

Dona Xepa (1959): a mulher “autêntica” e do povo brasileiro

*Dona Xepa (1959): the ‘authentic’ Woman and
the Brazilian people*

*Dona Xepa (1959): la mujer “auténtica” y el
Pueblo brasileño*

Nadia Maria Guariza¹

 [0000-0002-7608-5560](https://orcid.org/0000-0002-7608-5560)

Resumo: A telenovela Xepa foi um sucesso televisivo tão grande que valeu um *remake*. Contudo, este artigo analisa como a película Dona Xepa (1959) se constituiu a partir da peça escrita por Pedro Bloch para a atriz Alda Garrido escrita em 1953, bem como a personagem que esta atriz criou para si, a da caricata, e influenciou a produção do longa-metragem. No segundo momento do artigo, a análise se detém nas representações de gênero, partindo do conteúdo da história e mostrando a circularidade das representações de gênero no período.

Palavras-chave: Gênero. Cinema. História das Mulheres.

Abstract: The soap opera Xepa was such a huge success on television that it was Worth a remake. However, this article analyzes how the film Dona Xepa (1959) was created based on the play written by Pedro Bloch for the actress Alda Garrido in 1953, as well as the Character that this actress created for herself, that of the caricature, and influenced the production of the feature film. In the second part of the article, the analysis focuses on gender representations starting from the content of the story and showing the circularity of gender representations in the period.

Keywords: Gender. Cinema. Women’s History.

Resumen: La telenovela Xepa tuvo tanto éxito en televisión que mereció una nueva versión. Sin embargo, este artículo analiza como se creó la película Doña Xepa (1959), basada en la obra escrita por Pedro Bloch para la actriz Alda Garrido en 1953, así como el personaje que esta actriz creó para sí misma, el de la caricatura, e influyó en la producción del largometraje. En la segunda parte del artículo el análisis se centra en las representaciones de género, comenzando por el contenido de la historia y mostrando la circularidad de las representaciones de género en la época.

Palabras-clave: Género. Cine. Historia de las Mujeres.

¹ Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Professora Adjunta D da Universidade Estadual do Centro-Oeste e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da mesma Instituição de Ensino Superior. *Lattes:* [4288700483772190](https://lattes.cnpq.br/4288700483772190) - *E-mail:* nadiamguariza@gmail.com.

Introdução

Este artigo se originou a partir do convite para palestrar para o grupo de pesquisa *Narcisos insubmissos: autorrepresentação, identidade e diferença nas artes visuais ibero-americanas*, ligado ao *Contemporary Art Studies* do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, durante meu estágio pós-doutoral na instituição.

Na época, eu desenvolvía uma investigação sobre um movimento de mulheres cristãs em Portugal, o *Graal*, e entre a documentação me deparei com a indicação de empregar na formação das moças a telenovela *Dona Xepa* (1977), tendo em vista o grande sucesso que esta produção obteve no país. Isso me instigou a investigar um pouco mais sobre a história da protagonista, conduzindo-me à peça de teatro e à película.

Dona Xepa teve duas adaptações para a televisão, contudo, sua origem foi como peça de teatro e, posteriormente, a produção de uma película. Este artigo propõe analisar a versão filmica de 1959, período da tradição das chanchadas e de atrizes importantes para a história do cinema brasileiro.

De acordo com Rafael de Luna Freire (2011), a chanchada se tornou um gênero filmico consecutivamente, algo que é comum em muitos casos quando a crítica e os historiadores de cinema agrupam um conjunto de longas metragens que originalmente não tinham pretensão de seguir um gênero ou movimento. As críticas contemporâneas a estas produções eram pejorativas e, décadas mais tarde, a crítica e os historiadores de cinema creditaram ao conjunto de películas o papel de ter produzido longas-metragens genuinamente brasileiros, conferindo assim um novo *status* para a produção filmica das décadas de 1930 a 1960.

Outra questão importante para o presente artigo é o papel das estrelas nas produções cinematográficas do período e como as protagonistas das produções classificadas como chanchadas divergiam da tendência mundial em relação à representação feminina, o que concerne especialmente ao objetivo do artigo, analisar as relações de gênero na película em foco.

A análise tem como finalidade compreender a construção das personagens na produção cinematográfica e de que modo veiculava representações acerca das relações de



gênero do período. O artigo está dividido em *Dona Xepa: a gestação de uma personagem*, *O filme Dona Xepa e as relações de gênero* e *Considerações Finais*.

Dona Xepa: a gestação de uma personagem

A origem do longa-metragem *Dona Xepa*, de 1959, aconteceu devido ao sucesso que a peça, do mesmo nome, teve no Brasil nos anos anteriores. A peça foi escrita por Pedro Bloch, que iniciava a sua carreira e procurou escrevê-la, tendo em mente uma atriz já famosa no teatro carioca, Alda Garrido, que também protagonizou o longa-metragem.

Alda nasceu na cidade de São Paulo em 1896, todavia passou grande parte de sua infância em Taubaté - São Paulo. Casou-se com o ator Américo Garrido, filho do teatrólogo Eduardo Garrido. Ela encenou a primeira peça de teatro aos 16 anos de idade. Ela e o marido formaram o dueto *Os Garridos* e, no ano de 1920, montaram peças na cidade de São Paulo. Posteriormente, mudaram-se para o Rio de Janeiro, criaram uma companhia de teatro e se apresentavam no Teatro América com a peça *Luar de Paquetá*.

Alda atuou em outras companhias de teatro em peças como: *Quem paga é o coronel*, *Francesinha do Bataclan*, *Maria Gasogênio* e *Da favela ao Catete*. No cinema, a atriz estreou em 1940 no longa-metragem *E o circo chegou*. Entretanto, a sua consagração se deu com a peça *Dona Xepa* (1953).

A atriz desenvolveu em sua carreira um estilo próprio de brasilidade, associado ao regionalismo, sobretudo paulista, interpretando personagens considerados tipos populares femininos. Alda atuou em comédias e no teatro de revista, foi contratada por Walter Pinto para atuar na Companhia Nacional de Revistas no Teatro Recreio.

As personagens de Alda se basearam de início na representação do caipira esperto e suas aventuras. Na década de 1910, o ator Sebastião Arruda bateu recorde de bilheterias no teatro paulista com esta representação. Alda estreou na opereta de Oduvaldo Viana, em 1916, interpretando a versão feminina de Arruda. No período o teatro, incorporava o regionalismo em suas peças, em São Paulo o caipira e no Rio de Janeiro, o malandro.

Logo a crítica se manifestou sobre Alda

Alda Garrido é a atriz típica brasileira, com os seus sapatos de homem, suas meias enrodilhadas, sua saia rabuda, sua bata larga, seu cabelo arrepiado evidenciando nunca ter visto pente, seus modos desengonçados e canhestros, a coçar-se toda, é o Brasil, o Brasil todo inteirinho, o Brasil das fazendas de café, [...] Alda Garrido é caipira, roceira, tapiocana, escreveu Mário Nunes, para o Jornal do Brasil (*Jornal Contato*, 2013, p. 4).

Aos poucos, Alda se tornou uma atriz de sucesso com sua própria companhia e recordes de bilheteria, inclusive com apresentações em Portugal. Neste sentido, quando protagonizou *Dona Xepa* (1959) nas telas dos cinemas, Alda já tinha carreira consolidada no Brasil.

Sobre a peça e a protagonista, Bloch (2024) afirmava que Xepa “[...] é mulher do povo; que oculta nos gestos rudes a alma simples e boa. Sabe, por instinto que vida, não é o que a vida nos dá, mas o que damos à vida. Fala o que pensa e pensa o que fala” (*Almanaque Urupes*, 2024, s. p.).

A adaptação da peça de teatro para o cinema nos remete à Intermidialidade, que se iniciou na discussão do *interarts studies* (Rajewsky, 2020) e ganhou destaque nos trabalhos que se dedicam em analisar a adaptação de um texto literário e/ou cênico para outras linguagens, como a cinematográfica ou a digital. De maneira geral, a intermidialidade pode ser compreendida como o estudo das interferências, as intersecções e as interações entre as mídias.

A intermidialidade pode ser estudada a partir de vários aspectos, no caso deste artigo, considera-se a transposição midiática que se refere à transformação do produto cultural, apresentada de uma mídia originalmente (o teatro) para outra (o cinema) (Rajewsky, 2020). O processo de intermidialidade é um aspecto recorrente na produção cinematográfica desde as primeiras produções, antes do desenvolvimento de técnicas específicas do cinema, os primeiros filmes se ancoraram na experiência cênica do teatro.

Até os dias atuais, muitos longas-metragens apresentam a intermidialidade por meio de referências às produções literárias e cênicas, quando não de forma mais direta, por meio da adaptação destes textos para o roteiro de películas. Entretanto, neste artigo, detém-se na análise da adaptação da peça *Dona Xepa* para o cinema, indicando as mudanças realizadas na adaptação e, mais especificamente, na análise da película.

O argumento do longa-metragem se desenrola em torno da vida de Xepa, mulher forte, trabalhadora e fala sem rodeios. Feirante que fala alto e se veste de maneira simples, quase displicente. Os filhos se sentem constrangidos com o comportamento dela, a filha Rosália tem vergonha de sua mãe e o filho Edson, apesar de não demonstrar que sente o mesmo, na primeira oportunidade pede para que a mãe mude de comportamento. Argumento

já conhecido e recorrente na literatura e no cinema de então². O desprezo dos filhos aos pais que eram pobres e simplórios. Trama que envolve conflito de gerações e de classe social.

Na ficha técnica, o longa-metragem é classificado como comédia, neste sentido, o conflito geracional é tratado de maneira leve, com poucos momentos de tristeza e de tensão. Mesmo em momentos de tensão, sempre paira uma atmosfera cômica. Xepa preserva sua graça mesmo quando modifica o seu comportamento para agradar ao filho, os modos estereotipados do que seria ser uma madame da alta sociedade torna tudo engraçado. Como é perceptível no *print* da cena a seguir, a protagonista estava sentada na beira de piscina, bem trajada, fazendo as unhas e, ao mesmo tempo, com o professor de francês. Apesar de todo esforço de Edson para polir sua mãe aos moldes da classe alta, em sua fala, ela disparava palavras que não condiziam com a sua aparência atual.

Imagem 1: Filme *Dona Xepa*, 1959, 59:30



Na cena destacada, Xepa é atendida por profissionais como manicure, cabeleireiro e professor para tentar recriá-la, transformá-la de feirante desbocada e mal trajada em uma

² Um exemplo de produção que apresenta o mesmo argumento é *Mildred Pierce* (1945), de Michael Curtiz, no qual Mildred (Joan Crawford) se torna a principal suspeita do assassinato do marido e, ao mesmo tempo, tem que criar sozinha as duas filhas. A relação conflituosa de Mildred com sua filha Veda, lembra o conflito de Xepa com Rosália. Disponível em: [Filmow](https://www.filmow.com.br/). Acesso em: 13 jun. 2025.

dama com roupas sóbrias, unhas feitas, cabelo arrumado e falando francês. A nova Xepa estava ancorada na representação das mulheres de classe alta, que eram educadas em escolas que as formavam desde crianças a partir de padrões de comportamento de gênero e de classe (Guariza, 2003).

Contudo, esses padrões de comportamento parecem artificiais na protagonista, foi isso que os realizadores do longa-metragem deixaram a entender, porque ela não foi educada para ser uma dama. Mas isso não era depreciativo, pelo contrário, a superioridade moral dela advinha da sua autenticidade, nada de palavras estrangeiras, ela representava o povo brasileiro de fato.

De qualquer forma, a história da feirante exaltava os valores familiares tradicionais e rurais. Ela é autêntica quando é do povo, quando tenta ser rica, ela apenas esconde por debaixo das roupas, dos cabelos penteados e da fala controlada, a feirante. E ser feirante não a diminui, muito pelo contrário, torna a personagem mais honrada e digna do que os ricos e os poderosos. Ela na feira representa o povo brasileiro em sua exuberância.

A película foi produzida e distribuída pela *Cinedistri*, criada em 1949 por Oswaldo Massaini, cuja sede ficava na Rua do Triunfo, no Rio de Janeiro. *Cinedistri* investiu em produções classificadas como musicais e chanchadas entre 1955 e 1961, produzindo ou coproduzindo 35 filmes. Neste período, associou-se a realizadores provenientes da Atlântida, grande produtora de películas da chanchada desde décadas anteriores.

A chanchada foi um gênero cinematográfico muito importante na história do cinema brasileiro no século XX, segundo Meirelles (2005, p. 105)

A chanchada, ao parodiar pessoas ou acontecimentos, tornou-se portadora das evidências da capacidade de persistência e recriação das classes populares no campo da cultura, transformando profundamente as instituições que buscavam enquadrá-las e domesticá-las, conferindo-lhes novos e extraordinários significados.

Alguns autores, ao abordarem a chanchada, entendem a sua produção a partir da perspectiva bakhtiniana da carvanalização, ou seja, as produções e os seus personagens se configurariam como uma inversão aos papéis sociais, usando do riso e do ridículo para subverter a ordem social e enunciar críticas sociais.

Freire (2011, p. 76) afirma que um ponto de inflexão foram os estudos de Paulo Emílio, que estava pouco interessado nos elementos temáticos e formais dos longas-metragens. Assim, começou a compreendê-los como frutos de um contrato e modelo

“[...] que garantiam a mesma ‘harmonia’ entre público, exibidores e produtores que teriam ocorrido na bela época do cinema brasileiro”.

Além disso, deixando de lado as convenções formais que também marcariam esse fenômeno, num momento de ampla discussão a respeito dos caminhos econômicos do cinema brasileiro – quando alguns elementos do Cinema Novo já haviam revisto suas posições iniciais anti-industrialistas remanescentes de debates dos anos 1950, passava a ocorrer o resgate de um heterogêneo grupo de filmes essencialmente lembrados pelo grande sucesso de público e excelentes resultados de bilheteria. Isto é, a partir da revalorização do seu apelo junto às plateias [*sic*] populares – assim como de sua continuidade de produção -. Teve lugar a partir do final dos anos 1960 e, sobretudo, ao longo da década seguinte uma ‘recuperação póstuma do gênero’[...] (Freire, 2011, p. 76).

A película *Dona Xepa* apresenta várias características que poderiam enquadrá-la à chanchada, como a comicidade, a musicalidade e o fato de ter estreita ligação com o *Teatro de Revista*. Acreditamos que o longa-metragem transita entre a chanchada e a representação do caipira, criando um hibridismo de ambos, como aconteceu no caso de *Mazzaropi*³. Xepa é feirante na cidade, porém sua origem é o campo, tanto que ela menciona que hipotecou o sítio para financiar as pesquisas e os estudos de seu filho.

É uma mulher do campo que se mudou para a cidade num período em que havia uma depreciação do meio rural como atrasado, uma construção discursiva que começou ainda na Primeira República (1889-1930), que dividia o Brasil entre o progresso urbano e o atraso rural e que se intensificou nas décadas seguintes. Segundo Nicolau Sevcenko (1998, p. 27-28), a consciência crítica da elite republicana compreendeu durante algumas décadas “[...] o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado”.

Basta lembrar o personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato, em que o caipira foi descrito como supersticioso e preguiçoso, o que acarretava um atraso para o Brasil. Essa ideia era consonante com a retórica varguista (1930-1945), que exaltava o cidadão a partir do trabalho e teve desdobramentos na censura e na produção cultural do período.

³ Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo no dia 9 de abril de 1912, passou parte de sua infância em Taubaté (SP). Aos quatorze anos ingressou no Circo La Paz contando piadas durante a apresentação do faquir Ferry. Atuou na Trupe Carrara e posteriormente criou a sua própria trupe chamada Mazzaropi. Na década de 1940, Mazzaropi adquiriu fama nacional ao entrar na Rádio Tupi com seu programa Rancho Alegre. Na década de 1950 estreou um programa humorístico na TV Tupi. A partir de 1951 iniciou sua carreira no cinema eternizando o personagem do caipira na grande tela. Faleceu em 1981. Informações disponíveis no site oficial do Instituto Mazzaropi. Disponível em: [Instituto Mazzaropi](http://www.institutomazzaropi.com.br). Acesso em: 13 jun. 2025.

Neste sentido, é interessante pensar que, apesar desta retórica depreciativa do rural e a censura do Estado Novo (1937-1945) em relação a ideia de vagabundagem, as chanchadas prosperaram e atravessaram décadas. Obviamente, Xepa, apesar de apresentar traços do caipira, exalta a questão do trabalho, ela criou os seus filhos porque trabalhou na feira. Ela torce o nariz aos personagens que seriam considerados vagabundos como o Zé, o jogador de futebol e o Coralino, o sambista malandro. Portanto, alguns elementos do conteúdo do enredo convergiam com o discurso contra a vadiagem.

Quanto à relação de Alda a personagem Xepa ou outros similares, é preciso atentar ao fato de a diferenciação da preparação do ator antigo e do ator moderno, segundo Marta Metzler (2024, p. 2)

[...] O ator antigo compõe, ao longo do tempo, a personagem de sua vida, (ou a personagem de grande fase de sua vida). Não se trata, portanto, do personagem moderno, entendido como uma individualidade, mas do personagem-tipo, que sofrerá ajustes conforme as diferentes montagens, mas que manterá seus traços axiais constituintes. O ator especializa-se em um determinado tipo de papel. Forma-se e forma seu repertório técnico ano após ano [...].

A autora emprega esta diferenciação ao propor a análise da carreira de teatro de Alda Garrido. Sarah Monteath dos Santos (2018) afirma que Alda Garrido transitou entre a caipira e a caricata, que era outro tipo cômico que permitia a presença feminina. Caricata seria o correspondente feminino do palhaço no circo teatro, apresentando na maquiagem, nos adereços, nos figurinos, no gestual e na voz da atriz. A figura deve ter excesso e exagero, conferindo um tom cômico ao personagem interpretado (Santos, 2018, p. 211). Contudo, não eram palhaças, a palhaçaria estava limitada aos homens (Santos, 2018, p. 212).

Santos (2018) assevera a importância destas pioneiras cômicas no teatro e no cinema do século XX, de início eram comparadas com outros atores cômicos como Chaplin, construindo o seu lugar, a princípio, na carreira de atriz cômica pelo negativo, ou seja, como o contrário do homem. Entretanto, as práticas e carreiras da atriz promoveram uma verdadeira “revolução” em relação ao comportamento feminino. As atrizes brasileiras atuaram de maneira diferente do modelo Hollywoodiano, porque nos EUA e na Europa as representações femininas giravam em torno da mulher sedutora, ingênua e sonhadora, enquanto no Brasil com o

[...] apogeu das Chanchadas e do Teatro de Revista, tinha-se uma forma diversa de lidar com o corpo e o imaginário feminino.... Isso é possível perceber através da atuação de Alda Garrido que – ao lado de atrizes como Zezé Macedo e Dercy Gonçalves-, recebeu grande reconhecimento na rádio dos anos 40 e no Teatro dos

anos 50, nos tipos da caipira e da caricata, representando uma importante referência para o entendimento de uma comicidade feminina (Santos, 2018, p. 209-210).

O *print* da cena a seguir mostra o caráter de chanchada ou de comédia da película, a protagonista ficou enfurecida com Carolino por causa da letra do samba composto por ele que satirizava o seu filho Edson. A cena clássica da torta na cara nas comédias do período.

Imagem 2: Filme Dona Xepa, 1959, 31:22



Além da especificidade da história do cinema no Brasil, sobretudo da chanchada, Dona Xepa estava inserida num contexto histórico específico. O contexto de produção do longa-metragem era o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que apostou na modernização do país, empregando o modelo nacional desenvolvimentista a partir dos Planos de Metas. Neste período, intensificou-se a ideia de dois *brasis*, o moderno e o arcaico. A construção de Brasília, a capital do país, de maneira planejada em forma de avião, é uma forma emblemática de demonstrar que o país estaria rumo à Modernidade.

Portanto, o enredo se posicionou de maneira crítica ao discurso de modernização do país, inclusive em relação à tecnologia e à ciência, mencionando o aspecto destrutivo de ambas, como a bomba atômica. Fica notável no diálogo a seguir:

Rosália: Manfredo sabe o que faz. O invento de Edson será bem aplicado. Em nossa defesa, em defesa dos nossos princípios.

Xepa: Que princípios, os mesmos que existem em uma porção de vilas, como a nossa vila.

Rosália: E as nossas tradições, mamãe?

Xepa: Que tradições? Gente como eu não tem tradições, gente que nem sabe por que está no mundo, gente que vive pagando sem saber por que, a minha gente, a nossa gente [grifos meus].

Edson: Mamãe, amanhã será o dia da grande experiência. Olá seu Ângelo, como vai?

Xepa: Edson, essa válvula que você inventou serve para quê?

[Corta para cena paralela da invasão da casa]

Edson: O meu aparelho serve para uma porção de coisas, depende do uso que se faça. Uma faca, por exemplo, serve para cortar pão, serve para operar, já expliquei tudo isso pra senhora

Xepa: Não Edson, isso você não explicou [pegando o jornal] serve também para matar, não é?

Rosália: Mamãe, você não compreende

Xepa: Compreendo sim, eu não queria sair da vila, fiz por vocês, é lá que vive a minha gente. Como em qualquer vila desse mundo de Deus e essa gente que você quer matar, Edson, foi pra isso que eu suportei a vergonha de ver meus filhos com vergonha de mim.

Edson: Há alguma coisa errada em tudo isso [após ler o jornal]. Eu não autorizei ninguém negociar meu invento.

Rosália: Que bom você ter chegado Manfredo. Assim você pode explicar tudo a mamãe.

Manfredo: Ninguém sai, os planos, a válvula [dirigindo se ao Edson]

(Dona Xepa, 1959, 1:15:00- 1:16:45).

É interessante perceber que o roteirista, ao adaptar a peça para o cinema, acrescentou de maneira mais profunda a discussão ética da Ciência, focando na tecnologia da bomba atômica. Um grande terror que assombrava o mundo no período da Guerra Fria, em que o longa-metragem foi produzido.

Para finalizar este tópico, é notável que *Dona Xepa* como os demais filmes do período foram revalorizados como produto cultural brasileiro, inserido na lógica de identificação com o público telespectador não apenas de maneira pejorativa, mas como representativo da cultura brasileira. Nessa direção, o papel das atrizes como Alda Garrido para o cinema brasileiro foi fundamental, a sua dedicação de anos na criação do seu personagem que marcou peças de teatro e produções cinematográficas carece de mais investigações, rompendo com os limites da interpretação feminina.

O filme *Dona Xepa* e as relações de gênero

O filme começa com cenas gravadas na feira, trabalhadores descarregando cocos, frangos, verduras dos caminhões e logo a protagonista aparece andando e depositando uma moeda no chapéu do cego que estava sentado no meio fio. Agora, a música de abertura do

longa-metragem foi substituída pelos gritos dos feirantes em meio ao movimento dos trabalhadores e o trajeto de Xepa.

A história da película se desenvolve nos seguintes cenários na feira, na casa de Dona Xepa, nas ruas da vila, na casa de sua afilhada Guiomar, no escritório em que Rosália trabalha, na cantina do Ângelo, no escritório de Manfredo, na mansão alugada por Edson e no estádio de futebol. A filmagem segue os padrões do cinema clássico, evitando cortes bruscos e preocupado com a continuidade das sequências de cena, alguns momentos de montagem paralela quando há a intercalação de dois espaços da história, dando a ideia de simultaneidade dos fatos.

A interpretação dos atores e das atrizes é constantemente embalada pela comicidade, mesmo nos momentos que poderiam ser tristes ou de perigo, transmite ao público uma leveza e uma despreocupação sobre o destino dos personagens. Os moradores da vila e os trabalhadores da feira representam personagens típicos do período como o malandro, a fofqueira, o Portuga, o italiano, a feirante.

Xepa representa a mulher brasileira simples, ela não se confunde com o homem brasileiro, espera-se dela comportamentos específicos do seu gênero. É neste ponto que abordo o recorte que proponho para analisar no longa-metragem, ou seja, as representações sociais de gênero. Ela é uma mulher que circula no espaço público, essa mobilidade é justificada pela necessidade de sustentar os seus filhos, um trabalho honesto para uma mulher sozinha, feirante. Uma mulher que fala alto e tem iniciativa, que não precisa ou não pode contar com um homem para intermediar o seu contato com o mundo público e assume estes comportamentos pelas circunstâncias da vida. Todavia, é uma mulher com princípios morais, mesmo convivendo com homens, ela tem um comportamento moralmente irrepreensível. Ela sabe se defender por si na feira e na vila.

Na cena abaixo, a protagonista é interpelada pelos feirantes por seu atraso e ela diz que levou as estátuas de Cosme e Damião para benzer. Um feirante fala: “Virou macumbeira?” O que ela responde: “O que é que há? Está me achando com cara de mãe de santo?” Outro feirante a interpela e diz: “Que lá vem tu com suas confusões”. Nesse contexto, um princípio de confusão se forma. Os dois homens se solidarizam entre si contra ela, que puxa o cesto de cebolas de uma das barracas. É perceptível que Xepa está bem trajada com saia e salto, possivelmente por se tratar de um dia de festa dos santos. Ela se defende dos

desaforos dos feirantes homens, os quais são solidários entre eles e não “levando desaforo para casa”.

Imagem 3: Dona Xepa, 1959, 4:05.



Portanto, a protagonista apresenta características como a independência, a capacidade de defesa e de reação no espaço público, a iniciativa em manter seu próprio negócio, o cuidado em relação aos filhos e o zelo por sua moral. Rachel Soihet (2004), ao discorrer sobre as condições de mulheres pobres na Primeira República, demonstra como o discurso médico e jurídico prescreviam a vigilância sobre as mulheres no espaço público, o que não era de fato possível nos casos das mulheres pobres, pois, para sobreviver, elas tinham que transitar no espaço público e cultivar relações com outras pessoas para conversar e estabelecer contratos verbais, continuamente.

Na década de 1950, de acordo com Carla Bassanezi (2004, p. 521-522)

[...] eram nítidos os preconceitos que cercavam o trabalho feminino nessa época. Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como donas de casa e mães, a ideia de incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social. Um dos principais argumentos dos que viam com ressalvas o trabalho feminino era o de que, trabalhando, a mulher deixaria de lado seus afazeres domésticos e suas atenções e cuidados para com o marido: ameaças não só à organização doméstica como também à estabilidade do matrimônio.

Além do perigo de não exercer seu papel de esposa e de mãe de maneira adequada por causa do trabalho, muitos discursos do período asseveravam que a mulher poderia perder sua feminilidade e os privilégios decorrentes dela, como o sustento, a proteção e o respeito dos homens (Bassanezi, 2004, p. 522).

Os personagens de Zé e Edson demonstram a pressão sobre os homens por serem trabalhadores e ricos, enquanto Zé apenas jogava bola, logo era vagabundo, quando se tornou famoso em time de futebol, ele é aprovado como namorado de Rosália. Edson, mesmo com os esforços para ter o reconhecimento com sua invenção, enquanto não tiver o reconhecimento financeiro do seu invento ele é satirizado pelos vizinhos, porque não há margem para o fracasso para os homens, o seu sucesso ou fracasso determina a sua masculinidade (Bourdieu, 2019).

Rosália, filha de Xepa, durante boa parte do enredo se configura como um contra modelo de comportamento, porque se preocupa com a aparência e com a opinião alheia. Rosália queria ascender socialmente por intermédio do casamento, mas no fundo é uma boa moça graças à educação que sua mãe lhe deu. A protagonista também almeja que os filhos ascendam socialmente e contraíam casamento com pessoas de fora da vila e de classe social superior à sua.

Segundo Bassanezi (2004), a urbanização neste período modificou padrões culturais, a organização espacial das cidades promoveu maior distância entre os locais de moradia, trabalho, estudo e lazer, o uso mais difundido do ônibus e a popularização do automóvel permitiram o deslocamento das pessoas. Novas possibilidades de diversão diurnas e noturnas, como piscinas, praias, bailes, futebol e cinema. Isso é perceptível em muitos momentos na película, as cenas na vila onde a protagonista reside e a ida com Ângelo ao estádio para assistir uma partida de futebol.

Mesmo com essas possibilidades de maior contato e sociabilidade como mostra a cena a seguir, Xepa jantando com Ângelo, ela ainda demonstrava um recato moral. Neste jantar Ângelo tenta uma aproximação amorosa com Xepa, que o repele indignada, ela era uma mulher sozinha, mas a imagem de Esmeraldino, o marido, sempre a rondava. Afinal, ele está vivo? Ele irá voltar? Ela é viúva e não sabe? Situação indefinida da protagonista, compartilhada por muitas mulheres naquele período no Brasil.

Imagem 4: Dona Xepa, 1959, 52:46



A “ausência” do marido na narrativa do filme passa ao largo da história. Nestes diálogos, é perceptível a situação ambígua dela e seus filhos em relação a Esmeraldino.

Edson: Rosália telefonou e avisou que não vem jantar

Xepa: Mas logo hoje que eu tinha uma surpresa. Olha aí 40 conto, chegou na horinha H, não é meu filho?

Edson: Mãe, como foi que a senhora conseguiu esse dinheiro?

Xepa: Hum, adiantado com a safra da laranja esse ano vai ser pra cabeceiras.

Edson: A senhora foi vender outro pedaço do sítio. Até isso a senhora faz por mim?

Xepa: Vende, não vendi. Foi uma hipotequinha. Bobagem, sítio todo mundo tem. Mas aparelho...

Edson: Mas isso foi a única coisa que papai lhe deixou.

Xepa: O Esmeraldino, o Esmeraldino, era homem pra deixar o sítio, ele não deixou nem catapora, para conseguir aquele sítio, as coitadas da minhas galinhas tiveram que botar muito ovo. O galo teve que fazer até cerão.

(Dona Xepa, 1959, 12:34-13:28).

No presente diálogo, a feirante explicita que Esmeraldino deixou ela em situação difícil com os dois filhos, ela teve que arcar com as dívidas para comprar o sítio, deixando claro que o sítio não foi deixado quitado para ela. Ela agradece às galinhas que botaram os ovos e ela os vendesse e quitasse o sítio. Interessante que ela não atribui a si a quitação, mas às galinhas, minimizando as próprias vitórias.

Na cena a seguir, temos a feirante diante do retrato de Esmeraldino após ser convencida por Rosália de não ir ao jantar com o diplomata. Poucos vestígios do marido ficaram na casa, como o retrato e as invenções dele que não funcionavam. E, obviamente, os seus filhos. Em muitos momentos do filme paira o receio de que Edson tenha herdado do pai o fracasso. A herança imaterial que ronda a todos como a figura onipresente/ausente do pai. O detalhe do reflexo de Ângelo no espelho, o homem presente na vida dela, na porta fica refletido como seu guardião.

Imagem 5: Dona Xepa, 1959, 47:45



Mais adiante ...

Rosália: Já chegou à resposta do relatório?

Edson: Até agora nada. Tudo tão difícil, Rosália.

Rosália: E o financiamento da Caixa?

Edson: Negado. Mamãe soube e decidiu agir a moda dela. Ninguém ajuda aparelho que não funciona.

Rosália: Edson você tem que tomar outro caminho. Frequentar outro meio. Gente que se interessa por nós.

Edson: Gente assim não existe.

Rosália: Existe, sim. Eu conheço um que quer ajudar.

Edson: Me diga quem é esse que você vive falando, diplomata?

Rosália: Esse mesmo. Eu já falei do seu invento para Manfredo. Ele quer lhe conhecer melhor.

Edson: Mas ele tem alguma coisa a ver com meu invento?

Rosália: Claro que tem. Ele conhece todo mundo. Gente importante. Homens de negócios. E até já falou comigo sobre isso.

Edson: Peraí. Agora estou começando a compreender, Manfredo está interessado no meu aparelho mesmo? O que está acontecendo com você Rosália?

Rosália: Não sei, não aspira confiança, mas isso tem que ter um fim. Eu amarrada a vida inteira no escritório e você?

Edson: Como papai.

Rosália: Pior, das loucuras do papai restam apenas os aparelhos malucos e mamãe vivendo rodeada de xepeiros no mercado. Estou cansada de tanto ridículo. Então, mamãe era pra estar metida nestas festinhas de vila? Ouça. Aposto que toda essa gritaria é dela. Sempre esse inferno. Quando não está gritando, está berrando.

(Dona Xepa, 1959, 23:23-24:53).

O diálogo de Rosália evidencia o pior da mãe, porque a filha ainda está convivendo com a mãe e seu comportamento escandaloso, do que seu pai, que deixou apenas os vestígios de suas loucuras.

Mais adiante ...

Xepa: Tá inventando ainda, não inventa tudo hoje, deixa o resto pra amanhã.

Edson: Não termino tão cedo mamãe. O que aconteceu na casa da dona Clotilde?

Xepa: Não aconteceu nada.

Edson: Não me esconda mamãe, falaram mal de mim, não foi?

Xepa: Falaram de Esmeraldino, seu pai, aquela lambisgoia da calça jeans.

Edson: Mas se até a senhora fala mal do papai.

Xepa: Falo, mas porque sou a única que tem direito de falar daquele desgraçado, miserável de uma figa sou eu. Pra que que a gente casa, pra ter marido pra xingar

(Dona Xepa, 1959, 33:40-34:07).

Na realidade, a protagonista mente para o filho, a confusão ocorreu por causa do samba que ironizava o invento dele e arremata dizendo que apenas ela poderia xingar o marido, porque era um dos direitos do casamento. Aliás, ela resume a função do casamento e do marido à possibilidade de ter alguém para xingar.

Sobre o marido desaparecido ...

Manfredo: A madame tem todas as razões para orgulhar-se dos seus filhos. Edson é um verdadeiro gênio

Xepa: Não é pra me gabar, mas meu filho puxou por mim, mas é só com Edson que deseja falar? A Rosália...

Manfredo: Eu gostaria que ele assinasse uns documentos.

[Corta a sequência com cena do jardim mordomo e Camila]

[Samba só Villa Lobos pra cima, os outros sambas na casa foram proibidos]

Manfredo: Um passo a mais para que todos os seus sonhos se realizem, Roma, Paris, Nova Iorque.

Xepa: Uh Nova Iorque, eu quero ir lá só pra ver qual é a maior se é a estátua da Liberdade ou o Cristo do Corcovado. hahaha

Manfredo: Tudo bem. Será que o Edson está no laboratório?

Xepa: Sim, está, vou mandar o mordomo procurar. Aliás o meu filho é como o pai, as vezes em quando some, o Esmeraldino uma vez ganhou uma bolsa de estudo, botou a bolsa a tira colo e saiu por ai hahaha

Manfredo: Deve estar na Europa, naturalmente.

Xepa: Aliás agora é moda, marido desapareceu, tá na Europa

(Dona Xepa, 1959, 1:02:40-1:04:38).

Nesta passagem do longa-metragem, Xepa ora diz que Edson herdou atributos dela quando Manfredo se refere à genialidade, ora que se parecia com o pai quando some sem avisar. Menciona o sumiço do marido e que muitos maridos somem e usam a desculpa de que foram para a Europa. Como mencionado, a história da protagonista não era um caso isolado do abandono do lar pelo marido. Mesmo no longa-metragem, isso é destacado num diálogo entre Ângelo e Carolino, em que esta pergunta aquele se lembrava da sua mãe e do seu pai, Ângelo apenas lembrava de sua mãe.

A situação de abandono era corriqueira no Brasil do período, uma das fontes sobre isso são os processos de pedido de separação judicial, nos quais as mulheres procuravam o poder judiciário para solicitar a separação, uma vez que o marido há muitos anos teria saído de casa e nem ao menos sabiam o paradeiro dele.

As mulheres ficavam sozinhas de uma hora para outra, na maior parte das vezes, com muitos filhos para sustentar.

[...] percebemos o quão significativo poderia se tornar uma acusação de abandono do lar para essa sociedade, pois, a casa e a família deveriam ser sinônimas de segurança e o abandono significava dizer que alguém desistiu dos compromissos firmados, deixou para trás a aliança, enfim, traiu a confiança dos outros membros. Talvez, de todos os motivos enumerados pelo Código, esse seja um que tenha um sentido social mais dramático, pois além de evocar o abandono do cônjuge e, em alguns casos, dos filhos, vinha associado invariavelmente, nos casos analisados à suspeita de traição (Gomes, 2012, p. 122).

Leidejane Araújo Gomes (2012) observa que, quando o processo de separação era pedido com o argumento de abandono de lar, era porque a separação de fato já existia, os homens usavam isso ressaltando a infidelidade e as mulheres enfatizavam a falta de assistência econômica à família para esse tipo de ação.

No que se referia ao casamento civil, o Código Civil de 1916 determinava a mútua assistência como dever dos cônjuges e o abandono do lar por um dos cônjuges rompia o princípio de reciprocidade (Rosa, 2023, p. 73). De acordo com Soares (2009, p. 45), o Código Civil de 1916 consolidou o discurso burguês e estabeleceu discrepância nos direitos masculinos e nos direitos femininos, a mulher casada era considerada como relativamente incapaz e a solteira estaria sujeita ao pátrio poder.

A viúva teria o pátrio poder sobre os filhos, aumentando as responsabilidades maternas, se contraísse novo matrimônio, a mulher voltaria ao estatuto de mulher casada,

sendo assim deveria aceitar as ordens do novo marido. Pelo visto, Xepa estava certa de que um dos poucos direitos da mulher casada seria xingar o marido.

De certa maneira, a situação dúbia da feirante era mais favorável do que a de desquitada. Segundo Bassanezi (2004), as mulheres separadas eram malvistas pela sociedade, sendo assim, além dos efeitos afetivos e econômicos, as mulheres separadas tinham que suportar a condição social que lhe eram impostas, por isso, muitas vezes, os casamentos eram mantidos a qualquer custo.

O desquite, a única possibilidade de separação oficial dos casais nos anos 50, não dissolvia os vínculos conjugais e não permitia novos casamentos. As mulheres desquitadas ou as que viviam concubinadas com um homem desquitado sofriam com os preconceitos da sociedade. Frequentemente eram consideradas má influência para as bem-casadas, recebiam a pecha de liberadas e ficavam mais sujeitas ao assédio desrespeitoso dos homens. A conduta moral da mulher separada estava constantemente sob vigilância, e ela teria de abrir mão de sua vida amorosa sob o risco de perder a guarda dos filhos. Estes já estavam marcados com o estigma de serem frutos de um lar desfeito. Apenas para o homem desquitado o controle social era mais brando, o fato de ter outra mulher não manchava sua reputação (Bassanezi, 2004, p. 532).

Apesar de não ficar clara a situação do casamento da protagonista, em textos sobre a peça e o filme, muitas vezes, ela é citada como viúva. Mas de fato, na película não é uma questão clara se Esmeraldino está vivo ou morto, contudo, as ações da feirante seriam próprias de uma mulher viúva, pois hipoteca o sítio, uma propriedade imóvel do casal, o que não poderia fazer como mulher casada sem a participação do marido. De acordo com Igor José de Renó Machado (2014), há uma latente discriminação em relação às mulheres em que os maridos estão ausentes, as chamadas “viúvas de maridos vivos” são consideradas uma dupla ameaça para as outras mulheres casadas e para a honra do seu marido, por isso elas devem ser vigiadas.

No artigo *A crítica feminista da representação e do gênero como categoria universal*, Valeska Bassi de Souza (2023) aborda a questão de o casamento heterossexual não ter sido uma realidade aplicável às mulheres de cor nos Estados Unidos no final do século XIX. As mulheres de cor e pobres, muitas vezes se envolviam em relações casuais e se tornavam responsáveis sozinhas por suas famílias, isso se dava por causa das condições da vida, sobretudo porque os companheiros se mudavam à procura de emprego e logo formavam nova família, abandonando-as.

Imagem 6: Dona Xepa, 1959, 1:25:27



O desfecho do filme ocorre com o retorno de Xepa à feira e, ao final de um dia de trabalho, seu filho Edson e a namorada Hilda encontram com ela. A protagonista faz o mesmo percurso do início da película e encontra as mesmas pessoas, todos felizes com o retorno dela, ela também demonstra alegria de retornar à feira, como se fosse o retorno ao lar.

Considerações Finais

A feira atua como um microcosmo da sociedade brasileira, inclusive a abertura do longa-metragem foi filmada a partir de imagens de uma feira real, dando a impressão da continuidade da realidade para a história contada na película, dessa forma, os personagens ali apresentados desejavam dar a sensação de que são tipos encontrados no cotidiano brasileiro do período. A elite brasileira estaria distante desta cultura popular autêntica, imitando a língua e os modos estrangeiros em detrimento da cultura nacional.

Sendo assim, a película como produto cultural apresentava vários aspectos da sociedade brasileira, muitas vezes de maneira cômica e exagerada, própria da linguagem cinematográfica brasileira do período e, ao mesmo tempo, questionava muitos ideais do desenvolvimentismo e da modernização brasileira.

O sucesso de *Dona Xepa* é interessante em vários sentidos, um filme cujo protagonismo é de uma mulher solitária, com situação civil indefinida, porém, ainda marcada pela figura masculina, mesmo na ausência de Esmeraldino. Várias investigações podem se desenvolver a partir desta, como a comparação com outras atrizes que interpretavam papéis de caricatas no período e as personagens criadas para elas, se todas as personagens apresentavam esta independência em relação aos homens. Outrossim, mesmo na ausência masculina, a feirante tinha que manter um comportamento moralmente ascético para não ser confundida com outras mulheres “livres”, como as prostitutas. De acordo com Bassanezi (2004), a maternidade na década de 1950 era uma obrigação social, da atuação da mãe dependia a continuidade da família e o futuro da nação, era o que afirmavam vários discursos do período.

O filme mostra a solidão da mãe abandonada pelo provedor que dedicou seu trabalho para o sustento e a formação educacional e moral dos filhos. Com seu trabalho de feirante e do sítio que administrou, a protagonista conseguiu proporcionar a formação dos filhos, Rosália estava empregada num escritório e Edson inventou uma máquina. Entretanto, há dúvidas da protagonista sobre a eficácia de sua formação moral em relação aos filhos, na superficialidade de Rosália e na invenção de Edson que pode matar muitas pessoas.

Para essa mãe, os filhos adultos edificam ou não o seu propósito, o trabalho na feira não é o indício do seu sucesso, apenas um meio para a missão materna. De qualquer forma, apesar de o longa-metragem não focalizar a questão da possibilidade do trabalho como realização feminina, o fato de Xepa esboçar alegria ao atuar e ao voltar à feira para o trabalho, pode ser um indicativo de que ela desfrutava de algum prazer no seu trabalho.

Referências

Alda Garrido: Biografia. Museu da TV. Disponível em: [\[link\]](#). Acesso em 29 jan. de 2024.

Almanaque Urupes. **Dona Xepa é de Taubaté**. Disponível em: [\[link\]](#). Acesso em: 15 abr. 2024.

Bassanezi, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: Priore, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 7ª Ed. - São Paulo: Contexto, 2004. p. 508-535.

Bourdieu, Pierre. **A dominação masculina**. 15ª Ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

Dona Xepa. Darcy Evangelista. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1959.



Nadia Maria Guariza

Dona Xepa (1959): a mulher “autêntica” e do povo brasileiro

Freire, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **ContraCampo**, n. 23, p. 66-85, 2011.

Guariza, Nadia Maria. **As guardiãs do lar**: a valorização materna no discurso ultramontano. Curitiba. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2003.

Gomes, Leidejane Araujo. **Na alegria e na tristeza ..., até que em um fatídico dia ... casamento, desquite e gênero em Sobral (1962-1977)**. Dissertação (Mestrado em História das Culturas). Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2012.

Jornal Contato. Vale do Paraíba, Ed. 596, 24 a 30 de maio de 2013.

Machado, Igor José de Renó. Reordenações da Casa no contexto migratório de Governador Valadares Brasil. *In*: Machado, Igor José de Renó. **Valadares em família**: experiências etnográficas e deslocamentos. Brasília: ABA, 2014. p. 30-70.

Mazzaropi, Instituto. Quem é Mazzaropi? Disponível em: [[Link](#)]. Acesso em: 13 jun. 2025.

Meirelles, William Reis. **Paródia e chanchada**: imagens do Brasil na cultura das classes populares. Londrina: EdUEL, 2005.

Mildred Pierce. Michael Curtiz, EUA: Warner BROS, 1945. Disponível em: [[Link](#)]. Acesso em: 13 jun. 2025.

Metzler, Marta. **Alda Garrido**: característica popular, a história artística da atriz. Disponível: [[Link](#)]. Acesso em: 23 jan 2024.

Rajewsky, Irina. Itermedialidad, intertextualidade y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. Vivomatografias. **Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica**, n. 6, p. 432-461, 2020.

Rosa, Marieli. **Desatando os laços conjugais**: tensões matrimoniais e separação conjugal na comarca de Guarapuava (décadas de 1940 a 1960). Dissertação (Mestrado em História). Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2023.

Santos, Sarah Monteath dos. Comicidade feminina na produção de artista Alda Garrido. **Rebento**, n. 8, p. 205-225, 2018.

Sevcenko, Nicolau. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. *In*: Sevcenko, Nicolau. **História da Vida Privado no Brasil**: República da Belle Époque à Era do Rádio. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-48.

Soares, Ana Carolina Eiras Coelho. **Receitas de felicidade e espectros da infelicidade**: o código civil de 1916 e as lições de comportamento na revista feminina no início do século



Nadia Maria Guariza

Dona Xepa (1959): a mulher “autêntica” e do povo brasileiro

XX. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

Soihet, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. *In*: Priore, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 7ª Ed. - São Paulo: Contexto, 2004. p. 304-335.

Souza, Valeska Bassi de. A crítica feminista da representação e do gênero como categoria universal: campo de disputas. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**, v. 14, n. 1, p. 227-247, 2023.

Submetido em: 03 de maio de 2025

Avaliado em: 09 de junho de 2025

Accito em: 04 de julho de 2025