

Mulheres no cinema brasileiro: as múltiplas faces de Pagu (Norma Bengell, 1987)

Flávia Cópio Esteves*

Por que vocês não lêem Tarzan? Principiariam sabendo que existe uma coisa chamada aventura, descoberta, audácia. (Eternamente Pagu, 1988)

Resumo: Gênero, política e memória constituem palavras-chave para compreender a trajetória de Patrícia Galvão (Pagu) e sua imagem representada nas telas – musa modernista, escritora, militante política, uma mulher envolvida por múltiplos desafios e preconceitos de seu tempo. Durante os anos em que o feminismo se consolida como movimento social, e no momento de retorno à democracia no Brasil, Pagu é retomada como símbolo de liberdade, porém, ainda assim, personagem ambígua, traçando certos limites na construção de sua memória através do cinema.

Palavras-chave: História e Cinema; Estudos de gênero; Representações.

Abstract: Gender, politics and memory are keywords to understand the trajectory of Patrícia Galvão (Pagu) and her image represented on screen – modernist muse, female writer, and political activist, a woman who faces multiples challenges and prejudices in her own time. During the years when feminism consolidates as a social movement, and democracy returns in Brazil, Pagu is retaken as a symbol of freedom, however an ambiguous character – an image which traces certain boundaries in this creation of her memory through cinema.

Keywords: History and Cinema; Gender Studies; Representations.

As frases que introduzem este texto compõem legendas que aparecem na cena final de *Eternamente Pagu*, filme dirigido por Norma Bengell em 1988. As idéias de liberdade e audácia constituem peças-chave para pensar a memória construída pelo filme em questão em torno de Patrícia Galvão, importante figura feminina apropriada de momentos da história brasileira consagrados pela historiografia.

* Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense, pesquisadora associada ao NUPEHC/UFF e professora de História na Fundação Educacional de Volta Redonda – RJ.

Considerando o cinema como um espaço fundamental de representação da história ao longo do século XX, cabe indagar os significados que Pagu assume quando é retomada como personagem nos anos 1980. Múltiplas são as faces vividas por Patrícia Galvão nas décadas iniciais do século passado: musa do Modernismo, escritora, militante política, uma mulher envolvida por múltiplos desafios e preconceitos de seu tempo. Como afirma Maria Lygia Quartim de Moraes,

numa época em que a regra para as moças de boa família era casar-se bem, ser boas esposas mães e donas-de-casa, a jovem Patrícia escandalizava com saias curtas e boca pintada de vermelho. Com coragem e determinação, enfrenta uma sociedade provinciana, opondo-se a muitas das principais convenções de seu tempo. Sua extrema versatilidade se consubstancia não somente em cartas, artigos, poesias, romances, como também na procura de novas experiências de vida.
(MORAES, 2007: 367)

Como se configura uma leitura particular sobre Pagu no filme dirigido por Norma Bengell? Não falamos apenas de *uma* única Pagu, mas das múltiplas faces e experiências vividas pela personagem, objetos da reconstrução feita pela diretora, ou melhor, da *memória* construída por ela. Este é o questionamento central que cabe aqui elaborar, através do qual se esboçam as várias possibilidades de diálogo entre a história e a produção cinematográfica.

Ao seu surgimento, frente aos olhos dos primeiros espectadores, o cinema era percebido como uma modalidade de divertimento, ou mesmo uma simples curiosidade proporcionada pelo desenvolvimento da técnica. (RAMOS, 2002:15) Articulado às novas experiências de tecnologia, tempo e representação visual, as quais manipulavam as imagens de modo a torná-las mais intensas e excitantes com a adição de elementos como cor e movimento, o filme representava, então, “um novo lance num antigo de enganar os sentidos e dos misteriosos prazeres que isto evocava”. (GUNNING, 1996:38-39) Se hoje, na maioria dos casos, ir ao cinema significa assistir a um filme que conta uma história, nesses momentos iniciais tal relação não era evidente. Concebido, então, como meio de registro e símbolo do progresso científico, poderia funcionar como instrumento de investigação científica, um prolongamento da pintura ou um simples divertimento efêmero de feira. (AUMONT; BERGALA; MARIE e VERNET, 1995:89)

A expansão e o alcance do meio audiovisual, que podemos observar facilmente nos dias de hoje, fazem com que cinema e televisão estejam definitivamente incorporados em

3

nossa vida cotidiana e desempenhem um importante papel como fonte de informação e divertimento para grande parte da população. Inclusive fonte de informações sobre o *passado*, é fundamental ressaltar. Cada vez mais pessoas formam sua idéia de passado através do cinema e da televisão, seja através de filmes ficcionais, séries ou documentários. (ROSENSTONE, 1997:29) Tal produção assume, assim, o caráter de uma modalidade de discurso sobre o passado, ao lado da história de corte acadêmico — um conhecimento fundado na compreensão do passado — e uma história com finalidades pedagógicas. (GUIMARÃES, 2007:36) Nesse sentido, estreitar as possibilidades de diálogo entre a investigação histórica e a produção cinematográfica mostra-se, cada vez mais, um caminho bastante fértil e essencial para o historiador.

Para Rosenstone, conceber o cinema, de modo geral, como território a ser explorado pelo historiador envolve ter em mente uma multiplicidade de enfoques e questões possíveis, presentes, segundo o autor, nos estudos historiográficos já elaborados: analisá-lo na condição de atividade artística ou industrial, compreendê-lo como documento que abre uma janela para aspectos culturais e sociais de uma época, ou ainda considerá-lo como meio de leitura e interpretação do passado, capaz de despertar reflexões acerca de nossa própria relação com o passado. (ROSENSTONE, 1997:14)

Dentro das amplas possibilidades de inserir o cinema no território do historiador, uma abordagem central para este trabalho é a de perceber o filme como uma modalidade de escrita sobre o passado. Considero fundamentais as observações de Michèle Lagny nesse sentido:

Não é preciso, também aí, alargar os horizontes e não se limitar ao cinema-documento? Ao lado da solução que consiste em escrever filmicamente a história, os historiadores podem também se interrogar sobre o modo de constituição da escritura da história pelos filmes, mesmo realizados pelos não-historiadores.
(RAMOS, 2002:27)

Em entrevista ao jornal *Opinião*, na ocasião de seu retorno ao Brasil após uma temporada na Europa, onde atuara em filmes e peças de teatro, Norma Bengell discorre sobre seus planos de participação na cena artística brasileira. O interesse em produzir um filme tendo como protagonista a figura de Maria Bonita é citado em uma das perguntas, ao que Norma responde ressaltando a importância de sua participação nas mobilizações feministas durante o período em que se encontrava na Europa. Segundo ela, a idéia de levar ao cinema uma personagem feminina de destaque teria surgido a partir desta participação. “Lá o

4

movimento feminista é muito forte, as mulheres trabalham mesmo. Então, como atriz eu imaginava o que poderia fazer pela mulher. O que dentro da minha cultura eu poderia fazer sobre a mulher?”¹ Deixado de lado o projeto sobre Maria Bonita, Bengell opta por Patrícia Galvão, a Pagu, seguindo seu interesse em “procurar dar destaque à vida das grandes mulheres brasileiras”.²

Buscar no passado mulheres fortes, audaciosas, lembradas por buscarem liberdade em suas relações pessoais, participação na política e ampliação dos direitos sociais: este era o objetivo central expresso por Bengell ao decidir dedicar-se ao ofício de cineasta. Quais os significados que tal escolha assume no momento de concepção, produção e exibição do filme é o que cabe aqui perguntar. Afinal, como afirma Manoel Salgado, “revisitar o passado não pode ser desvinculado das demandas e exigências de um tempo presente”. (GUIMARÃES, 2007:39)

Qual a imagem de Pagu esboçada pelo filme de Norma Bengell? Segundo Norma, não se tratava de construir uma biografia: “Acho que ela era uma mulher frágil e por isso sofria. Não faço sua biografia. Quis mostrar a mulher cheia de vida, que ansiava por amor e liberdade sempre em último grau”.³ Condensar várias passagens da vida de Pagu fez com que a diretora optasse por uma narrativa linear, porém composta por cortes abruptos entre as seqüências. Passagens em suas vivências como adolescente já trazem a marca da transgressão e de anseio pela liberdade, como na escola, onde aparece colando em uma prova, passando batom escondida, ao lado da irmã, Sidéria. Mais adiante, o código da vestimenta dita adequada compõe outra cena e assinala sua oposição aos valores e comportamentos tradicionalmente atribuídos às mulheres. A cena se inicia com um plano onde se vêem rapazes reunidos na rua. Pagu e Sidéria se aproximam e logo são alvos das provocações do grupo. À resposta negativa de Pagu, um deles afirma: “A senhorita não sabia que mulher de bem não fuma na rua e nem usa calça comprida, a não ser que queira ser confundida com mulher de vida fácil”. Assim, a dicotomia entre a mulher alvo fácil de sedução e a mulher casta e submissa surge como preconceitos atrelados ao que, então, se compreendia como “feminino”.⁴ A imagem da mulher libertária, disposta a quebrar padrões, constitui, dessa

¹ “MEU tempo agora é aqui” - Entrevista de Norma Bengell a Macksen Luiz. *Opinião*, nº 126, 4 abril 1975, p.20.

² “PAGU na visão de Norma Bengell”. *O Globo*, 06 jan 1986.

³ “DUAS mulheres bem arrojadas”. *O Estado de São Paulo*, 28 abril 1988, p. 1, caderno 2.

⁴ O conceito de “gênero” deve ser aqui lembrado. Empregado de início pelas militantes dos movimentos feministas com o objetivo de afastar o teor exclusivamente biológico das diferenças sexuais, tal noção trazia como mérito fundamental a ênfase no caráter social dessas diferenças, ao pressupor que os papéis, valores e comportamentos atribuídos a homens e mulheres são construções elaboradas pelas próprias sociedades. SOIHET, Rachel. “História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um debate” In AGUIAR, N. *Gênero e*

5

forma, uma *primeira Pagu* esboçada no filme. O rompimento de padrões estabelecidos para as moças consideradas “de boa família” tem como símbolo maior seu relacionamento com Oswald de Andrade, na época casado com Tarsila do Amaral. O casamento arranjado com Waldemar Belisário, a fuga com Oswald e o compromisso selado diante do jazigo da família no cemitério compõem o quadro do romance entre os dois, provocando escândalo na família de Pagu.

Aos poucos, a *militante política* também entra em cena. Sua força é representada em uma passeata: câmera fixa, Pagu na linha de frente da manifestação, ao centro, aproxima-se da câmera; em *off*, sua voz clama por liberdade e justiça. “Homem que me ouves. Rompe os grilhões que, mais do que escravizar-te, te cretinizam”. Mais adiante, o ingresso no Partido Comunista, a redação do jornal *O Homem do Povo*, ao lado de Oswald de Andrade, a participação em greves e passeatas, a prisão, as divergências com o partido, a viagem para a Europa e o engajamento no Partido Comunista francês trazem elementos para a representação de seu ativismo político.

As repressões sofridas ao longo de sua trajetória vão, aos poucos, conferindo à personagem uma expressão mais sóbria, menos jovial, mais intimista, a despeito das marcas do envelhecimento. Ao mesmo tempo, as cores retratadas na película adquirem tons acinzentados. Assim como a personagem, tais elementos no filme expressariam as conseqüências das escolhas empreendidas por Pagu. O preço da militância política é pago com o fim do casamento com Oswald. Um relacionamento retratado com traços românticos e a vida de esposa e mãe não sobreviveriam às suas opções. Embora enfatize a dimensão libertária e audaciosa da protagonista, a diretora não escapa de determinadas percepções em relação às representações de mulheres. Pagu surge como vítima de uma sociedade machista, cumprindo um destino infeliz, punida em função de suas escolhas.

Contudo, a liberdade no âmbito político, pessoal, social e subjetivo, associada às personagens, traz em si um posicionamento bastante significativo naqueles anos 1980, momento de concepção, produção e exibição dos filmes. Nesse sentido, a busca, no passado, por uma personalidade feminina forte, e a ênfase em dimensões como liberdade e transgressão na construção de sua imagem como personagem de um filme de ficção podem ser compreendidas dentro das mobilizações em torno da chamada “questão da mulher” ao longo dos anos 1970 e 1980 e das expectativas criadas pelo momento da abertura política no Brasil. Os anos 1980, portanto, presenciarão os estertores da ditadura, a campanha pelas “Diretas já”,

6

que leva milhões de brasileiros às ruas em 1984, pedindo o retorno da eleição direta para Presidente da República, o novo sindicalismo, o surgimento do PT, a legalização do PCB e do PC do B. (RIDENTI, 2000:323)

No quadro mais amplo dos movimentos sociais, as movimentações feministas ampliam suas reivindicações, desde os anos 1970 centradas em temas predominantemente associados às lutas mais gerais em voga na sociedade. Com a consolidação do processo de “abertura política” em fins da década de 70, temáticas associadas a um “específico feminino” passaram a ser objeto de questionamento e luta. Vieram à tona, a partir desse momento, questões que haviam sido encobertas para não prejudicar uma causa considerada mais urgente, a democratização do país. As mulheres, então, defrontaram-se com a questão da necessária articulação entre a luta contra as condições objetivas da opressão social e a reflexão em torno das relações interpessoais. (SOIHET, 2007: 16)

Nos anos 80, portanto, tornou-se explícito um discurso feminista que colocava em questão as relações entre os gêneros. Temas como os abusos direcionados às mulheres com relação às formas de violência física e simbólica, bem como a polêmica questão do aborto, compõem um conjunto de demandas antes colocados em segundo plano pelos grupos feministas. A partir desse momento, quando os movimentos feministas no país alcançavam ampla força política e social, tais questões, concebidas antes como próprias a uma esfera privada, alçaram o espaço público, tendo reconhecida a sua dimensão política.⁵

Em *Eternamente Pagu*, tais questões, incluindo não só a presença da protagonista no espaço público, mas também insatisfações e opressões no que se refere às subjetividades e às relações pessoais, adquirem maior dimensão quando retomadas em tempos como aqueles vividos por Patrícia Galvão. As transgressões que empreende, em termos de representações e papéis atribuídos às mulheres naquele momento, constituiriam, na memória construída por Bengell, antecipações das demandas feministas e das mudanças nas formas de comportamento experimentadas nos anos 1960 e 1970. A maneira como experimenta em suas relações pessoais e as convicções que defende na política e na questão social conferem à personagem dimensões significativas dentro do cinema brasileiro daqueles anos. Não apenas por seu

⁵ O lema dos feminismos, *o pessoal é político*, rompia, nesse sentido, com a dicotomia entre público e privado, concebendo o espaço das relações pessoais como permeado por modalidades de poder. Isso evidenciava que elas não mais aceitavam que questões como as prerrogativas dos maridos no casamento, ou a violência sexual, ficassem confinadas à esfera da moralidade individual. Segundo Eleni Varikas, o feminismo, neste sentido, não se mantinha fora do político; ao contrário, atribuía-se uma dimensão política ao privado, ressaltando o caráter estrutural da dominação e tornando evidentes as nuances de modalidades de poder que também se expressam na vida cotidiana, nos diversos aspectos das relações sociais e pessoais, e que, freqüentemente, significavam a inferiorização das mulheres. VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997. (p. 67)

7

significado como personagem feminina calcada em ideais de liberdade, mas também por simbolizar uma liberdade, ou melhor, uma democracia que, nos anos 1980, se desejava ou se esperava que pautasse o governo pós-regime militar.

Nessa conjuntura, no quadro da produção cinematográfica brasileira, ganham espaço filmes marcados pela questão política. Assinalam a passagem da década documentários e filmes ficcionais que tematizam aspectos abafados nos anos anteriores — lutas e greves dos trabalhadores, tortura, manifestações pelas diretas e o período da transição política. (XAVIER, 2001) Convivendo com estrondosos sucessos de bilheteria, como as produções cômicas estreladas pelos Trapalhões e os filmes de teor erótico, desenha-se, nestas produções, um cinema brasileiro atento a uma “visão abrangente da sociedade”, na expressão de Ismail Xavier, e que adquire, nesses anos de profundas mudanças na conjuntura política do país, o papel fundamental de pensar tais transformações e o passado recente da sociedade brasileira.⁶

Para além de sua representação como mulher libertária, a Pagu de Norma Bengell traz em si uma visão particular em relação à política. Ingressando no Partido Comunista e participando das mobilizações de trabalhadores na São Paulo dos anos 30, Pagu defende ideais calcados na democracia e na justiça social. Assim, remontando às primeiras décadas do regime republicano no país, *Eternamente Pagu* expressa, através das lutas e dos anseios de sua protagonista, desejos e expectativas que diziam respeito também aos anos de sua concepção.

Pierre Sorlin define o filme histórico como aquele que, olhando para o passado, procura interferir nas lutas políticas do presente. Segundo ele, “o filme histórico é um espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico”. (SORLIN, 1984:19-20 Apud RAMOS, 2002:32-33) Pensando o filme como um “produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” e, como tal, oferecendo “um conjunto de

⁶ No quadro mais geral desta produção, pode-se citar filmes pertencentes a um segmento ligado ao policial-político que reuniria títulos como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *Barra pesada* (Reginaldo Farias, 1977), *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982). Por outro lado, a articulação entre a produção cinematográfica e as questões sociais em pauta assume formas variadas. É o caso da questão do negro e da cultura africana, presente em filmes de cineastas como Orlando Senna, Geraldo Sarno, Vera de Figueiredo e Raquel Gerber. Ao lado de uma produção documental, que inclui, por exemplo, *Trabalhadores, presente* (João Batista de Andrade, 1979) e *Braços cruzados, máquinas paradas* (Sérgio Toledo/Roberto Gervitz, 1979), os temas da industrialização e da luta de classes no Brasil urbano aparecem em filmes como *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) e *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), atualização da peça de Gianfrancesco Guarnieri dos anos 50. Interpretações do passado recente do país dão a tônica de filmes como *Jango* (Sílvio Tendler, 1984), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Memórias do cárcere* (1984). RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990 (p.445); XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. Op. cit.*

8

representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real na qual se inscreve”, prevalece a perspectiva de que sua “fala” parte do presente – do aqui e do agora de seu contexto de produção. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994:54-55). Ao direcionar o olhar para épocas passadas, buscando torná-las espaços de interpretação de seu próprio tempo, a produção cinematográfica se aproxima da operação comum à construção de memórias. Concebida em um processo permanente de construção e reconstrução, a memória sofre flutuações em função do momento em que é articulada e se expressa. (POLLAK, 1992:200-212). O passado, dessa forma, aparece como algo a ser sentido e pensado como parte do presente. (LOWENTHAL, 1998).

Nesse sentido, mais do que simplesmente recuperar décadas passadas para torná-las cenário para romances e aventuras, *Eternamente Pagu* estabelece relações mais complexas com a construção de memórias deste período. Ao transformar em personagem ficcional uma mulher cuja existência ficou na lembrança como marcada pelo desejo de liberdade, são as expectativas de seu próprio tempo que Bengell expressa. Dos anseios em torno do novo governo instaurado pela abertura política, passando pelas profundas lutas e mudanças vivenciadas no que se refere às representações e presença das mulheres na sociedade, Pagu abre possibilidades múltiplas na reflexão que o cinema brasileiro fazia, naquele momento, sobre o passado e o presente.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel & VERNET, Marc. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória”. In ABREU, M.; SOIHET, R. E GONTIJO, R. (orgs.) *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GUNNING, Tom “Cinema e História. ‘Fotografias animadas’, contos do esquecido futuro do cinema”. In XAVIER, Ismail. (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. *Projeto História*. São Paulo, nº 17, novembro / 1998.

POLLAK, Michel. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, pp. 200-212.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos. Cinema e história no Brasil*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990*.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

SCOTT, Joan. “História das mulheres” In BURKE, Peter. *A Escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1991.

SOIHET, Rachel. “Defrontando-se com os preconceitos: mulheres e a luta pelo controle do corpo”. Mimeo.

_____ “História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um debate” In AGUIAR, N. *Gênero e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997.

XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.