme, por ter tirado a vida de João Pessoa.

O filme segue o padrão de obras cinematográficas que, por razões comerciais, procuram atender ao imaginário dos espectadores, insistem em apresentar perfis culturais identitários de lugares e povos diferentes de forma estereotipada, porém nos cabe destacar que seus elementos narrativos salientam robustos simbolismos identitários: personagens populares urbanos, litorâneos e sertanejos, suas falas e sotaques; paisagens, músicas, repentistas, gastronomia, entre outros aspectos, com alguma predominância da dança coco de roda, um rico mosaico com sons e imagens em movimentos que caracterizam marcantemente a identidade regional. *Parahyba* emprega a linguagem cinematográfica para transmitir efeitos de realidade, de acordo com as considerações de Metz (1977, p, 22) que, mediante a sua linguagem audiovisual, em especial o movimento, o cinema é dotado da capacidade de transmitir a percepção da verdade, mesmo que seja em representações fictícias: “No cinema, a impressão de realidade é a presença real do movimento; (...) imagens, aquelas mesmas da fotografia, que foram animadas por um movimento tão real, que lhes conferiu um poder de convicção inédito”.

As passagens com a presença da personagem Anayde em *Parahyba* também desenvolvem ricas narrativas sobre a identidade paraibana, mas ainda cumprem com a função de apresentar o perfil identitário individual da protagonista, sua personalidade contestadora e avançada para os padrões das mulheres de seu tempo, hoje simbólica para uma identidade social feminina com base nos ideários de independência e liberdade. Imagem com genealogia no livro de Joffily, *Anayde Beiriz: paixão e morte*

um cajado na mão direita, a mão esquerda levantada em direção ao ombro segura um pequeno saco de tecido pendurado nas suas costas, como também a ponta de uma corda, presa na outra extremidade à coleira de um cachorro arrastado pelos modorrentos passos de seu dono. O caricato personagem passa pela frente da casa de Zé Pereira, alheio ao fato que ali ocorre, no qual se revela o assistencialismo e a exploração da miséria do povo: uma maltrapilha família de retirantes pede ajuda financeira ao respeitado chefe oligárquico do coronel Zé Pereira que atende ao pedido como estratégia política.

na *revolução de 30*, ao dotar Anayde do protagonismo memorial, negligenciado durante décadas. Contudo é o filme de Yamazaki que se faz presente na história como um dispositivo de representação percussor e mais eficaz no sentido de enaltecer a figura de Anayde Beiriz, contrariamente a um perfil depreciativo que perdurava desde sua morte e até os primeiros anos deste século 21.

Conforme afirmou Cavalcanti (2013, p. 4-5) a diretora de *Parahyba* quebrou a contumácia memorial de sua sociedade ao deslocar o foco direcionado em João Pessoa, para se fixar em Anayde, que tanto sofreu na sociedade paraibana da época “completamente imersa na cultura de dominação masculina, pior ficou, ao ser identificada como a amante do assassino de João Pessoa – o herói. Talvez, por essa razão caiu no ostracismo da história até Joffily e Yamasaki resolverem anistiá-la.”

Por isto, *Parahyba*, ao chegar às telas do cinema em 1983, principalmente nas salas de João Pessoa, capital do Estado, sacudiu a sociedade paraibana na época, por se diferenciar da rede discursiva histórica que sempre procurou mitificar o político assassinado¹² e depreciar a proscrita “rapariga de João Dantas”. O filme, portanto, conseguiu se valer da popularidade do cinema, e de seus recursos de sons e imagens que desde o final do século 19 sempre encantou multidões. Tanto que *Parahyba* obteve reconhecimento de público e crítica, além de se sair vitorioso nos festivais de cinema de Cartagena, Brasília, Biarritz e Havana, todos no mesmo ano de seu lançamento.

A construção da identidade paraibana nas vivências da personagem Anayde Beiriz

Aumont (1995, p. 98), considera a aproximação de um filme às dimensões antropológicas, nas quais o cinema é um veículo das “auto representações da sociedade”, que substituem as grandes narrativas míticas. “A tipologia de uma personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.”

O letreiro presente na abertura de *Parahyba* adverte acerca de seu potencial simbólico-constutivo da identidade social histórica: “Uma criação que revive personagens reais, segundo a livre interpretação dos realizadores do filme”. A frase

¹² Tema que nos últimos anos provoca muitas controvérsias, de um lado as vozes que defendem a memória mítica de João Pessoa, em particular a defesa do ato que deu seu nome à capital da Paraíba, de outro aquelas que até mesmo contestam tal homenagem, por ser uma medida meramente política em proveito da comoção popular na época.

demonstra o cuidado da produção com sua narrativa que optou por um olhar enaltecedor sobre a personagem Anayde.

Há considerável historiografia relativa aos episódios do ano 1930. Contudo, *Parahyba, Mulher Macho* é a única obra cinematográfica dedicada ao tema, fato que põe em relevância o trabalho de Tizuka Yamazaki, juntamente com a qualidade da produção, conseguindo maior efeito de verdade junto ao imaginário do espectador. Conforme a concepção de Metz (1977), sobre a “impressão de realidade no cinema”, proporcionada pela tela de projeção, na qual o espectador assiste, num papel até de testemunha, às imagens fílmicas como se estivessem acontecendo de forma real.

O início do filme *Parahyba, Mulher Macho* é marcado por uma busca policial frustrada no escritório do advogado João Dantas. Na ocasião, apenas cartas amorosas trocadas com a sua amada, além de fotografias íntimas do casal são encontradas e expostas na Delegacia de Polícia e vistas por populares, os quais, no momento em veem o material apreendido ouvem: “Olha lá... Anayde Beiriz, a rapariga de João Dantas.” A cena acontece aos sete minutos da narrativa, quando no corte surge, pela primeira vez, a protagonista, caminhando entre pessoas que a condenam, porém atônitas e em silêncio ao vê-la passar. A câmera em close mostra a professora com semblante introspectivo, e em *off* ela diz, em tom de inconformismo com o ultraje popular: “Por que estão fazendo isto com a gente? É porque amo João Dantas?”

A apresentação de Anayde se efetiva de forma metalinguística, sua aparição é alegórica em relação à realidade, recurso empregado para apresentar a personagem e enunciar a ambiguidade de sua existência feminina, independência / emancipação x rejeição / abandono. Há um corte para um jornalista enviado do Jornal do Brasil, para saber sobre a busca no escritório de João Dantas. O mesmo repórter diz ao fotógrafo que armava sua câmera para capturar uma imagem de Anayde: “Não, não é ela que interessa.” Em seguida há um super close em Anayde, que mostra seu rosto, em lágrimas. Todo o trecho, sobre a primeira aparição da protagonista dura pouco mais de um minuto, mas muito eficaz para apresentar sumariamente um perfil da protagonista e seu desafiador comportamento.

A sequência mostra a violência cometida contra João Dantas, o preconceito da sociedade, mas também seu estado de surpresa em relação à Anayde, à sua ousadia de se mostrar independente, porém magoada com a incompreensão popular, sendo que a próxima imagem da professora a mostra em lágrimas, simboliza seu sofrimento, não

apenas naquele momento, mas no futuro que a aguardava. Relevante, ainda, especialmente em função da diretriz deste trabalho, a fala do repórter ao afirmar que ela não seria importante, indicação de como Anayde era desconsiderada pela história da Paraíba, além de um recado do argumento fílmico no sentido de mudar as versões mais comuns, enaltecer a figura da grande mulher, conforme o título da obra e a condução do enredo.

Na próxima cena Anayde já se encontra com João Dantas esbaforido em fuga para Recife, a capital de Pernambuco. No rápido diálogo, ao lado de um grupo que dança coco de roda exprime o desejo de proteger o amante: “Eu não posso fazer nada?”, fala em que Anayde esclarece não ter qualquer participação nos episódios políticos de 1930, mas teve a projeção de sua imagem apenas como a “prostituta de João Dantas”.

A partir daí o enredo se desenvolve em flashback, com a transposição para o passado enunciada por uma imagem do mar, com a exibição do nado e saltos de uma baleia, outra referência identitária à Paraíba, pois o Estado, na época de produção do filme, era conhecido como um dos poucos do Brasil a ter um frigorífico para o processamento da carne, ossos e demais órgãos do grande mamífero. Na volta ao tempo surge Anayde, ainda criança, com aparência de ter cerca de oito anos, no quintal de sua simples casa, olhando-se em desgastado espelho, e fazendo poses, momento em que sua mãe a repreende por ser desobediente. A garota não dá atenção, até que é interpelada por uma voz em tom bem incisivo: “Anayde?”, que se volta para a mãe com um severo olhar de contrariedade. Há um corte na cena, e surge um ambiente de igreja católica, imagens da abóboda do templo, com a devida música sacra. Haveria ambientação mais propícia para se significar austeridade? E Anayde lá está, ajoelhada, para comungar, e ao receber a hóstia a mastiga, ato que choca uma coleguinha que a avisa: “Anayde, isto é pecado, você vai para o inferno”. Mas ela dá de ombros... Temos, assim duas breves sequências em que a protagonista, ainda criança já demonstra sua tendência a ser rebelde em relação aos padrões, optar por quebrar regras familiares e sociais.

Os paraibanos influenciados pelas ideias reformistas de João Pessoa, desde sua posse como presidente (denominação para governador na época) do Estado passaram a ter comportamento progressista, compartilhado por Anayde, naturalmente, em coerência com seu espírito vanguardista, que não temia protestar contra os retrógrados sistemas de

condução da vida pública. Fazendo valer sua intelectualidade¹³ e beleza física, a professora se portava de maneira desafiadora e liberta para os padrões reservados às mulheres da época, ao discutir política em público, escrever para os jornais, andar desacompanhada pelas ruas, fumar e se vestir de maneira sensual. Não seria um exemplo para as aspirações de reformas que a sociedade paraibana queria? Procurando enfrentar os desgastados sistemas da oligarquia coronelística?

Numa cena com João Dantas, Anayde define o seu pensamento progressista, avesso ao tradicional modelo que a sociedade desejava extinguir,¹⁴ trecho narrativo visual em que a professora credita ao povo apenas uma posição de alienação ideológica, revelando, assim, sua maturidade política. E nesta linha de sensatez muda seu discurso de forma a orientar seu amante, carinhosamente.¹⁵

Anayde, assim, mesmo na condição de representante de identidade social questionadora, convive com o paradoxo de também ser marginalizada na sua identidade individual. O clamor social por reformas e progresso, partia de uma mesma sociedade que, incoerentemente, fechava-se em preconceitos sobre os ideários de emancipação feminina, colocava os provincianismos relativos à condição submissa da mulher e da moral sexual à frente de questões sociopolíticas.

Já referenciamos parágrafos atrás a cena de *Parahyba* em que a protagonista tem suas cartas poéticas e fotografias sensuais, alguém indaga: “Anayde Beiriz... quem ela pensa que é?” E os pecados da personagem seriam mais graves ainda pela sua condição

¹³ Uma das evidências do perfil intelectual de Anayde, inclusive atualizado em relação às novidades do seu tempo, no mundo das letras, foi sua interação com o movimento modernista, conforme relata Holanda (apud Joffily, prefácio, p. 13-14): “A renovação cultural proposta pela Semana de Arte Moderna de 1922, foi captada por Anayde Beiriz em um poema que, declamado numa reunião de intelectuais paraibanos, suscitou impacto tanto pela forma, telegráfica, quanto pelo conteúdo, denunciador do condicionamento a que eram submetidas as mulheres de então, vivendo sob leis francamente patriarcais: ‘Nasci, Nasceu, Cresceu, Namorou, Noivou, Casou. Noite nupcial: as telhas viram tudo. Se as moças fossem telhas não se casariam...’”.

¹⁴ – Eu acho besteira você escrever bilhetes rancorosos a João Pessoa – diz Anayde ao seu amado. – Não é bilhete rancoroso, é a resposta pela minha família insultada – pondera Dantas. – Como queira. Mas uma coisa você não pode negar: o homem é carismático, o povo vê nele um deus, um líder, cada vez mais está aumentando o apoio político e popular. Os liberais estão fortes João, sua reação pode se voltar contra você. Dantas, apesar de perceber o sentido na fala da amada, não admite e fala com desdém sobre o partido adversário: – Aliança Liberal... – faz Anayde aprofundar sua reflexão: – Aliança Liberal, que está trazendo uma ação inovadora – titubeia na fala e coloca em dúvida seu próprio argumento na continuidade de suas palavras: – pelo menos eles acreditam nisso, né?

¹⁵ – João... partido é coisa do arco da velha. “Perré” [designação atribuída aos simpatizantes ao Partido Republicano, caso de Dantas] é estado emocional de nossos avós, é romantismo. Esse compromisso que você carrega... isso não lhe traz felicidade.

socioeconômica, mas ela reagia, conforme a passagem em que se reencontraria com João Dantas após uma briga entre os dois, durante um dos característicos saraus literários daquele período, ocasião em que o amado lhe apresenta a mulher com quem conversa. Movida por ciúme, aproveita para debochar da sociedade local, ridiculariza a personagem em virtude de seu nome. Provocativa, irônica e esnobe, com um sarcástico sorriso comenta: “Amelinha Queiroz, que nome estranho! Com licença, há quem me espera”. Retira-se da conversa, insinuando que a companhia era desagradável. A mulher agredida vinga-se segundo a pecha da visão movida pela estratificação social: “Só podia ser filha de um tipógrafo!”

Essas sequências fílmicas sobre os preconceitos contra Anayde nos leva a considerar o pensamento de Hall (2000), ao pensar a identidade na conjuntura da “Diáspora”, em consideração à cultura e aos aspectos identitários dos “outros”, imigrantes da Europa com origem em países periféricos, que lutavam para serem inseridos como beneficiários das políticas públicas europeias nos preceitos da cidadania, trabalho, educação, saúde e cultura. Interpretamos as considerações do autor de forma anacrônica, na observação que Anayde seria uma “outra”, mesmo na sua cidade natal.

Anayde Beiriz, em *Parahyba* é representada pela atriz Tânia Alves (figura 1) que, com sua aparência brejeira e graciosa, atende aos propósitos da produção do filme de ter alguém convincente no papel da sedutora “*Panthera* dos olhos dormentes”, cognome pelo qual a protagonista era chamada pelos amigos, principalmente por vencer um concurso de beleza promovido pelo jornal *Correio da Manhã*, em 1925. Mas elasempre demonstrava ser sensível e inteligente, de ideias avançadas para a época,¹⁶ conforme elucidada a narrativa fílmica, sendo que sua ligação com os importantes episódios históricos seria seu romance com João Duarte Dantas, papel desempenhado pelo ator Cláudio Marzo, dotando o personagem de charme e elegância, o advogado que poria fim à vida de João Pessoa.

O namoro expôs a contestadora paraibana ao julgamento detrator da sociedade, em tempos que não se admitia relacionamentos daquele tipo. Contudo, a jovem professora ofertava equilíbrio e felicidade a João Dantas, com sua envolvente alma

¹⁶ “Ora, Anayde, para o seu tempo, foi uma mulher ousada e por isso o seu final tenha sido dramático como o de suas estórias. Porque as heroínas de Anayde nunca foram mulheres tímidas, mas amantes audaciosas, dispostas a tudo pelo amor devotado, quase sempre, não a homens comuns, mas a artistas e intelectuais em busca de novas paixões.” (HOLANDA, apud Jofillily, 1980, prefácio).

feminina, meiga, moderna e libertária, mas longe de aceitar o submisso papel imposto às mulheres de sua época. Holanda (apud JOFFILY, 1980, p. 13) relata: “O que faltava a João Dantas, florescia em Anayde; o que faltava à Anayde transparecia em João Dantas. Ele, introspectivo, calado, taciturno; ela, jovial, arrojada, cintilante.”

O corte de cabelo da professora *a la garçonne* (figura 1), seguindo a moda francesa à época, considerado indecoroso para a sociedade paraibana daqueles dias, ganhou destaque no roteiro de *Parahyba* ratificando o posicionamento contestador da personagem. No filme a cena é narrada com Anayde entrando em um salão de barbeiro, estabelecimento exclusivamente masculino, e solicita para o espanto dos presentes, o corte que na época, no Brasil, era realmente uma atitude escandalosa para a sociedade daqueles dias.

Quando o barbeiro termina o seu serviço, Anayde já com o novo visual se surpreende com a presença de João Dantas. Ele tenta pagar pelo serviço, mas ela recusa: “O que é isto Doutor João Dantas, querendo comprar minha independência?”

Figura 1 - Anayde Beiriz, representada pela atriz Tânia Alves



Fonte: [youtube.com/watch?v=0mbqIVKZn2Y](https://www.youtube.com/watch?v=0mbqIVKZn2Y)

O casal sai da barbearia, e ela diz ao advogado, em sentido de censura, porém de forma graciosa, conforme a peculiaridade de a maior parte das falas da personagem em toda a condução da trama: “Meu pai sempre dizia: não aceite dinheiro de rico é dinheiro perigoso, você nunca sabe o que ele quer comprar. Além disto, doutor João Dantas, há

maneiras mais delicadas de ser gentil.”

Esta passagem demonstra o posicionamento de Anayde de não aceitar o submisso papel imposto às mulheres de sua época, mesmo ao falar ao homem que já lhe despertava interesse e paixão, a quem ela passou a ofertar equilíbrio e felicidade, com sua envolvente alma feminina, meiga e cariosa, mesmo sendo moderna e libertária. Holanda, apud Joffily (1980, p. 13, prefácio) relata: “O que faltava a João Dantas, florescia em Anayde; o que faltava à Anayde transparecia em João Dantas. Ele, introspectivo, calado, taciturno; ela, jovial, arrojada, cintilante.”

Segundo o relato do filme, o casal se conheceu no baile de formatura da professora, e enquanto as imagens mostram o par dançando uma valsa clássica, ela irradiando simpatia e felicidade, ele também sorridente e charmoso, enquanto sua voz e em off diz, em uma entonação de envolvimento e sensualidade: “Não sei como aconteceu... De repente doutor João Dantas me tomou nos braços e dançou comigo... Dançou a noite toda...” Anayde, assim, já sinaliza sua atração pelo conceituado advogado, desde os primeiros momentos de convivência, amor que se consumaria sexualmente no terceiro encontro do casal, que se inicia em uma ambientação festiva, na qual a professora dança entre populares, um ritmo típico, misto de coco de roda e ciranda, quando chega o advogado e a acompanha nos folguedos em poucos segundos, para logo puxá-la pelas mãos, revelando que a estava a tomando para si, de acordo com a continuidade narrativa sobre o casal, momentos de intensa intimidade os dois amantes se entregam em um ardente jogo amoroso. As imagens cinematográficas simulando práticas sexuais registram um ambiente escurecido, porém com pontos de luz e sombras que expõem parcialmente os rostos e corpos, além de movimentos convincentes, de modo que a passagem realmente é de alto teor erótico.

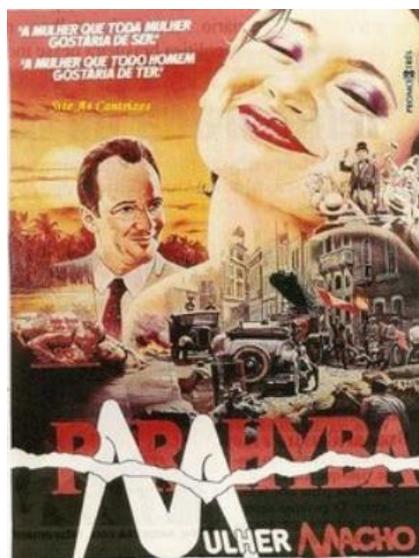
Em seguida o apaixonado casal está na praia, inicialmente vestidos com trajes de banho da época, correndo, brincando, trocando beijos, para em seguida já surgirem nus, de forma reveladora, e fazendo amor, ousadamente, porém em nova simulação, nos mesmos moldes dos recursos ficcionais costumeiramente utilizados pelo cinema.

A possível liberalidade sexual do casal, particularmente de Anayde, seria um comportamento realmente escandaloso segundo os padrões morais da época, porém permeado por controvérsias. Sua família protestou junto aos produtores do filme por representarem uma protagonista tão ousada e liberal, comportamento que na verdade não possui comprovação, apesar de as maledicências da época que por décadas

marcaram a memória da professora, cujas cartas e poemas carregados de erotismo,¹⁷ jamais poderiam ser razão para ela ser vista como uma mulher libertina.

A concepção decidida pelo roteiro do filme, segundo o costumeiro procedimento do cinema, decidiu por um roteiro com chamativas cenas eróticas, explorando a nudez do ator Claudio Marzo, e mais fortemente da atriz Tânia Alves. Cenas não incomuns na cinematografia mundial, principalmente naqueles tempos,¹⁸ conforme sugere o cartaz do filme (figura 2), no qual, mesmo que entendamos seu propósito publicitário comercial, destaca-se a conotação sexual, apelativa, por parte da montagem gráfica relativa ao nome do filme, apelativa, e até disforme no aspecto do design em relação aos demais elementos imagéticos do cartaz.

Figura 2 - Cartaz original do filme.



Fonte: adorocinema.com/filmes/filme-242622/

O roteiro de *Parahyba* optou pela conhecida fórmula narrativa cinematográfica de mesclar fatos reais com ficção, procurando tornar o filme mais chamativo, particularmente com o erotismo. Iniciativa também empregada como apelo comercial,

¹⁷ Na poesia *Da minha alma e da minha volúpia*, Anayde escreve o seguinte texto: “Fecha essa lâmpada meu amor... Essa luz vermelha é por demais violenta. Evoca visões de loucura e de sangue... É a luz do pecado. Faz-me mal, dá-me febre e gozo. Põe-me arrepios de volúpia na carne... Fecha essa lâmpada, meu amor...(...)”

¹⁸ Se em diferentes períodos da história do cinema surgiram filmes com alto teor erótico, a cinematografia brasileira ficou marcada pela sucessão de películas que apelavam para a nudez e o erotismo, entre elas as denominadas, irônica e popularmente, de “porno chanchadas”, hoje vistas como algo folclórico.

mediante a exigência de produtores com o olho mais voltado para a rentabilidade das bilheterias dos cinemas. No caso, é pensada uma elaboração imagético-discursiva da obra cinematográfica com detalhes cênicos segundo uma predeterminada função, conforme os dizeres de Saliba (1997, p. 120), que considera os episódios memoriais nos filmes, em documentários e ficções, “como uma interpretação da História, pois o ato de engendrar significados para o presente lança o realizador (ou os realizadores) da ficção cinematográfica em possíveis ideológicos que ele não domina em sua totalidade”.

No filme, a personagem Anayde também é mostrada como uma jovem estudante na Escola Normal, conceituado educandário em que se formaria professora, em falas inteligentes e provocantes, insuportáveis para a hipocrisia social de seus tempos. Numa cena desafia sua austera professora, ao declamar, com muita graça e marcante teatralidade, trecho de um poema de sua autoria que define a impetuosidade de seus sentimentos:

Amor que queima. Dessa paixão que devora. Dessa febre amorosa que mata. É certo que antigamente eu pensava. Que se viesse a amar alguém seria desse modo. Eu simpatizava extremamente com essas mulheres. Que matavam aqueles a quem tinham amado. Que faziam morrer seus amantes nos braços. Misturando a delícia de amar à agonia de morrer.

A professora a cala com uma bofetada. Anayde, agredida e decepcionada, expõe em sua expressão facial a consciência de que deveria enfrentar uma sociedade que não aceitava seu libertário jeito de ser. Contudo, na sequência da narrativa fílmica ela recebe o diploma de educadora obtido com distinção, como primeira colocada da turma, justiça feita à sua inteligência e cultura, para depois ser rejeitada para um cargo docente na mesma instituição, pois perde a disputa por um cargo de professora para uma colega, filha de família abastada, comprovando-se que a melhor condição econômica e o maior prestígio social decidiram quem ficaria a vaga. Anayde protesta, expondo a estratificação da qual é refém, já que a vaga é reservada a uma de suas ex-colegas, de família mais abastada: “Quanto foi que ela pagou para ficar no meu lugar? Ela sempre foi a última da classe!”

Porém restou a Anayde apenas se conformar, não sem antes conscientemente retaliar: “A minha família não tem o prestígio para me garantir uma vaga de professora neste colégio, pois bem, que este colégio tenha as professoras que ele merece.” Mas ela não se abate, dá mostra de sua personalidade aguerrida ao ir lecionar numa colônia de

pescadores de Cabedelo, na época distrito da capital. Durante o dia ensinava a crianças, à noite dedicava-se à alfabetização de adultos, talvez uma iniciativa pioneira de Anayde.

Parahyba, ao apresentar passagens que mostram os enfrentamentos sociais de Anayde, sua lucidez política, a paixão por João Dantas e sua grande sensualidade, tece alocações discursivas audiovisuais, reconhecidas, segundo o dizer de Hall (1993, p. 226), como “mapas de significados”, por tecer formulações identitárias sobre a personagem central de forma bem convincente

Depois da execução de Dantas, completamente arrasada pelas falsas acusações sobre sua honra e da impossibilidade de enfrentar a sociedade paraibana que lhe atribuía culpa, apesar de nenhum comprometimento com o ato do, e como forma de também proteger sua família, resolve se suicidar. No dia 22 de outubro de 1930 ingere veneno, sendo socorrida com vida pelas freiras do Asilo Bom Pastor que a abrigava, mas dias depois morre no hospital, sendo sepultada como indigente.

Todavia, se *Parahyba* conduziu toda sua narrativa de modo a enaltecer o perfil identitário de Anayde Beiriz, sua história ficaria mais bonita com um fim simbólico que exaltasse tais qualidades, conforme o dizer de Holanda, apud Joffily (1980, p. 14, prefácio):

Ora, Anayde, para o seu tempo, foi uma mulher ousada e por isso o seu final tenha sido dramático como o de suas estórias. Porque as heroínas de Anayde nunca foram mulheres tímidas, mas amantes audaciosas, dispostas a tudo pelo amor devotado, quase sempre, não a homens comuns, mas a artistas e intelectuais em busca de novas paixões.

Yamazaki, empregando as possibilidades de criativas versões ficcionais que o cinema proporciona, optou por encerrar o filme, de modo a exaltar Anayde, numa cena final em que ela, como uma altiva heroína, caminha entre o tiroteio que se trava numa rua do Recife. Tropas que aderiram à Aliança Liberal estão tomando a cidade, chegava a Revolução de 1930. Anayde caminha tranquila, mas resoluta em meio ao combate, um leve sorriso revela bem estar, o olhar como que se vislumbrasse alguma coisa agradável, um futuro mais promissor, um semblante de mulher resoluta e vitoriosa apesar das vicissitudes que enfrentava.

Considerações finais

“Paraíba masculina mulher macho sim senhor”, é um refrão da música de Luiz Gonzaga, uma conotação sobre a identidade do Estado que perdura desde 1929, em referência à coragem da unidade federativa que, apesar de pequenina, mediante seu reduzido território geográfico, ousou com a atitude de seu presidente João Pessoa, desafiar o governo central. Não apoiou a chapa oficial candidata à presidência da República. Contudo, o nome do filme “*Parahyba, Mulher Macho*”, é uma apropriação do termo para definir a também desafiadora Anayde Beiriz, uma inteligente e criativa iniciativa para que a personagem fosse projetada como protagonista na história do Estado, de forma contrária à que ela era reconhecida até o lançamento do livro de José Jofilly, perfil fortalecido de forma superlativa pela obra cinematográfica, pela sua originalidade e o potencial narrativo proporcionado pela magia do cinema.

Anayde, “mulher macho”, implica, na acepção de mulher de caráter, ousada e libertária, mesmo na fragilidade feminina, física e emocional, personalidade que, antes renegada na memória paraibana, nos últimos anos, e cada vez mais, passou a ser incluída em textos jornalísticos e teatrais, como também acadêmicos, nas mais diferentes áreas: história, ciências sociais, comunicação, entre outras, inclusive educação, pois Anayde é vista como a percussora da alfabetização de adultos no Brasil, e também entre as maiores mulheres da história do País, ao lado de Maria Quitéria, Anita Garibaldi, Princesa Isabel, Irmã Dulce, entre outras celebridades do gênero feminino.

Ao traçar um paralelo entre as críticas às concepções denotadas à Anayde pelo filme, em 1983, e o prestígio de sua memora na atualidade, reconhecemos a força do roteiro que, mediante seu papel de narrador de célebres episódios da história paraibana, não se apresenta apenas como argumento de convencimento das versões dos fatos que propõe. Também é meio particular de reconhecer questões memoriais de grande interesse no presente, interrogando aquilo que foi segundo o pensamento da atualidade.

Nós, particularmente, questionamos: A Anayde Beiriz configurada por Yamazaki não foi uma antecipação, ou quem sabe uma concepção genealógica dos sentidos que hoje exaltam a heroína paraibana?

Numa das cenas finais da película o repentista que pontuou outras passagens da narrativa fílmica, canta uma letra que procura consagrar a memória da encantadora e revolucionária professora numa produção de sentido com status de projeção mitológica:

Dos terremotos do drama que abalava o País / Se enxerga a luz da chama de Anayde Beiriz / Pois das lições do passado / Fica um exemplo guardado / Fica um rosto, fica um nome / É algo que permanece / A memória não esquece / O pó da terra não come!

A Assembléia Legislativa Estadual, criou, em 2002, o prêmio Diploma Mulher-Cidadã Anayde Beiriz para agraciar, anualmente, três personalidades que tenham oferecido contribuição relevante à defesa dos direitos da mulher e questões de gênero no Estado da Paraíba. A comenda é entregue no Dia Internacional da Mulher, 8 de março.

Concluimos, sem muita originalidade, mas com força expressiva em relação à Anayde Beiriz e sua representatividade identitária: “mulher macho sim senhor!”

Referências

ARANHA, Marcus. **Anayde Beiriz: panthera dos olhos dormentes**. João Pessoa: Editora Manufatura, 2005.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel (1999), *L'Analyse des Films*, Nathan, 2a ed.

AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. Campinas. SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques et. al. **A imagem**. Campinas/SP: Papyrus, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BURKE, Peter. **A arte da conversação**. São Paulo, Unesp, 1995.

CAVALCANTI, Alcilene. **O discurso histórico em *Parahyba mulher macho* (1983): um filme da transição democrática brasileira**. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal – RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364652714_ARQUIVO_OdiscursohistoricoemParahybamulhermacho.pdf>. Acesso em: 3 set 2020.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru, SP: Edusc, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Cinema, a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera (Org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.

GUIMARÃES, César G. et al. Das origens e motivações de um trabalho (apresentação). In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org.). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HALL, Stuart et al. **A produção social das notícias: o mugging nos media**. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1993.

JOFILLY, José. **Anayde Beiriz: paixão e morte na revolução de 30**. Rio de Janeiro. Companhia Brasileira de Artes Gráficas (CBAG), 1980.

KREUTZ, Katia. **O que é uma decupagem?** Site AIC – Academia Internacional de Cinema. 14 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/o-que-e-umadecupagem>> Acessado em: 10 jul 2020.

METZ, Cristian. **A Significação do cinema**. São Paulo. Perspectiva: 1977.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologias**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, 262 p.

SALIBA, Elias Thomé. Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1997.