

O DISCURSO SOBRE O ADULTÉRIO NOS *ÉBRIOS* DE GILDA DE ABREU E VICENTE CELESTINO - REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA E NO TEATRO

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil

© margaridaadamatti@gmail.com |  <https://orcid.org/0000-0001-6430-0633>

Recibido el 24 de abril de 2022; aceptado el 5 de mayo de 2023

Disponível em Internet em setembro de 2023

RESUMO: Gilda de Abreu foi a segunda cineasta a dirigir um filme no Brasil. O artigo analisa o regime discursivo sobre o adultério feminino como causa da ruína masculina no filme *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu e nas duas versões da peça teatral homônima (1941, 1947) de Vicente Celestino, marido de Gilda. Se a parceria do casal se estendeu por quase quarenta anos como autoria colaborativa, a proposta procura localizar nas três versões disponíveis momentos intersticiais de representação da mulher entre as vozes narrativas. Tomando como ponto de partida a documentação disponível em acervos e uma análise inédita da censura à peça, o estudo é feito a partir da articulação entre a composição da personagem feminina, da análise de discurso aplicada ao campo do cinema e da teoria feminista de cinema em busca de fissuras na representação da sexualidade feminina.

PALAVRAS-CHAVE: *O Ébrio*; Gilda de Abreu; Vicente Celestino; Cinema brasileiro; Representação da mulher

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Adamatti, Margarida Maria. 2024. "O discurso sobre o adultério nos *Ébrios* de Gilda de Abreu e Vicente Celestino – representação da mulher no cinema e no teatro", *Debate Feminista*, año 34, vol. 67, pp. 67-94, e2362, <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2024.67.2362>

DEBATE FEMINISTA 67 (2024) pp. 67-94

Año 34, vol. 67 / enero-junio de 2024 / ARTÍCULOS

ISSN impreso: 0188-9478 | ISSN electrónico: 2594-066X

e2362 | <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2024.67.2362>

© 2024 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND

(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

EL DISCURSO SOBRE EL ADULTERIO
EN LAS VERSIONES DE *EL EBRIO* DE GILDA
DE ABREU Y VICENTE CELESTINO:
REPRESENTACIÓN DE LA MUJER
EN EL CINE Y EL TEATRO

RESUMEN: Gilda de Abreu fue la segunda directora de cine en Brasil. El artículo analiza el régimen discursivo sobre el adulterio femenino como causa de la pérdida masculina en la película *El ebrio* (1946) de Gilda de Abreu y en las dos versiones de la pieza teatral del mismo nombre (1941, 1947) de Vicente Celestino, su marido. Si bien la colaboración de la pareja se extendió por casi cuarenta años como coautoría, la propuesta busca localizar en las tres versiones disponibles momentos intersticiales de representación de la mujer entre las voces narrativas. Partiendo de la documentación disponible en archivos y un análisis inédito de la censura de la obra, el estudio se hace a partir de la articulación entre la composición del personaje femenino, el análisis del discurso aplicado al campo del cine y de la teoría feminista del cine en busca de fisuras en la representación de la sexualidad femenina.

PALABRAS CLAVE: *El ebrio*; Gilda de Abreu; Vicente Celestino; Cine brasileño; Representación de la mujer

THE DISCOURSE ON ADULTERY
IN *THE DRUNKARD* BY GILDA DE ABREU
AND VICENTE CELESTINO: THE REPRESENTATION
OF WOMEN IN CINEMA AND THEATER

ABSTRACT: Gilda de Abreu was the second woman to direct a film in Brazil. The article analyzes the discourse on female adultery as a cause of male ruin in the film *O Ébrio/The Drunkard* (1946) by Gilda de Abreu and in the two versions of the homonymous play (1941, 1947) by Vicente Celestino, Gilda's husband. Although the couple's collaborative authorship lasted for almost forty years, the proposal seeks to locate interstitial moments of representation of the woman within the narrative voices in the three available versions. Using the documentation available in archives and an unprecedented analysis of the censorship of the play, the study is based on the articulation between the composition of the female character, the discourse analysis applied to the field of cinema and the feminist theory of cinema in search of flaws in the representation of female sexuality.

KEYWORDS: *The Drunkard*; Gilda de Abreu; Vicente Celestino; Brazilian Cinema; Representation of Women

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Note-se que o adultério é sempre do gênero feminino. O homem comete suas leviandades, mas adúltera é a mulher [...]

É um crime que a sociedade não perdoa

MARLYSE MEYER, *Folhetim, uma história*

O tema da traição feminina que leva o homem à degradação e ao alcoolismo permanece oculto na historiografia do cinema brasileiro. O assunto revela um processo de transferência dos problemas do mundo masculino às mulheres, em especial no período da depressão econômica e da Segunda Guerra Mundial, quando o alcoolismo se relaciona com o desemprego, com a frustração profissional e com os horrores da guerra.

Em 1946, dois grandes sucessos de bilheteria sobre o alcoolismo chegavam às telas brasileiras: *Farrapo humano* (1945) de Billy Wilder e *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu. O primeiro aborda a frustração masculina face à impossibilidade de realizar o sonho de ser um escritor famoso, enquanto o segundo revela como a infidelidade feminina leva um homem bem sucedido a se transformar em alcoólatra e morador de rua. Se naquele período o alcoolismo era considerado, além de uma doença social, uma grande ameaça à sociedade (Andrade 1992), filmes como o de Gilda de Abreu, *O campeão* (1931) de King Vidor, *Quando a mulher se opõe* (1932) de Dorothy Arzner e *My man Godfrey* (1936) de Gregory La Cava mostravam em graus variados a participação da infidelidade feminina na decadência dos homens, no alcoolismo, no vício no jogo ou nas tentativas de suicídio. Pensando em um cinema de autoria feminina progressista dentro dos limites permitidos nos estúdios americanos, naquele período Dorothy Arzner colocou em cena em *Quando a mulher se opõe* o direito da esposa traída de sair com um antigo pretendente e flertar com ele, vendo o marido alcoólatra se

divertir com a amante no mesmo restaurante. A linha tênue permitida pelo Código Hays, quando o assunto era o adultério,¹ permite-nos refletir sobre os caminhos possíveis de contestação à ordem vigente das cineastas naqueles anos. Também no teatro brasileiro (Moraes 2017), a temática do alcoólatra e/ou morador de rua, cujas mulheres, em graus variados, se deixam seduzir por vilões, está presente nas peças de sucesso de Joracy Camargo: *Deus lhe pague* (1932), sobre um mendigo-milionário e, depois, *Anastácio* (1937), cujo protagonista é um milionário que se transforma em um mendigo e bêbado.

Se o decaimento social do homem por causa da mulher possibilita variadas linhas de genealogia, seja com a estrutura do romance-folhetim (Meyer 1996), seja com o drama burguês (Szondi 2004), não procuramos remontar uma genealogia das razões da expulsão do homem do paraíso até o mito de Adão e Eva. A proposta do artigo é observar as continuidades e mudanças no regime discursivo sobre a infidelidade feminina como causa da ruína do protagonista masculino nas três versões do *Ébrio* (1941, 1946, 1947), realizadas pelo casal Gilda de Abreu e Vicente Celestino. Analisamos o projeto dos *Ébrios* como uma autoria colaborativa do casal. Oficialmente as duas versões da peça de teatro (1941, 1947) foram creditadas ao marido de Gilda de Abreu. Embora o nome de Abreu apareça somente na documentação como coautora nos pedidos à censura paulista a partir de 1962, a segunda versão da peça (1947) é uma transposição quase idêntica do filme (1946) de Gilda, feito um ano antes. *Os Ébrios* do casal Abreu-Celestino trazem um percurso de sucesso que se estendeu por mais de 30 anos: na canção de Vicente Celestino (1935), na peça (1941) — reencenada até meados de 1960, no filme de Gilda de Abreu (1946), na telenovela (1965-66) dirigida por Heloisa e José Castellar na TV Paulista, e nas adaptações feitas por Gilda para a literatura e para a radionovela. Gilda tem o mérito de integrar a lista com as maiores bilheterias da história do cinema brasileiro, como a única diretora mulher. Abreu teve uma carreira multifacetada

¹ Sobre a representação do adultério nos filmes hollywoodiano em meio ao Código Hays, ver Pennington (2007).

pelas artes como atriz de cinema e teatro, compositora musical, dramaturga, diretora teatral, diretora de cinema, autora de radionovelas, escritora, roteirista, empresária e cantora lírica. Além do *Ébrio*, Gilda dirigiu mais dois longas metragens, *Pinguinho de gente* (1949) e *Coração materno* (1951).

O artigo parte da análise imanente das três versões do *Ébrio* e articula duas grandes frentes de trabalho, que se coadunam e se complementam, a saber: 1) o pensamento feminista do cinema, que incorpora uma leitura psicanalítica para a compreensão do discurso fílmico (Mulvey 1989; Doane 1985, 1987; Lauretis 2019; Johnston 1973); 2) a análise de discurso, da linguística, adaptada ao campo do cinema, em sua associação com a história e a crítica de base materialista (Barthes 2003a, Comolli e Narboni 1969, Ferro 2010). Em torno das significações políticas sobre a mulher, e por meio da filiação histórica com Roland Barthes (2003a), com os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, Jean Comolli e Jean Narboni (1969) e com Marc Ferro (2010) buscamos problematizar omissões, silêncios, possíveis fissuras e lapsos não visíveis em busca do latente sobre a representação feminina nos *Ébrios*. Seguindo Comolli e Narboni, que observaram as maneiras encontradas pelos cineastas para expor discordâncias em relação ao sistema dos estúdios norte-americanos na tessitura fílmica, procuramos no *Ébrio* possíveis fissuras, deslocamentos, oscilações entre pontos de vista não progressistas, reacionários, conciliatórios ou moderadamente críticos, capazes de trazer distorções em relação às representações hegemônicas sobre a mulher.

ANÁLISE DAS DUAS VERSÕES DA PEÇA E DO FILME O ÉBRIO

O artigo traz uma análise inédita dos dois textos teatrais e dos trechos censurados da peça de 1941, que foi possível graças à pesquisa documental em acervos públicos. Em agosto de 1941, a peça *O Ébrio* foi enviada à censura carioca e aprovada com cortes, que envolvem

exatamente a figura feminina e a representação do adultério.² Depositado na Biblioteca Nacional, o manuscrito possibilita em alguns casos ler o que foi cortado pela censura e observar o que parece ter causado maior atrito com o censor pelas cores utilizadas (entre o azul e o vermelho).³

As duas peças de teatro trazem poucas rubricas, o que não permite a compreensão completa da montagem no palco. A opção escolhida neste artigo está centrada na análise discursiva,⁴ porque em outros trabalhos já aprofundamos as questões estilísticas do filme de Gilda de Abreu.⁵ No estudo comparativo entre cinema e teatro realizado aqui, as peças ocupam espaço privilegiado porque oferecem uma visão mais ambivalente da personagem feminina, enquanto o filme tende a suprimir exatamente esta perspectiva e estas cenas.

O estudo comparativo entre as versões da peça e do filme procura realçar as diferenças na representação da personagem feminina. Com finalidade didática, a análise discursiva proposta segue o enredo e será dividida em três partes. A história é simples, o médico-cantor Gilberto (Vicente Celestino) é traído por sua esposa, Marieta (Alice Archambeau), tornando-se alcoólatra e morador de rua.

A Parte I é dedicada à apresentação do casal e ao cotidiano deles na mansão, enquanto a Parte II realça o flerte de Marieta com o vilão José

² A peça *O Ébrio* de 1941 encontra-se depositada na Biblioteca Nacional, na Funarte e no Sbat. O texto de 1941 tem ligeiras alterações entre os três manuscritos, dos quais só realçamos as mudanças mais significativas. A segunda versão (1947) integra o Acervo Miroel Silveira. Nenhuma versão da peça foi publicada.

³ Requerente: Vicente Celestino. Data de censura: 21/08/1941. Livro nº: 1, nº de registro: 398; Certificado: 425.

⁴ O estudo do regime discursivo de Gilda de Abreu sobre a representação das mulheres é inédito e possibilita também desconstruir possíveis tendências simplistas de traçar um espelhamento entre a trajetória de Gilda de Abreu (como sofredora) e a das personagens femininas do filme.

⁵ Gilda de Abreu tem um estilo de filmar, condição que lhe foi negada pela historiografia do cinema brasileiro (Adamatti 2020, 2022). Este estilo tem relação direta com a transposição da peça teatral *O Ébrio* e explícita de maneira intencional o espaço cênico (Adamatti 2019).

(Rodolfo Arena) e a reação de Gilberto à traição. Por fim, na Parte III, o casal se reencontra em um bar decadente e Gilberto perdoa a esposa.

Parte I – O cotidiano do casal Gilberto e Marieta

A peça de 1941 tem início com o protagonista Gilberto (Vicente Celestino), médico-cantor de sucesso, quando ele já é casado com Marieta (Alice Archambeau), uma enfermeira interesseira.

Tanto o filme quanto a peça de 1947 acrescentam um prólogo com a história de Gilberto como estudante falido de medicina, que perambula pelas ruas sem ter o que comer, enquanto os familiares exploradores e interesseiros lhe fecham as portas. Graças ao incentivo de um padre, Gilberto ganha um concurso musical e se torna astro do rádio. Como médico formado, ele vai conhecer a enfermeira Marieta, tema que será analisado no próximo subtópico.

O primeiro encontro do casal

A peça de 1941 não mostra como Gilberto conheceu Marieta, enquanto Gilda de Abreu prioriza o primeiro encontro deles como maneira de transmitir significações profundas sobre Marieta por meio da composição visual, pelo enquadramento e pela atuação. No filme e na peça de 1947, o casal se conhece no centro cirúrgico, antes de Gilberto operar uma criança de nome Princesinha. Será no centro cirúrgico que Gilberto nota Marieta pela primeira vez. Enquanto a enfermeira procura chamar a atenção do médico, a ausência de uma atmosfera romântica realça o exagero dos gestos e da voz para denunciar a falsidade da mulher. A escolha pelo enquadramento de longa distância corrobora com o trabalho de encenação e gera um distanciamento em relação à personagem, ampliado pela exclusão de closes em Marieta.

O encontro do casal não segue a direção do olhar no cinema narrativo clássico, descrito por Laura Mulvey (1989).⁶ A cena é narrada

⁶ O comparativo com o artigo de Laura Mulvey (1989) possibilita realçar como o filme de Gilda de Abreu não se detém à escopofilia e à organização do olhar no

em uma série de olhares através do *nobody shot*, sem transformar Marieta em objeto do olhar de Gilberto. A construção visual de Marieta vale um comentário sobre o modo de filmar de Gilda de Abreu. A cineasta não escolhe realçar a beleza e o encanto feminino. A postura traz uma recusa em converter a mulher em prazer visual, afastando o público do voyeurismo com o corpo feminino. Além disso, a ausência de enlevo amoroso explica porque não se reservam closes a Marieta.⁷

Ao contrário do típico protagonista masculino do cinema narrativo clássico analisado por Mulvey, Gilberto sequer olha Marieta, enquanto a enfermeira toma uma posição ativa. Geralmente na história do cinema nas primeiras décadas do século xx a postura ativa da mulher na direção do olhar ressaltava um indício de sexualidade indesejada. Gilberto não objetifica Marieta e esse processo não é visto por uma série de olhares que ligam o personagem masculino a nós, espectadores da plateia. Gilda de Abreu não incorpora um ponto de vista do olhar do personagem nesta conversa. Como no palco, ela trabalha a cena sem utilizar planos subjetivos. A construção visual retoma o espaço cênico pelo uso de plano geral ou plano médio, evitando os cortes.

Gilberto não olha, nem manifesta interesse pelas mulheres. Ele confunde as enfermeiras com as quais trabalha, sem perceber que sua antiga assistente tinha sido substituída por Marieta. Contudo, se o olhar de Gilberto não é escopofílico, a atitude dele é de desdém em relação à Marieta. O médico-cantor não é o homem bom e piedoso com todos; é arrogante com a subordinada, talvez em resposta a atitude ousada dela, tentando se mostrar como mulher. Sem se deixar abater com a resposta desdenhosa de Gilberto, Marieta explica que substitui a

cinema clássico. Há uma fissura na forma de filmar de Gilda de Abreu em relação à construção visual da mulher. A cineasta brasileira dá preferência a enquadramentos que se aproximam da visão do plateia teatral.

⁷ A oposição de Gilda de Abreu à conversão da mulher em objeto de olhar se relaciona mais aos preceitos do melodrama e à consequente exclusão do uso do close, porque Gilda não quer criar identificação na tela com Marieta. Não se trata de uma proposta estética relacionada à desconstrução do olhar sobre o corpo feminino, como a realizada pelas cineastas feministas na década de 1970.

antiga enfermeira faz muito tempo sem ser notada. Enquanto o médico declara que não tinha reparado na ausência de sua antiga assistente, Marieta retruca: “é natural, quem sou eu para o senhor?”. A resposta dele denota não só desinteresse e desdém, mas também misoginia pela ousadia de Marieta: “Para mim a senhora é uma enfermeira *igual* às outras”. Lendo o discurso desqualificador dela como uma “qualquer”, a enfermeira insiste: “eu não sou igual às outras, Dr. Gilberto”. A afirmação é igualmente ignorada pelo médico.

A conversa ocorre com os atores de costas um para o outro. Gilda de Abreu filma a conversa sem o campo-contracampo, dando preferência ao plano longo, ao uso de máscaras e a vista das figuras dorsais, o que é significativo. Quando os personagens se olham, não nos é permitido vê-los de frente através do close, apenas de perfil, dando bons indicativos de como será a relação do casal. Esse padrão será recorrente em todo o filme.



Figura 1. Marieta arruma a máscara de Gilberto no centro cirúrgico enquanto conversam.

Se a estratégia do exibicionismo feminino em relação ao olhar masculino (Mulvey 1989) não obtém efeito para conquistar o médico, a enfermeira fará uso do ouvido. Falando direto ao coração, Marieta irá atrair Gilberto não por sua beleza, mas pela suposta bondade. Fingindo ser uma profissional caridosa, ela se oferece para fazer um plantão de madrugada e garantir o sucesso da cirurgia de uma criança.

A vida matrimonial e a insatisfação feminina

Enquanto o filme de Gilda de Abreu apresenta a falsidade de Marieta por meio da representação visual da personagem, como vimos acima, a peça de 1941 recorre a outra estratégia. Sem utilizar o flashback, são os parentes interesseiros de Gilberto que lançam dúvidas sobre o passado de Marieta, em sua festa de aniversário.

Na peça de 1941, a ação tem início com a inveja entre mulheres, quando prima Maricota cumprimenta o marido de Marieta, “abraçando-o com entusiasmo [e beijos sonoros]”. Sofrendo uma chacota na festa porque é solteira, a prima Maricota se compara à anfitriã para falar mal da reputação duvidosa de Marieta, “que namorava à beça”, mas mesmo assim arranjou marido. Então, para desqualificar a esposa de Gilberto, primo Rêgo fornece mais informações sobre o passado de Marieta quando ela era solteira, comparando-a a um “diabo de saias”, que não deixava escapar “nenhum gato, nem sapato”, numa “roda vida com os rapazes da redondeza”. “Sonsa como ela só, o diabo da pequena não se contentava com um só namorado não... Eram três e quatro”. A fala de Rêgo consta apenas no material enviado à censura e antecipa a principal crítica a Marieta, como mulher ciumenta, namoradeira e briguenta. Se Marieta não se defende das acusações, o silêncio dela acaba por autenticar o relato de Rêgo.

O relato de terceiros sobre Marieta se torna dado incontestado sobre o comportamento amoroso dela na peça. Transforma-se, dessa forma, um comentário opinativo sobre a condição de mulher pobre, que teve experiências amorosas, em indício negativo de moralidade. Gilda de Abreu exclui toda esta conversa de argumentação moral sobre Marieta do filme e da peça de 1947, o que é positivo por não condenar uma mulher “namoradeira” como propensa ao adultério. Se Gilda corta as informações sobre o passado de Marieta, surge pelas mãos da cineasta uma personagem ávida pelo consumo, que quer ganhar joias cada vez mais caras. Dessa forma, na adaptação, Marieta é mais falsa e caricata. A mudança transforma o texto teatral em uma narrativa visual com unidade, capaz de apresentar a personagem através da atuação, da entoação e da postura corporal da atriz.

Comparativamente, a caracterização mais ambígua de Marieta na peça some no filme. Existe na peça de 1941 uma hesitação na apresentação de Marieta. Ela tem o pior de si exposta, mas ao mesmo tempo parece mais humana e também insatisfeita com a vida de casada. Em um dos números musicais, presente apenas na versão enviada à censura, Marieta demonstra afeto pelo marido; canta abraçada com ele. Mas enquanto o marido faz juras de amor insistentes, sem parar, obrigando-a a valsar sem pausas, Marieta chora no meio da música “sou muito infelizzzz”. Como o homem que ignorou a enfermeira no centro cirúrgico, novamente Gilberto finge não ouvir a esposa e continua sua ladainha de amor. Então Marieta se transforma. Ela grita irritada “cala a boca... eu estou falando...”. Furiosa, ela desliga o rádio, enquanto a orquestra para bruscamente, mas não impede Gilberto de continuar a declarar seus versos de amor. Quando corta esta cena no filme, Gilda ameniza o comportamento agressivo de Marieta, mas também planifica a personagem como interesseira.

A reação desmedida de Marieta evidencia como ela sofre com a certeza de uma traição inexistente do marido. Se a explosão da insatisfação feminina no número musical interrompe a ação da orquestra, o marido não é solidário com o sentimento da esposa. Analisando momentos semelhantes no cinema, Slajov Zizek (2009: 59) observa a opção de mostrar uma mulher “histérica” que “ameaça” a todos, como um “monstro patético”, ao invés de recriar uma “reafirmação do feminino” capaz de constituir uma ameaça ao universo patriarcal.

A reação de Marieta é bipolar, ela muda completamente a forma de tratar o marido por causa do ciúme. O ciúme de Marieta em todas as versões do *Ébrio* é incentivado pela empregada Salomé que insinua que uma das clientes de Gilberto não para de ligar. Rapidamente, Marieta conclui que Gilberto a trai com a paciente Zizinha. Na peça de 1941, a personalidade transloucada de Marieta é realçada em exagero. No filme e na peça de 1947, Gilda ameniza um pouco o caráter explosivo de Marieta.

A parte mais hostil da relação com Gilberto foi cortada do filme e da peça de 1947, quando Marieta anda atrás do esposo em torno

de uma mesa, ri “nervosa” e “começa a ficar agressiva”. A briga torna factível a caracterização psicológica da mulher como instável e dialoga com a representação da histeria. Enquanto a esposa age com paixão e ofende a paciente ao telefone, Gilberto dá instruções racionais sobre como aplicar a injeção. Mesmo errada, Marieta “o olha desconfiada”, o que denota seu caráter paranoico, numa alusão ao gênero do *woman's film*, que muitas vezes utiliza a psicanálise para explicar o comportamento supostamente histérico da mulher (Doane 1985). Produzidos nos Estados Unidos entre 1930-40, nesses filmes a vida doméstica relaciona-se a um repertório imagético do feminino como sacrifício, histeria e paranoia. Numa de suas vertentes, o *woman's film* foi proeminente na tentativa de Hollywood de popularizar a psicanálise, representando a subjetividade da mulher como instabilidade e neurose. Ao apontar o feminino como patológico, as relações entre a mulher e a doença tornam-se elementos indesejados, que ameaçam infiltrar o que é central: a saúde e a masculinidade. Não é à toa que Marieta leva o médico-cantor de sucesso ao vício e ao alcoolismo.

A temática da histeria feminina não estava presente apenas nos filmes analisados por Mary Ann Doane nos anos 1940, contemporâneos ao filme de Gilda, mas também no teatro brasileiro, em peças de sucesso de Oduvaldo Vianna, dramaturgo e cineasta com quem o casal Abreu-Celestino trabalhou por décadas. O tema do ciúme obsessivo feminino em *Feitiço* (1932) ganha na peça seguinte, *Amor* (1934), ares de uma tragédia doméstica com o assassinato da mulher e suicídio do marido (Moraes 2017), depois que a esposa sugeriu à amiga flertar com ele para depois processá-lo por adultério.

Parte II – Os flertes de Marieta e a traição

Nesse subtópico, analisamos a caracterização de Marieta como mulher visualmente sedutora no filme e as nuances apresentadas entre flertar e trair na representação de uma mulher casada. Na sequência, observamos quais foram os trechos cortados pela censura em torno da sexualidade feminina.

O flerte de Marieta com o vilão José

Se a primeira parte do filme apresenta a relação de Marieta com Gilberto antes do casamento, depois de casados, o destaque recai à manifestação da libido de Marieta com o vilão. Enquanto Gilberto trabalha arduamente, Primo José (Rodolfo Arena) faz companhia à Marieta e flerta com ela.

Gilda de Abreu opera uma transformação na leitura do flerte com o vilão no filme. A peça de 1941 insiste na fidelidade de Marieta, que teme ser descoberta flertando com José ao telefone. Na conversa, ela admite que nunca traiu o marido: “pelo amor de Deus, José, bem sabes que é impossível, eu nunca faria”. O filme suprime esse diálogo e realça como Marieta flerta de maneira segura e insinuante com o vilão sedutor, que tinha objetivos escusos com a esposa de Gilberto antes mesmo de conhecê-la. De piteira na mão fumando, toda de preto, com roupa justa, Marieta faz uma paródia à *femme fatale*, que sabe ao mesmo tempo incitar o desejo masculino e virar o rosto no exato momento de receber um beijo na boca. A performance extremamente falsa de Marieta e do vilão José coaduna-se com a escolha por uma atuação paródica destes dois personagens, falicitando a liberação da obra pela censura.

A reação de Marieta à suposta traição do marido e a inércia da censura

Como vilão sedutor, José convence sua comparsa Lola (Júlia Dias) a fingir ser a amante de Gilberto. Seu objetivo é roubar todo o dinheiro que Marieta recebe mensalmente do marido e fugir, sem levar nenhuma das duas mulheres. Marieta cai no golpe. Longe da mulher interesseira que casou por dinheiro, ela se leva pela emoção. No fundo, Marieta é apenas uma paródia da *femme fatale*, desprovida de enigma. Ela acredita na performance de Lola e nas falsas juras de amor de José. Enfurecida com Gilberto, Marieta vai embora com o vilão sem delongas. O plano dá certo e José viaja sozinho para os Estados Unidos.

Antes da fuga, quando Marieta se julga traída pelo marido, ela tem uma reação desmedida na peça de 1941, trecho que traz um momento

de insatisfação feminina. A versão enviada à censura traz uma reação muito passional de Marieta; que não foi censurada. No manuscrito enviado à censura, as frases da esposa revelam um subtexto com conteúdo moral, que traz uma alteração sobre a motivação do adultério. Comparativamente no filme e na peça de 1947, Marieta mal tem reação ao se descobrir traída. Agindo sem nenhuma emoção, as únicas palavras dela são de espanto: “não pode ser”.

Contudo, na peça de 1941 a emoção pulsa com declarações de uma “dor profunda” que “mata” “meu coração”. Segurando o retrato do marido, Marieta o chama de “canalha”. Ressaltando sua fidelidade, ela promete deixá-lo para sempre. Além disso, na versão enviada à censura, Marieta jura vingança, prometendo ser “depravada”: “Gilberto/Eu darei a um outro homem qualquer/A vida e o amor que te dei/E crua (raivosa) a mais depravada mulher/Eu serei, eu serei (rasga o retrato com raiva e atira no chão) [...]”. Curiosamente nem mesmo a frase de uma mulher dizendo que será depravada irritou a censura.

A ação da censura sobre a palavra amante

Um dos diálogos mais censurados do texto teatral ocorre quando a dançarina Lola, comparsa do vilão, volta à mansão do casal para contar a Gilberto como ela e José tramaram um plano para roubar Marieta. Lola age motivada pela paixão, quando percebe que foi usada de “escada” para José fugir com Marieta.

A narrativa de Lola é construída através da perspectiva folhetinesca: “fui levada a mentir pelo amor de um homem que me obrigou a representar uma comédia infame”. Se a frase está presente em todas as versões do *Ébrio*, no manuscrito enviado à censura constam por volta de quatro ou cinco palavras riscadas com lápis azul, com o carimbo “censurado”. Mesmo com o corte é possível ler a frase retirada: “na qual me fiz passar por sua amante”. Curiosamente, a versão do Sbat e da Funarte reproduz a oração proibida pela censura. O censor cortou a primeira menção à palavra amante na fala feminina, mas a resposta de Gilberto não foi alterada, quando ele diz “minha aman...(revoltado)”. A exclusão do termo não era uma novidade no campo da censura

teatral. As pesquisas iniciais desenvolvidas no Acervo Miroel Silveira sugerem como a palavra era uma das mais censuradas até os anos 1950.

A zombaria com Maricota durante o testamento
e os cortes da censura

Quando Gilberto descobre a traição de Marieta, ele fica desesperado e troca de identidade com um morador de rua, recém-falecido. Contudo, antes disso, Gilberto altera o testamento, exclui Marieta da herança e zomba no texto dos parentes interesseiros, destinando-lhes objetos pejorativos e sem valor. A ação está oculta na diegese, mas assistimos à leitura do testamento como contraponto cômico do drama. A ação de Gilberto desconstrói o suposto desespero com a infidelidade, mostrando seu lado extremamente racional, que antes de se embriagar pelas ruas, vai proteger a propriedade privada.

Enquanto a censura deixou passar a fala de Marieta prometendo ser depravada, uma cena de pouca importância para o desenvolvimento narrativo, como a da leitura do testamento, recebeu mais de um corte do censor. Se os parentes eram todos interesseiros, a zombaria do falso morto vai recair curiosamente na prima Maricota. Como no melodrama, as personagens devem pagar e ter uma punição exemplar. E a censura não vai perdoar as menções às mulheres solteiras. Desta forma, por ser mulher, prima Maricota é alvo privilegiado da censura, dos parentes e da zombaria do Morto.

Durante a leitura do testamento, o Morto caçoa de Maricota por ela ser solteira: “deixo para Maricota/Lindoca [...] o manual de ‘Como pescar um marido’”.⁸ Comparativamente à palavra amante, usada por Lola, que recebeu um grifo azul com quatro carimbos, a oração sobre o “Manual para pescar um marido” ganhou sete carimbos. A frase recebeu apenas um risco com caneta preta fina, permitindo ler as palavras cortadas, acrescidas de três linhas verticais vermelhas na margem

⁸ A prima solteira de Gilberto chama-se Maricota. Apenas na versão censurada seu nome é Lindoca.

esquerda. Embora não tenhamos acesso a uma possível nomenclatura cromática da censura, a quantidade de grifos, a pressão mais forte no papel, feita com lápis vermelho, e a quantidade de carimbos talvez demonstre que esse foi o trecho de maior atrito para o censor.

Maricota é a personagem que mais recebe cortes da censura. Quando o escrivão entrega-lhe o livro, é possível ler o trecho riscado: “o testamenteiro dá ao ajudante um livro enorme [CENSURADO]”. A exclusão parece temer a brincadeira com a possibilidade de ensinar às mulheres como comprar ou fazer um homem de objeto numa transação monetária. As palavras “livro enorme” estão riscadas com uma caneta preta fina ao lado de três linhas vermelhas na margem esquerda. Portanto, os trechos censurados ora silenciam a fala das personagens femininas, ora menosprezam a condição da mulher. Os cortes integram a parte final da obra, quando as três figuras femininas são punidas, pedem perdão ou são motivo de chacota.

Parte III – A cena final no bar decadente

O restante da história de Gilberto ocorre em um bar decadente, chamado Café da Paz. Nele, vemos como o elegante médico-cantor se transformou no ébrio, um morador de rua que para afogar sua dor sem remédio, perambula pela cidade embriagado. Gilberto entra no bar com o amigo de bebedeira Pedro e conta sua história de vida cantando a música *O Ébrio*. A performance do cantor encanta todo o público, enquanto o som ecoa pelo ambiente e conecta Gilberto a Lola e a Marieta. É Lola quem conta a Marieta que Gilberto não morreu. Ambas vivem na miséria. Desesperada, Marieta pede que Pedro a ajude a pedir perdão a Gilberto. No final, o marido perdoa a esposa, mas prefere continuar sua vida como alcoólatra.

A sequência no bar constrói um discurso homogêneo sobre a infidelidade feminina nas conversas travadas entre Marieta, Pedro e Gilberto. A visão de mundo sobre o adultério é entregue aos personagens masculinos, enquanto Marieta se comporta como culpada, num

juízo ambientado no bar. Essa escolha discursiva revela a visão de mundo do *Ébrio* sobre as mulheres e sobre Gilberto como sofredor.

O número musical sobre o adultério

Gilda de Abreu também exclui o número musical “Samba do Coro” da peça de 1941, que tematiza o adultério coletivo das “mulheres”. A cena, que ocorre no bar, não foi enviada à censura, mas consta nas versões da Funarte e do Sbat.

Sem acesso às rubricas teatrais, as poucas indicações da cena deixam uma indagação sobre como a violência à mulher foi montada e com qual objetivo. No número musical que os espectadores do Café da Paz escutam, os dançarinos chamam “as mulheres” para bailar, mas ouvem uma recusa: “eu não vou dançar com você; para quê?”. Sem titubear, eles atiram “as mulheres ao chão”, dizendo “vem cá você vai apanhar já”. “Implorando”, elas dizem “tem dó de uma mulher fraca que o quer”. A violência física vem acompanhada de uma acusação de infidelidade: “pois sim, você quer me explorar, tapear/Então se você me enganou se do teu nome zombou/Vai apanhar e já”. Sem contestar verbalmente o que é visto, no texto simplesmente os casais fazem as pazes, dizendo “eu gosto de você”, quando tem fim a música. Sofrendo com a violência, as mulheres sequer têm o direito de negar o desejo masculino, enquanto os algozes reenfazem um discurso sadomasoquista de amor romântico, como se livrassem as parceiras do castigo merecido. Sem acesso às rubricas e às possíveis gradações entre mostrar e denunciar da montagem, talvez o objetivo do musical fosse indicar a superioridade de Gilberto, que não castigou fisicamente Marieta, nem a matou. Embora menos provável, a encenação do musical poderia funcionar como uma instância narrativa com teor crítico contra a violência.

O discurso masculino sobre o adultério e a ação da censura

As mudanças realizadas por Gilda de Abreu para caracterizar Marieta não alteram de maneira significativa o regime discursivo sobre o adultério. Se o número musical foi excluído, a cineasta mantém o pedido de perdão a Marieta e sua confissão de culpa a Pedro, amigo de Gil-

berto. Antes disso, para não pairar dúvida sobre como as mulheres são infiéis, mais uma história de infidelidade é narrada nas peças (1941, 1947) e no filme.

O palhaço Pedro conta a Gilberto que também foi traído pela esposa. Indiretamente ele atrela a falta da vontade de viver e trabalhar ao fim do relacionamento amoroso e à consequente morte da filha. Preferiu se tornar um ébrio, compondo mais uma “vítima” das mulheres pobres, que traem, não estabelecem vínculos vindouros e abandonam o lar.

Enquanto o número musical e o relato de Pedro realçam a infidelidade feminina, as duas conversas seguintes realizam o julgamento moral de Marieta, expondo, tanto nos dois textos teatrais quanto no filme, qual é o papel da mulher ideal. Quando Marieta descobre no bar que o marido não morreu, ela conversa com Pedro e lamenta a traição. Na história, o palhaço cumpre uma função semelhante a do *raisonneur*, personagem que explica a razão da peça, reintroduzindo certa presença do autor teatral (Prado 2014). Será Pedro quem irá interceder a favor de Marieta para obter o perdão de Gilberto. Mas antes de passar a advogado de defesa, o bêbado cumpre o papel de promotor e interroga Marieta sobre as razões do adultério. Desconhecendo a emboscada do sedutor, o ex. palhaço utiliza o julgamento moral para indagá-la: “mas se a Sra. sabia que ele era bom, por que o abandonou? Por que o arrasou ao vício... e à desgraça?”

A resposta de Marieta é evasiva: “a dúvida”. A continuação da frase foi censurada e riscada com lápis azul. Quatro carimbos de censurado e um colchete azul permitem ler o seguinte texto: “a (desconfiança???) foi quem me levou a dar o mau passo”. Sem mencionar a palavra traição, a supressão do trecho talvez visasse amenizar a infidelidade o como “mau passo”, causado por uma mera “desconfiança”, isto é, sem provas.

Depois de Marieta responder “a dúvida”, Pedro reenfatiza que ao fazer um juramento perante Deus a mulher “não tem direito” de “duvidar” desse homem, exceto se tiver “provas autenticadas”. Pedro estabelece uma conexão ilógica entre a traição feminina e uma possível

extinção da humanidade, atrelando a mulher à reprodução: “se todas as esposas do mundo, por uma simples dúvida dessem o mesmo passo que a Sra. deu, o mundo ficaria despovoado”.

Como homem “caridoso”, Pedro vai conversar com Gilberto e interceder pelo perdão de Marieta. Para começar a conversa, ele pergunta o que o “amigo” pensa da mulher, “esse bichinho irrequieto”, como é dito na peça de 1947. Em todas as versões analisadas, a resposta de Gilberto retoma o discurso do perdão e idealiza a figura feminina: “todas as mulheres são dignas de todo o respeito, compaixão e carinho”. Indiretamente, o protagonista retoma o ideal da mãe sofredora, estabelecendo umnexo causal entre as dores do parto e o sofrimento da mulher. O elogio dele cabe à maternidade, “dom sublime” em meio ao “sofrimento horrível”, cuja recompensa é ver o rostinho do bebê, “a vaidade da procriação”. Estabelece-se um vínculo implícito entre Marieta não ter sido mãe, não ter dado um filho a Gilberto, não ter sofrido as dores do parto, nem ter gozado da vaidade de substituta do falo ausente (Mulvey 1989). Isto é, Marieta também não é a mulher ideal, porque não sofreu e não deu um herdeiro a Gilberto.

Nem Pedro, nem Gilberto citam a palavra “adultério”, termo que permanece silenciado nos diálogos, mas constitui a base da história. Se a censura interditava o termo “amante”, a ocultação da expressão “traição” ou “adultério” ameniza a culpa de Marieta como uma “ação ruim”. Entre o dito e o não dito, Pedro pergunta se “a mulher deve ser perdoada por ter praticado inconscientemente uma ação má”. A resposta de Gilberto procura florear a infidelidade: “se for inconscientemente, acho que deve ser perdoada”. É através do vocabulário da psicanálise que a traição quase toma a forma de um desvio do inconsciente, ocultando o papel da emboscada na que Marieta caiu. Afirmando-se como homem nobre e superior, Gilberto quer “apenas” que Marieta “suplique” pela absolvição. Ao encobrir seu desejo, é como se ele atendesse ao clamar desesperado da mulher infiel: “se ela implorasse o meu perdão, é porque já não podia viver sem ele. Nesse caso, eu perdoava”.

No filme, Marieta cumpre à risca o papel de pecadora arrependida e permanece de olhos baixos, chorando compulsivamente. Numa

região intersticial entre a vítima, o sujeito apaixonado e o ressentido com medo de recair no erro, Gilberto afaga os cabelos da esposa, mas não a olha. Marieta não tem direito a closes, diferente de Gilberto, que é humanizado.

O discurso do homem sofredor

O comportamento de Gilberto em relação à Marieta é central para a compreensão do discurso sobre a traição amorosa. O filme e a peça de 1947 apresentam no prólogo um Gilberto celibatário, que vive em meio às crianças na casa paroquial. Em todas as versões do *Ébrio*, o personagem é visto como homem puro e bondoso, mas a peça de 1941 insiste em caracterizá-lo como o apaixonado que faz juras de amor eterno à esposa em “troca” apenas de “fidelidade e amor”. O pedido de amor eterno deixa latente o principal: a relação calcada no desejo, que no filme Gilberto define como “obsessão”, quando a voz de Marieta dizendo “não sou igual às outras” não lhe sai da cabeça. Será por dar vazão à paixão pela mulher ousada que ele irá à ruína. Contudo, essa sexualidade intensa de Marieta com Gilberto pouco aparece na imagem.

Como vimos no início do artigo, Gilberto não torna Marieta objeto de seu olhar escopofílico. Tomando a postura inversa, o filme insiste na fragilidade do protagonista. Em boa parte da trama, Gilberto não controla a narrativa, diferente do que acontece com os personagens masculinos no cinema narrativo clássico (Mulvey 1989). Torna-se assim um juguete do destino e um homem fraco levado pela paixão.

A ambiguidade da representação de Gilberto alterna o desejo de vingança, a raiva e o ressentimento como caminho rumo à santificação e ao perdão. Face à insistência do filme e da peça de 1947 na autodestruição do personagem, o texto de 1941 revela dois excessos do médico-cantor: o de romantização e o desejo de retaliação pela traição. Enquanto a vingança incide na estrutura narrativa, num encaideamento contínuo de acontecimentos até a desforra (Candido 1971), Gilberto não segue o desejo de vindita, porque teria de arcar com a “culpa” de punir Marieta e as figuras ligadas aos culpados, como Lola. Esse perfil não condiz com a caracterização psicológica de homem

bom, que ajuda o próximo como médico. Especialmente o filme e a peça de 1947 insistem no apaziguamento da vingança, realçando o homem passivo e vitimizado. Dessa forma, o sentimento de revanche se converte no discurso do ressentimento, quando Gilberto perdoa Marieta, mas explica suas condições: “eu disse que perdoava, mas não disse que me reconciliava”. Enquanto na peça de 1941, o marido ressentido não devolve o cordão símbolo de fidelidade a Marieta, no filme e na peça de 1947, a esposa ainda ganha de volta a medalha dourada.

Ao sublinhar o homem como vítima amorosa, se amplia a distância entre o vício e a virtude. O processo tem relação direta com a religião. Enquanto na peça de 1941 não existe a figura do padre Simão (Moraes 2017), o filme e o texto teatral de 1947 mostram como o homem desprovido de iniciativa só vence na vida depois de receber o apoio do padre. Na primeira conversa com o padre, Gilberto conta com raiva como os parentes interesseiros lhe fecharam as portas depois da falência. Fitando o crucifixo na parede, o sacerdote ensina Gilberto a conter o discurso rancoroso, porque há outros que sofrem muito mais. Envergonhado, Gilberto pede perdão e readquire um objetivo de vida ao conhecer Princesinha, menina dócil que usa muletas para andar. É nesse momento que a escolha da medicina como sacerdócio surge como objetivo de vida a Gilberto, visando ajudar aos necessitados.

Na peça de 1941, o discurso favorável à Igreja Católica é explícito, por ser o “único lugar” que não apedreja os ébrios. Rezando na igreja, o personagem compara Marieta às “garras do demônio”, e indiretamente ao pecado. Vendo a morte como solução para a dor, Gilberto pede a Deus para libertá-lo, estabelecendo um comparativo entre as chagas de Cristo e o sofrimento amoroso. Se a santificação do personagem se concretiza quando Marieta se ajoelha e suplica pelo perdão, indiretamente a cena estabelece uma continuidade com o papel que Celestino mais interpretou na carreira: o de Jesus Cristo na peça *O filho de Deus*, escrita por Gilda de Abreu. Seguindo os passos do Messias, Gilberto encarna o discurso de amor ao próximo, sofre com a

perseguição dos parentes, o sofrimento de uma via-crúcis, mas depois aprende a perdoar o adultério.

Se a defesa do perdão católico integra o discurso do *Ébrio* (Moraes 2017), o comportamento de Gilberto revela uma combinação entre a autopunição e o vício, como maneira de impressionar o ser amado com sua desgraça. Errando ao deixar a esposa sozinha com o sedutor, Gilberto empreende o que Barthes (2003b: 29) descreve como ascese de autopunição amorosa: “já que sou culpado disso, daquilo [...], vou me punir, vou arruinar meu corpo”.

Se a retórica do homem abandonado retoma o imaginário do eu lírico das canções de Celestino (Guerra 1994), o personagem incorpora o processo de espera do sujeito amoroso. É o outro quem parte e o “eu” quem fica, tornando o ser apaixonado “imóvel, à disposição, plantado no lugar, *em sofrimento*” (Barthes 2003b: 35). Se historicamente coube à figura feminina o papel da espera, *O Ébrio* opera uma transferência desse papel ao sujeito masculino, aproximando-o do feminino enquanto fragilidade. Essa perspectiva é traçada por Barthes (2003b: 36): “em todo homem que diz a ausência do outro, o *feminino* se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado”.

O que Gilberto não sabe fazer é processar a perda amorosa. Barthes observa a função primordial do esquecimento e da condição de ser *infiel* como meio para suportar a ausência do ser amado e sobreviver ao luto amoroso. “O amante que não esquece *algumas vezes* morre por excesso, cansaço e tensão de memória” (Barthes 2003b: 37). No entanto, Gilberto escolherá o sentido inverso. É por não esquecer a traição, que ele irá morrer. O exagero da cena final quando o ébrio renuncia sua morte futura pode ser repensado pela interiorização da “catástrofe amorosa”. O protagonista age como se fosse atravessado por “uma armadilha da qual não poderá jamais sair”, vendo-se “fadado a uma destruição total de si mesmo” (Barthes 2003b: 49).

A catástrofe amorosa produz no sujeito a certeza de que ele ainda é amado. “Ao mesmo tempo em que se pergunta obsessivamente por que não é amado, o sujeito amoroso vive na crença de que, de fato,

o objeto amado o ama, mas não lhe diz” (Barthes 2003b: 279). Nesse sentido, ver Marieta destruída a seus pés pode ser uma prova de amor para Gilberto “pois apenas aquele que ama pode trair, apenas aquele que se crê amado pode ser ciumento”. A questão se desloca do “por que você não me ama” [Marieta]? para “por que você me ama apenas um pouco?” (Barthes 2003b: 280).

Entre as três versões do *Ébrio* observa-se um *gradual apaziguamento* da culpa da mulher e do desejo de vingança masculino, proporcional a uma crescente santificação e vitimização dos homens. Sempre prestativos e prontos a perdoar, eles são, acima de tudo, exemplo de bondade e racionalidade, qualidades que faltam às mulheres. Para reafirmar a representação negativa da mulher, a alusão indireta à psicanálise é encarregada de elaborar justificativas sobre sua irracionalidade. Como uma espécie de anacronismo histórico, a perspectiva partilhada pelo *Ébrio* sobre a mulher encontra similitudes com o universo do romance popular de entrega seriada e com o drama burguês, no qual os homens se afastam da virtude e do trabalho por causa da paixão.

Refém da desgraça doméstica, o drama de Gilberto possui traços comuns ao folhetim popular, com uma fascinação pelo excesso e pelo mau gosto, através da paródia à paixão (Meyer 1996). Como no *Ébrio*, o folhetim popular estava repleto de histórias contadas depois do dia do casamento, cheias de homens frágeis traídos e de mulheres “adúlteras”. Se a infidelidade foi tratada durante muito tempo como “crime de honra”, Gilberto opta pelo papel de vítima, como no folhetim, quando “o marido ultrajado não mata a mulher, porque senão não haveria história” (Meyer 1996: 253). Do ponto de vista discursivo, a tônica está centrada no castigo da esposa para confirmar a necessidade da castidade e virtude feminina. Compondo uma paródia do tema romântico, a figura do sedutor tem pouca importância. Por isso José escapa à justiça poética. Como nos folhetins, a expectativa está na punição à Marieta.

Ao mesmo tempo, é possível notar como o trajeto de Gilberto do trabalho ao vício reacende a valorização das virtudes comuns à elite. O comportamento ascético e bondoso do médico retoma a importância

do trabalho como componente de manutenção do sistema econômico. Ao mesmo tempo, a exclusão de Marieta do testamento, ato oculto na diegese, revela uma atenção à lógica da herança burguesa. Como pontuou Peter Szondi (2004), as obras que integram o drama burguês trazem uma formulação sutil em relação ao ponto de vista socio-histórico, sem que seja necessário apresentar um tema especificadamente burguês, nem uma relação direta com os autores. Nesses casos, os personagens incorporam traços e defendem pontos de vista próximos ao caráter social burguês, como a propagação indireta da ascensão e a oposição entre a esfera do público e do privado, centrada na família. Como consequência se substituiu o efeito catártico da tragédia pela desgraça doméstica. Numa concepção moralista contra os instintos e a paixão, Gilberto é punido porque não escolheu a mulher dessexualizada, cujo perfil pressupõe na cultura burguesa uma dedicação integral à família, ao casamento e à maternidade. O elogio do *Ébrio* à domesticidade e à sacralização do lar retoma, portanto, as noções rígidas da vida burguesa sobre moralidade, normatização do comportamento feminino e um estilo de vida comedido e rígido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas três versões do *Ébrio* analisadas são raras as nuances discursivas sobre a representação feminina. A caracterização de Marieta na peça de 1941 como namorada, ciumenta, obsessiva, volúvel, agressiva e paranoica transfere à personagem uma responsabilidade direta pela suposta ação “inconsciente” da infidelidade, imputando-lhe certo desequilíbrio psicológico. O medo do abandono, a carência e a ganância fazem de Marieta uma mulher fácil de ludibriar. Ociosa, porque não tem filhos, e sem cumprir as tarefas domésticas porque o marido é rico, Marieta tem tempo para flertar e trair. Tanto o filme quanto a peça de 1947 retiram boa parte dos componentes de desequilíbrio psicológico da mulher, o que é positivo, mas nem por isso se garante uma representação minimamente progressista, reduzindo a personagem ao retrato da

falsidade caricata. Enquanto o universo feminino não inspira confiança, levando à decadência dos homens, resta como figura implícita ideal no *Ébrio* a mãe dessexualizada que renuncia a seu desejo.

Se há brevíssimos momentos de ambiguidade, que tomam corpo na forma de Gilda de Abreu filmar o relacionamento do casal, nos momentos de insatisfação de Marieta na peça de 1941 e na caracterização crítica de Gilberto às vezes como autoritário, misógino e insensível aos clamores da esposa, *O Ébrio* corrobora com uma construção discursiva extremamente conservadora da mulher. Longe de procurar uma explicação de sentido único (o que seria uma simplificação redutora do processo histórico), observamos o silenciamento à fala feminina como limite autoimposto aos artistas para abordar a infidelidade conjugal. Ao mesmo tempo, a temática lacunar sobre a liberdade em relação ao corpo poderia ser vista como conteúdo latente rico de significações, possíveis naquele momento histórico.

De qualquer forma, a visão misógina da peça de 1941 e do filme de Gilda de Abreu não pode ser desassociada do eu lírico pessimista da canção de Vicente Celestino, no qual o homem autêntico e bondoso é levado à degradação e ao vício por causa da ação feminina. Portanto, a autoria colaborativa entre Vicente Celestino e Gilda de Abreu surge como dado *indissociável* da visão de mundo dos *Ébrios* sobre a infidelidade. Se a representação negativa da mulher compartilha a visão de mundo do eu lírico das canções de Celestino sobre a ingratidão feminina, a perspectiva corresponde também à tipificação caricata das personagens no folhetim popular. Em sintonia com os debates do período sobre a psicopatologia feminina, seja no *woman's film* ou no teatro, *O Ébrio* é, acima de tudo, obra de seu tempo histórico.

Analisando filmes comerciais realizados nos estúdios pelas diretoras pioneiras Dorothy Arzner e Lois Weber, Claire Johnson (1973) procura por camadas de contestação e desvio, ou por ambiguidades encontradas em momentos intersticiais da representação feminina. Johnson observa que quando as primeiras mulheres estavam à frente do processo cinematográfico coexistia um discurso conservador sobre o próprio gênero e a convergência de duas vertentes irreconciliáveis, o

mito de Hollywood e a perspectiva feminina, trazendo momentos efêmeros de distorção narrativa.

Se esses momentos quase inexistem no filme de Gilda de Abreu, exigir uma contestação completa de Gilda na representação do feminino seria extremamente improvável naquele contexto histórico. É preciso entendê-la como mulher de seu tempo, num período que o desejo feminino representado não extrapolava as linhas demarcadas pela instituição do casamento. Evitando ver Gilda de Abreu como pioneira capaz de trazer a subjetividade feminina por sua condição e local de fala, conclui-se que *O Ébrio* não bloqueia nem neutraliza os preceitos ideológicos de seu tempo. Estendendo as observações de Comolli e Narboni (1969) sobre os graus de autonomia fílmica em relação à visão hegemônica do período, seria possível observar breves fissuras e distorções em relação à representação conservadora sobre a mulher nos *Ébrios*, reunindo pontos de vista não progressistas, reacionários, conciliatórios ou moderadamente críticos. Contudo, eles são, no máximo, um prenúncio de um projeto de reconciliação discursiva sobre a mulher. O que se vê no *Ébrio* está muitos degraus atrás do que Dorothy Arzner fez em *Quando a mulher se opõe* (1932) e *A vida é uma dança* (1940), e igualmente distante de *Shoes* (1916) de Lois Weber. A visão de mundo sobre a infidelidade no *Ébrio* incorpora em alguma medida os passos de Cleo de Verberena, a primeira cineasta brasileira. Enquanto em *O mistério do dominó preto* (1930) a mulher adúltera acaba assassinada, dezesseis anos depois o debate é reatualizado e Marieta é poupada da morte e da violência física, sofrendo a punição através da miséria e da culpa psicológica. Se existe um processo progressivo de apaziguamento do discurso do ódio masculino proporcional a uma consolidação do perdão à mulher infiel no filme de Abreu, essa abertura pode ser pensada como um tipo de *space-off*, como o “outro lugar do discurso”, “às margens dos discursos hegemônicos”, proposto por Teresa de Lauretis. No caso de Abreu se trata de um prelúdio entre a manutenção da tecnologia de gênero sobre o adultério feminino e uma possível fissura quase imperceptível na enunciação, que não tenta

eliminar a “incômoda condição de estar ao mesmo tempo dentro e fora do gênero” (Lauretis 2019: 151).

REFERÊNCIAS

- Abreu, Gilda de. s.d. *O Ébrio*, São Paulo, Cupolo.
- Andrade, Regina. 1992. “Estrela luminosa”, *Eco Pós*, vol. 1, núm. 1, pp. 73-88.
- Adamatti, Margarida Maria. 2019. “Esboços intermediáticos sobre teatro e cinema no *Ébrio* de Gilda de Abreu”, in *Cinema: estética, política e dimensões da memória*, Porto Alegre, Editora Sulina/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pp. 63-78.
- Adamatti, Margarida Maria. 2020. “Configurações espaciais entre cinema e teatro no filme *O Ébrio*”, in *Famecos - mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, vol. 23, pp. 1-16.
- Adamatti, Margarida Maria. 2022. “Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu”, *Revista Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, vol. 12, núm. 24, pp. 238-262.
- Barthes, Roland. 2003a [1957]. *Mitologias*, Rio de Janeiro, Difel.
- Barthes, Roland. 2003b. *Fragmentos de um discurso amoroso*, São Paulo, Martins Fontes.
- Candido, Antonio. 1971. “Da vingança”, in *Tese e antítese – ensaios*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, pp. 1-28.
- Celestino, Vicente. 1941. *O Ébrio*, Biblioteca Nacional.
- Celestino, Vicente. 1947. *O Ébrio*, Acervo Miroel Silveira.
- Comolli, Jean e Jean Narboni. 1969. “Cinéma/idéologie/critique”, *Cahiers du Cinéma*, vol. 216, pp. 11-15.
- Doane, Mary Ann. 1985. “The Clinical Eye: Medical Discourses in the ‘Woman’s Film’ of the 1940s”, *Poetics Today*, vol. 6, núm. 1-2, pp. 205-227.
- Ferro, Marc. 2010. *Cinema e história*, São Paulo, Paz e Terra.
- Guerra, Guido. 1994. *Vicente Celestino, o hóspede das tempestades*, Rio de Janeiro, Record.

- Johnston, Claire. 1973. “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, in *Notes on Women’s Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, pp. 24-31.
- Lauretis, Teresa de. 2019. “A tecnologia de gênero”, in Heloisa Buarque de Hollanda (ed.), *Pensamento feminista - conceitos fundamentais*, 1, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, pp. 49-80.
- Meyer, Marlyse. 1996. *Folhetim, uma história*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Moraes, Felipe Augusto de. 2017. “A dramaturgia no cinema brasileiro (1936-1951)”, tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- Pennington, Jody W. 2007. “Mainstream adultery”, in *The History of Sex in American Film*, Westport, Praeger, pp. 151-172.
- Prado, Décio de Almeida. 2014. “A personagem no teatro”, in Antonio Candido (ed.), *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, pp. 81-101.
- Szondi, Peter. 2004. *Teoria do drama burguês*, São Paulo, Cosac Naify.
- Zizek, Slavoj. 2009. *Lacrimae rerum*, São Paulo, Boitempo.