

DUAS MULHERES EM QUATRO TEMPOS: TELAS DE XICA E PAGU

*Inês Assunção de Castro Teixeira**
*Ana Lúcia de Faria e Azevedo***

A mulher vai ao cinema, e então o mundo revela-se na rebeldia e na primavera, mas também no cotidiano miúdo e calado, que também eles estão presentes no profuso das cores da trama de que somos feitos. A mulher vai ao cinema, e o cinema se realiza como inventário dos sentimentos humanos surpreendidos na gama de suas diversas colorações. Mas o cinema não é só o registro dos sentimentos, sendo também expressão da cultura, instrumento pedagógico e político, memória e projeto.

João Antônio de Paula

Resumo: Este texto discute as relações entre cinema e história, por meio da análise de dois filmes brasileiros - “Xica da Silva” (1976) e “Eternamente Pagu” (1989) - realizados em diferentes momentos políticos, sociais e culturais da história do Brasil. Tendo como pressuposto que todos os filmes são documentos históricos que refletem as questões do período em que foram realizados, foram explicitadas as influências dos fenômenos históricos vividos pela sociedade brasileira, entre os anos 70 e 80 do século passado, nas características dessas duas obras cinematográficas. Ao analisar os filmes como documento, procurou-se estabelecer um diálogo com os trabalhos de historiadores e cientistas sociais que tentaram compreender como essas películas refletiram certos aspectos da cultura predominante no país, no momento em que foram produzidas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. História. Gênero feminino. Mulheres no cinema

Two women films in four plots: “Xica da Silva” e “Eternamente Pagu”

Abstract: This paper discusses the relationship between cinema and history by means of analysis of two Brazilian films produced in different political, social and cultural historic moments of this country, “Xica da Silva” (1976) and “Eternamente Pagu”(1989). Presuming that all films are historical documents

* Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais, Doutora em Educação, Professora Associada da Faculdade de Educação (FaE) da UFMG. Fundadora da KINO – Rede Latinoamericana de Educação, Cinema e Audiovisual. Pesquisadora do CNPQ. E.mail: ines.teixeira@pq.cnpq.br

** Bacharel e Licenciada em História, Mestra em Educação pela FAE/UFMG e professora de História da RMEBH, doutoranda em Educação da FaE/UFMG (Bolsista FAPEMIG). Fundadora e integrante da KINO – Rede Latinoamericana de Educação, Cinema e Audiovisual. E.mail: ana03faria@ig.com.br

that reflect the issues of the period in which they were made, the aim was to clarify the influences of the historical phenomena lived by Brazilian society during the 70's and 80's of the last century based on the characteristics of these two cinema works. Intending to analyze the films as documents, it was established a dialogue with the historian and social scientists' work that tried to understand how these films reflected some aspects of predominant culture of Brazil in the moment they were produced.

Elas são várias e vastos seus mundos. Invisíveis, esquecidas, silenciadas, assujeitadas, atuantes, fortes, transgressoras mulheres protagonizam suas vidas e histórias, tal como Chica da Silva e Patrícia Galvão. Nos enredos vividos projetados nas telas nas obras filmicas de Cacá Diegues (1976) e de Norma Benguel (1987) essas mulheres reverberam em sonhos e frustrações, grandezas e dificuldades, em “estado de rebelião e primavera”.¹ Elas estão nas telas em seus enredos de mulheres: suas histórias. Iluminadas pela câmera, nelas estão – mulheres e telas - fragmentos da História das Mulheres.

Tal como outras obras da cinematografia mundial esses dois filmes brasileiros enriquecem a historiografia sobre as mulheres, ainda escassa. Uma História a ser escrita. Uma história para muito além de registros de feitos e fatos de homens. Falta, ainda, uma História que coloque em cena as mulheres nas várias faces dos femininos, nas várias cenas, cenários e enredos de que são feitas as mulheres em seus protagonismos onde e quando seja.

Essas produções cinematográficas brasileiras permitem discutir não apenas algumas questões relativas à condição da mulher e às mulheres na sociedade e na história, como também as relações de gênero na História. E, sobretudo, as relações entre cinema e história, mediante a consideração dos diferentes momentos políticos, sociais e culturais da sociedade brasileira, eixos deste trabalho. Tendo como pressuposto a ideia de que todos os filmes, sejam eles ficcionais ou documentários, são documentos históricos que refletem questões da época de sua realização, nas reflexões que seguem tentamos explicitar algumas influências do contexto sócio-histórico brasileiro dos anos 70 e 80 do século XX, presentes nas características dessas duas obras cinematográficas. Ambas se referem ao universo feminino, tematizando a vida de mulheres que se destacaram na história social e cultural do Brasil. E, sendo assim, na produção acadêmica brasileira.

Nos filmes “Xica da Silva” (1976), dirigido por Cacá Diegues, e “Eternamente Pagu” (1987), dirigido por Norma Benguel há semelhanças, mais além do fato de que focalizam personagens femininas da história brasileira. Ambas tiveram, também, grande sucesso de público e seus diretores parti-

¹ Expressão de Maria Antonieta Pereira em seu artigo “Políticas femininas e arquivos da memória”, publicado na Coletânea “A mulher vai ao cinema” (Organização de Inês A. C. Teixeira e José Miguel S. Lopes). Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ciparam do movimento cinematográfico denominado Cinema Novo.² Observa-se, ainda, que a realizadora e o realizador desses dois filmes procuraram valorizar suas protagonistas, destacando atitudes de coragem e estratégias de resistência diante da opressão que sofreram, resultantes de condicionamentos da posição subalterna que ocupavam na sociedade de seu tempo, associadas à sua condição de gênero. E, no caso de Chica, também associado a seu pertencimento étnico-racial de mulher negra.

Há, no entanto, diferenças significativas nos dois filmes a considerar, mas o que norteia esta análise é a ideia de que as características que aproximam e distanciam essas obras podem ser explicadas, em parte, por aspectos referentes à conjuntura política (com destaque para os movimentos sociais) e às tendências artísticas que vigoravam no período histórico em que foram produzidas.

Procura-se, portanto, tecer uma discussão inicial evidenciando a relação dos filmes “Xica da Silva” e “Eternamente Pagu” com o contexto histórico que os gerou, identificando como essas obras fornecem informações históricas sobre o período – na forma como abordaram as questões de que trataram – como, também, procurando pensar sobre a própria escrita da história por meio do cinema.

“Xica da Silva” foi feito por um diretor ligado ao Cinema Novo. Entretanto, quando o filme foi produzido esse movimento já apresentava diferenças face a seu período inicial. No final da década de 1960, as tentativas de melhorar a comunicação e dialogar com um público mais amplo fizeram com que os autores se permitissem uma aproximação com gêneros mais populares, como as chanchadas. Influenciados pelo Tropicalismo,³ os diretores apostavam no humor, na música popular e no visual colorido, meio *kistch*, para empreender uma nova cruzada em prol da sobrevivência do cinema brasileiro. Além disso, ressalta-se que em meados da década de 1970, embora ainda vigorasse o regime militar brasileiro dos anos 1960/70, inicia-se o período de

² Segundo informações de Xavier (2006), o Cinema Novo foi caracterizado por filmes críticos e contestadores, que propunham a reflexão sobre a identidade e as mazelas sociais sempre marcaram história desse país. Foi um cinema que surgiu para revolucionar esteticamente, apresentando temáticas e personagens ligadas às camadas populares da sociedade brasileira.

³ Tropicalismo: Movimento cultural de grande e heterogênea amplitude “que teve lugar a partir de 1967, pautado pela intervenção crítico-musical no cenário cultural brasileiro, liderado pelo compositor Caetano Veloso e do qual participaram, também, os compositores Gilberto Gil e Tom Zé, os poetas Torquato Neto e Capinam, os maestros de formação erudita Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, o grupo Os Mutantes, a cantora Gal Costa e o artista plástico Rogério Duarte, entre outros artistas. O movimento ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, trabalhando com as dicotomias arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas. Estabeleceu uma interlocução com a poesia concreta paulista, tendo recebido apoio crítico de seus expoentes, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.” Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/tropicalismo/dados-artisticos>. Acesso em: 1 out. 2011. No cinema, os filmes vinculados à estética tropicalista estão inseridos num movimento do cinema de autor em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado. (XAVIER, 1993, p. 13).

sua distensão, que permitiu certas liberdades criativas, impensáveis em momentos mais rígidos do mesmo.

Quanto a “Eternamente Pagu”, é um filme da década de 1980, em que as simpatias pela esquerda podiam se expressar mais claramente, e os heróis e heroínas do cinema defendiam de forma veemente e objetiva os ideais políticos de seus criadores. Mas, se havia alguma identidade política entre os filmes da década de 1980 e os filmes de esquerda da década de 1960, esta não encontraria correspondência no tocante à estética. Um boa parte do cinema nacional dos anos 80 não se preocupava mais em diferenciar-se esteticamente do cinemão hollywoodiano, seus diretores queriam mais espectadores, mais profissionalismo, queriam discutir temas diversos, além da opressão política e econômica.

Buscando analisar os filmes como documento, procura-se estabelecer um diálogo com outras interpretações dessas obras, trabalhos de historiadores e cientistas sociais que tentaram compreender de que forma elas refletiram certos aspectos da cultura predominante no Brasil, no momento em que foram produzidas. Assim, a análise contida neste artigo relativa à história de duas mulheres, contém uma combinação de quatro tempos: o da vida de Chica, um primeiro deles; o da vida de Pagu um segundo; o período da realização do filme, um terceiro e a ocasião da escrita deste trabalho, um quarto momento.

Destaca-se, ainda, que não se tem qualquer intenção de esgotar a temática em pauta, senão por outras razões, porque o cinema, como a história, é uma “obra” em aberto. Filmes há que são polissêmicos e inacabados, podendo servir a várias interpretações, propósitos e indagações, a vários projetos e sonhos nos diferentes tempos em que se realiza.

DE ESCRAVIDÃO E TRANSGRESSÃO: UMA NEGRA NO UNIVERSO DE BRANCO

“Xica da Silva” é uma obra fílmica que narra de forma romanceada parte da vida de uma ex-escrava que, no Arraial do Tejuco (Diamantina/ Minas Gerais), no final do século XVIII, uniu-se ao português contratador de diamantes,⁴ João Fernandes de Oliveira, com quem teve treze filhos. Em 1739, devido às dificuldades dos intendentess para controlar o contrabando de pedras, a exploração diamantina sofreu uma espécie de terceirização,

⁴ Em 1739 a exploração diamantina foi reaberta, mas submetida a uma nova forma de exploração, aparentemente mais fácil de ser controlada: foi estabelecido um sistema de contratos particulares que seriam arrematados de quatro em quatro anos por um único interessado ou em sociedade. Esse sistema pretendia alcançar um maior controle sobre a exploração, evitando a queda brusca dos preços e a Coroa ainda receberia adiantado o lance de arrematação que, esperava-se, deveria alcançar altos preços. O sargento-mor João Fernandes de Oliveira foi o primeiro contratador em sociedade com o negociante Francisco Ferreira da Silva. FURTADO, J. In: www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/distritodiamantino.pdf Acesso em: 19 out. 2011.

passando a ser realizada em regime de contrato, sendo que o sargento-mor João Fernandes de Oliveira foi o primeiro contratador, em sociedade com o negociante, cristão-novo, Francisco Ferreira da Silva.

Entre seus elementos, o filme tem forte apelo ao erotismo e mostra a protagonista como uma bela escrava negra interpretada pela atriz Zezé Mota, que possuía atributos sexuais irresistíveis aos homens, fossem eles brancos ou negros. Xica, personagem do filme, usa a sedução como meio de ascensão social, passa de escrava a senhora de escravos, mimada com vestidos e joias europeias, vivendo num palacete e tendo seus desejos mais excêntricos atendidos pelo amante.

Os analistas dessa obra tiveram sobre ela opiniões bem divergentes. Mariza Carvalho (SOARES, 2001 p.55-65), considera o filme marcante por ser protagonizado por uma mulher negra poderosa, e por colocá-la como condutora da narrativa, construindo uma personagem diferente daquela apresentada pelos cronistas do século XIX. Para essa historiadora, Xica da Silva é apresentada como uma mulher transgressora, que demonstra grande consciência do que é e do que deseja ser:

A Xica do filme ascende pela sedução, deixando de lado a procriação e o desejo de embranquecimento. É uma negra que não quer ser branca e que usa os signos do embranquecimento de forma grotesca. De parda ela se faz negra. (p.61).

Discordando dessa opinião, o sociólogo João Rodrigues (RODRIGUES, 2001) critica a obra por seus aspectos antifeministas e até racistas. Ele considera que a personagem central é mostrada como um mero objeto sexual, uma ex-escrava que, ao ascender à condição de senhora, tentava se assemelhar aos brancos por meio das roupas e das joias e tentava adotar seus hábitos, inclusive o de humilhar os escravos. Além disso, seu comportamento denunciava que ela não sabia portar-se com a elegância que cabia a uma grande senhora, como queria parecer.

Alforriada pelo amante, mostra-se despreparada para suas novas funções: cospe na comida dos seus desafetos, manda construir um lago para navegar de galera, gasta fortunas com roupas e joias vindas de Paris. Chega mesmo assimilar atitudes dos antigos senhores escravocratas, submetendo de joelhos a escrava que se recusa a servi-la, ou tentando frequentar a igreja” só de brancos”. Vãs tentativas. Quando o amante, acusado de corrupção, é destituído e preso por um interventor da corte, Xica demonstra que nada aprendeu e só lhe resta barganhar com o sexo. No final da fita, está numa situação apenas um pouco melhor que a do início. (p.64).

Como muitas obras, esse filme de Cacá Diegues suscita leituras diferenciadas, influenciadas pela visão de mundo e as expectativas do leitor. Em 2001, uma mulher intelectualizada, que lutou e usufrui das conquistas feministas dos tempos atuais, atenta para os traços transgressores que caracterizam a personagem construída por Cacá Diegues e, ao mesmo tempo, o

cientista social, preocupado com as representações sobre os negros na cultura brasileira, fica indignado com as características pouco dignas atribuídas à protagonista, considerando que elas contribuíram para o fortalecimento de preconceitos em relação às mulheres negras e à cultura de origem africana no Brasil. A reação desse cientista parece bastante coerente com as lutas sociais em favor da valorização das heranças africanas na história e na sociedade brasileiras, empreendidas por diferentes grupos desde o início do século XX, ganhando especial visibilidade a partir dos anos 1980, com o fim da ditadura militar iniciada em 1964. Considerando esses exemplos, fica mais evidente, ainda, que os sentidos construídos por “Xica da Silva” dependem de seus interlocutores e que os filmes continuam fornecendo informações diferentes ao longo do tempo. Conhecer suas diferentes interpretações ajuda a compreendê-los melhor.

Analisando os filmes que apresentam personagens históricos percebe-se que essas obras são cobradas em relação à sua verossimilhança, em especial. Por exemplo, a cada vez que as pesquisas revelam novas informações ou interpretações sobre determinado período, acontecimento ou personagem, esses filmes voltam ser objeto de julgamento. De outra parte, é necessário levar em conta a distância entre um filme e os resultados de uma pesquisa acadêmica. A interpretação histórica de um filme, como de qualquer outra manifestação cultural, deve evitar os perigos do anacronismo. É sempre importante lembrar que um filme do gênero histórico é um discurso, uma versão, mesmo que tenha sido baseado em outras versões historiográficas consideradas cientificamente confiáveis. Diante disso, o ato de procurar na personagem histórica Chica da Silva uma mulher liberada, politicamente atuante ou aliada dos fracos e oprimidos pode não fazer sentido, porque essas são as características da personagem Xica da Silva que correspondem à mensagem que o diretor do filme queria enviar ao público-

Estudos como o de Júnia Furtado, que geraram o livro “*Chica da Silva e o contratador dos diamantes - o outro lado do mito*”, demonstraram que, historicamente, Chica da Silva não se assemelhava à personagem central do filme de Cacá Diegues. Em uma entrevista sobre seu trabalho, a pesquisadora afirma:

Ela foi uma entre as várias mulheres negras ou mestiças que conseguiram entrar no universo dos brancos. Chica nunca foi uma redentora de escravos ou da raça negra. Era uma grande proprietária e procurou imitar os hábitos da elite branca. Teve 13 filhos num período de 15 anos e não amamentou essas crianças. Ela procurou se comportar como uma mulher da elite, e se, por um lado, alcança essa condição por causa do concubinato com o contratador, por outro a saída de João Fernandes não altera em nada o status de Chica na sociedade. Depois que o contratador volta a Portugal, ela casa algumas de suas filhas com militares portugueses de baixa patente e consegue o apadrinhamento das maiores autoridades do Tijuco. Essa visão de uma Chica que escandalizava a sociedade não tem o menor respaldo na documentação histórica. Ela

foi uma entre várias mulheres negras ou mestiças que conseguiram entrar no universo dos brancos. (FURTADO, 2003, p.5).⁵

Interpretações como essa, contudo, não tiram a importância do filme “Xica da Silva” como um registro interessante a se considerar. Os filmes brasileiros da segunda metade da década de 1970 em diante são relevantes porque dão visibilidade a certos elementos das estruturas e dinâmicas da sociedade brasileira até os dias atuais. Portanto, eventuais críticas às incorreções históricas ou às opções temáticas e estéticas dos diretores nacionais nos períodos em foco, não interferem nas possibilidades que eles apresentam para historiadores.

Considerando tais aspectos, procuramos identificar possíveis relações entre as escolhas do diretor Cacá Diegues e o momento histórico de sua realização. Inicialmente, percebemos uma clara filiação desse filme com as chanchadas brasileiras dos anos 1950, apesar de Diegues ser um diretor afinado com as propostas do Cinema Novo, movimento que pretendia romper com a herança fílmica do cinema nacional. Mas o uso de recursos como o humor e uma trilha sonora contagiante, assim como faziam os filmes do gênero chanchada, certamente contribuiu para que o diretor alcançasse o sucesso de público que pretendia ter.

Contudo, o uso abundante das cores, a iluminação radiante, o apelo ao erotismo não parecem ser opções que intencionavam vulgarizar o produto para atingir a massa. Antes, esses aspectos podem ser relacionados ao desejo de sair da escuridão em que a ditadura militar jogou o país, sobretudo do ponto de vista dos intelectuais opositores do regime. Além do que, esses elementos estão ligados a real possibilidade de fazê-lo, posto que em 1976 a ditadura militar dava alguns sinais de arrefecimento. Como o próprio diretor afirma, numa entrevista “*Eu quero que esse filme seja o filme da abertura*” (RAMOS; MIRANDA, 2001, p.44).

Assim, a luminosidade do filme remete à esperança de que a sociedade brasileira pudesse sair daquele quadro sombrio. E mais, que pudesse superar as mazelas que sempre a afligiram, como a opressão do povo, como a corrupção das autoridades e a hipocrisia da “moral e dos bons costumes”, por meio das características desse mesmo povo representado por Xica. Um povo mestiço, alegre, sensual, que subverte a ordem opressora pela transgressão, por vezes pelo humor e uma certa avacalhação.

A liberdade sexual de Xica, que alguns interpretam como submissão aos desejos e caprichos masculinos, pode ser tomada como uma forma de resistência, do uso do próprio corpo como instrumento de prazer e poder, direito que as mulheres reivindicavam nos anos 70. Também as suas ligações com transgressores, como o filho de seu antigo senhor, um dos revoltosos

⁵ Entrevista Júnia Pereira Furtado. Boletim UFMG, Nº 1398 – Ano 29 – 29.05.2003

mineiros de 1789 e com quilombolas, assim como seu envolvimento nos problemas políticos e nos negócios de seu amante representavam, possivelmente, as novas posições que as mulheres desejavam ocupar na sociedade. Estudos sobre o feminismo no Brasil apontam que:

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 1960 e 1970, implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio das mulheres. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher, ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, 'comportando-se como homens', pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento. (SARTI, 2001, p.37).

Até mesmo a imagem de uma mulher que só tem poder por causa do que ela considera seu homem, e que pensa em resolver todos os problemas através do sexo e da boa mesa pode ser explicada, se considerarmos os instrumentos e as possibilidades de resistência ao domínio masculino disponíveis às mulheres, no contexto sociocultural da personagem Xica.⁶ Deve-se observar, ainda, que atualmente a valorização desse aspecto da vida da personagem incomoda muito mais ao público do que no momento em que foi lançado. Principalmente se considerarmos que "Xica da Silva" foi o primeiro filme brasileiro protagonizado por uma personagem feminina negra. Além disso, aspectos da biografia de Chica, antes e depois de João Fernandes, já demonstravam sua perspicácia em relação aos mecanismos de poder da sociedade escravista colonial e suas restritas possibilidades de mobilidade social, dados esses desprezados pela trama. Sabe-se que Chica da Silva já tinha um filho reconhecido com um médico do Arraial do Tejuco antes de conhecer o Contratador e, depois que este voltou para Portugal, ela se associou a várias irmandades da época, o que constituía uma boa forma de manter laços que lhe garantiam certo reconhecimento social (SCHUMACHER; BRAZIL, 2000, p.36). Sabe-se, ainda, que ela teve treze filhos e filhas, educados em educandários e seminários da região. Alguns se tornaram padres ou ingressaram no Exército, chegando a oficiais, outras se tornaram freiras ou se casaram com militares de baixa patente, conseguindo uma inserção social que burlava o destino reservado aos negros e seus descendentes no Brasil setecentista.

Por fim, pode-se ainda analisar a personagem no que se refere às relações que estabelece com a cultura dos brancos e dos negros. Em dois

⁶ Conforme Gonçalves (2006, p. 72), "Trata-se de resistência (das mulheres) lenta, surda, quase invisível, restrita a determinados espaços (mas nem por isso menos politizada), em geral contraposta a uma ubíqua dominação masculina. Dessa noção de resistência não estão descartados nem mesmo os poderes da sedução e da castidade, perspectiva cuja adoção era impensável para certa tradição feminista, e que podem resultar em verdadeiras inversões nas formas de exercício de poder cotidianas."

estudos aqui citados aparecem opiniões divergentes sobre esse aspecto. Um salienta que Chica era uma mulher primitiva, ignorante, que tentava desesperadamente ser aceita pela “boa sociedade” do Tejuco, para o que aderiria incondicionalmente à cultura dos brancos, ainda que de maneira caricata. O outro considera que ela não queria ser branca e debochava dos símbolos de poder dessa cultura ao pintar o rosto de branco para um jantar, por exemplo.

O filme, de fato, reforça estereótipos sobre a cultura de origem africana ao associar sua influência sobre a personagem, no momento em que ela dança seminua ao som de tambores e quando Chica organiza um jantar com pratos dispostos no chão, sem talheres, que termina numa orgia em que os envolvidos se lambuzam de comida e emitem sons animais, por exemplo. Ao mesmo tempo, nota-se que é à cultura identificada como herança africana que a personagem recorre quando tem de resolver um problema que não foi solucionado pelos recursos usuais dos senhores. São os recursos em que ela confia, são os saberes que respeita, são os *jeitinhos* que essa personagem identificada com o povo brasileiro utiliza para sobreviver. Tal pensamento parece ser coerente com o espírito de um movimento cinematográfico que buscava inspiração na cultura e nos mitos populares.

DOS “OLHOS DE FAZER DOER” E “DO CRIME DE DIVERGIR”

A Pagu,⁷ “*dos olhos moles, bom de fazer doer*” no verso de Raul Bopp; a Patrícia, primeira mulher presa política no Brasil, que se nega a estender a mão para cumprimentar o interventor federal, dizendo: “*o senhor me desculpe, mas eu não aperto a mão de carrasco e nem de interventor*”; a Pagu para quem sempre se deve cometer “*o crime sagrado de divergir e ser conseqüente*”; a Patrícia Galvão, filha, irmã, comunista, escritora, amante, forte e frágil; as muitas Pagus em Pagu é a mulher projetada nas telas, interpretada por Carla Camurati em “*Eternamente Pagu*”. Sob a câmera de outra mulher, Norma Benguel, uma atriz das mais atuantes no Cinema Novo, que em 1989 realiza esse seu primeiro longa-metragem, o filme reconstrói a vida de Patrícia Galvão, conhecida como Pagu: musa, poetisa e escritora do modernismo no Brasil, movimento que revolucionou as artes plásticas e a literatura brasileiras nos anos 20, tendo como marco fundador a “Semana de Arte Moderna de 22”, em São Paulo.

Entre outros de seus elementos, a obra comporta uma questão delicada: a representação que as mulheres possuem dessa personagem, sobretudo

⁷ O apelido Pagu foi dado por Raul Bopp, a quem Patrícia Galvão teria mostrado alguns de seus versos. Na ocasião, o poeta sugeriu que ela adotasse um “nome de guerra” literário. Sugeriu Pagu, brincando com as sílabas do nome da escritora, que Bopp imaginava ser, Patrícia Goulart, equivocadamente. (www.mulheresdesaojao.com.br/index_arquivos/PaguBiografial.htm)

as do meio intelectual de esquerda. Há, por exemplo, uma referência exemplar do ícone em que se transformou Patrícia Galvão em artigo de Teixeira e Rocha (2005, p. 85) no qual as autoras proclamam que

Ela estará em nossas melhores lembranças. Será Eternamente Pagu. E Pagu, eternamente, porque com ela aprendemos muito. Com ela aprendemos que a mudança na condição da mulher se associa a outras mudanças e ações que teremos que desenvolver, seja no plano das estruturas sócio-históricas mais amplas, seja no plano do desejo e da ética, da estética e da política implicadas no cuidado de si e do outro no cotidiano de nossas vidas.

O filme caracteriza a protagonista com uma personalidade transgressora desde a juventude, na qual entrelaçavam sua vida militante, seus relacionamentos amorosos e familiares e sua criação artística. Na personagem construída pelo filme há, porém, uma ênfase na mulher que contestou a sociedade e participou como ativista comunista do cenário nacional. Patrícia é apresentada como uma mulher que se destacou como líder revolucionária, militante política, poeta e jornalista, colocando seus ideais acima das relações sentimentais. Ela aparece como uma idealista, que sacrifica sua relação com seu filho, quando parte em uma viagem pelo mundo como correspondente de um jornal, sofre torturas físicas durante a ditadura de Vargas, sendo perseguida pela direita por causa do comunismo e pela esquerda, por sua proximidade com o trotskismo. Apesar de tudo isso ela não abandonou suas convicções.

Ao final, o filme ainda trata do desencanto da personagem com os camaradas do PCB, levando-a ao afastamento do cenário político, aproximando-se do teatro. A partir de então, Patrícia Galvão, diretora de teatro e escritora, destaca-se na cidade de Santos, onde viveu até sua morte.

O filme, do final da década de 80, que ficou conhecida como período da redemocratização do país, finalizando a ditadura militar. Naquele momento, as pessoas que haviam se oposto ativamente ao regime e que sofreram por isso, podiam se manifestar livremente sobre essa experiência e o faziam das mais diversas formas, sendo, por isso valorizadas, sobretudo nos meios intelectual universitário e político em particular. Em relação aos movimentos sociais, nos anos 80 o feminismo se destaca no Brasil, adquirindo nova feição com a volta das exiladas políticas. Essas mulheres viveram na Europa experiências diferenciadas nas relações de gênero, sobretudo no âmbito doméstico, as quais influenciaram fortemente não só seus relacionamentos pessoais, mas também a ação política.

Embora o feminismo tenha marcas sociais bastante claras, ou seja, suas ideias têm maior penetração nas classes média e alta, nas quais as mulheres têm maior acesso ao ensino superior, vivem nas cidades e exercem trabalho qualificado, é possível afirmar que, institucionalmente e em termos das produções acadêmicas e da indústria cultural formadora de opinião, o

feminismo dos anos 80 teve grande repercussão social no Brasil. Na segunda metade dessa década a pesquisa acadêmica sobre a mulher desenvolveu-se significativamente, houve um *boom* do tema no mercado editorial, novelas e séries de televisão levaram questões feministas ao grande público. Segundo Sarti (2004), foram criados os Conselhos da condição feminina em todos os níveis governamentais, as Delegacias Especializadas no combate da violência contra a mulher e, por fim, a Constituição de 1988 acaba com a tutela masculina na família. A mesma autora afirma que:

Nos anos 1980, o movimento de mulheres no Brasil era uma força política e social consolidada. Explicitou-se um discurso feminista em que estavam em jogo as relações de gênero. As ideias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava como a brasileira. Os grupos feministas alastraram-se pelo país. Houve significativa penetração do movimento feminista em associações profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular. (SARTI, 2004, p. 9).

Nesse contexto, é compreensível que uma mulher com a biografia de Pagu tenha despertado o interesse tanto de uma cineasta, que também transgrediu as regras sociais de seu tempo, quanto do público que prestigiou a obra.

Em termos estéticos, o filme não pode ser considerado inovador. A utilização de cores mais quentes e iluminação forte no início, enquanto a personagem é uma jovem normalista rebelde e no momento em que entra para o grupo dos modernistas, contrasta com as cenas mais frias ou mesmo sombrias do período em que começa a perseguição política, quando de sua prisão. Esses são recursos já bastante utilizados pelo cinema e facilmente reconhecíveis nas cenas em que o autor quer construir um clima de alegria ou de medo, como nos momentos mencionados anteriormente.

O tom do filme é apologético. Ele parece ter sido feito para retratar uma mulher especial, forte, rebelde e criativa em tudo com que se envolveu. É interessante, porém, observar como é delicado o ato de tentar contribuir para a manutenção de um mito, mais do que questioná-lo. Nesse caso, por exemplo, o filme sofreu críticas da professora Rachel Soihet (SOIHET, 2001), por ter construído uma Pagu muito apaixonada em sua ação política e por ter terminado no momento em que a personagem estava muito fragilizada. Em um artigo, a historiadora interpelou os realizadores do filme, nestes termos:

Ante uma personalidade tão fecunda, cabe questionar os realizadores deste filme por apresentarem, de um lado, na primeira parte do filme, em alguns momentos, uma personagem muitas vezes irresponsável, entregando-se impensadamente a ações das mais radicais. E, na segunda parte, especialmente nas cenas finais, aquelas que tendem a permanecer mais de perto na memória, uma frágil e derrotada Patrícia Galvão... (Soihet, 2001, p. 214).

Pensando na questão que essa crítica pontua, percebe-se que Pagu, ao se tornar um exemplo de mulher para as intelectuais de esquerda no Brasil, perdeu seu direito à fragilidade. Mostrar os sofrimentos pelos quais passou, e que certamente deixaram marcas tão profundas que se manifestaram até na forma como morreu, teria o efeito de anular a força com que sempre viveu e fez suas escolhas. No final da década de 80, ser uma mulher apaixonada por suas lutas não era um demérito; agir e pensar de maneira diferente dos homens não fazia dela uma pessoa inferior. Ao contrário, essa década foi celebrizada pelo fortalecimento das diversas formas de lutar pelo direito à diferença. Margareth Rago (2003, p. 56) tece uma acertada consideração a respeito:

Por vários lados, as feministas passavam a femininizar-se valorizando a linguagem feminina, os atributos e os temas femininos. Mais do que nunca, passaram a pensar em si mesmas sob ótica própria, dando visibilidade ao que antes fora escondido e recusado... Tratava-se, então, não mais de recusar o universo feminino, mas de incorporá-lo renovadamente na esfera pública, o que se traduziu ainda por forçar um alargamento e uma democratização desse mesmo espaço... As questões do mundo privado, da subjetividade, da família, da sexualidade, das linguagens corporais ganharam visibilidade e dizibilidade, podemos dizer, tomando de empréstimo alguns termos de Deleuze, tanto na prática cotidiana dos grupos feministas, quanto nos debates acadêmicos e nas reuniões dos militantes. Enfim, perguntava-se por que lutar pela autonomia feminina implicava numa dessexualização e num certo embrutecimento da mulher.

No entanto, o texto de Soihet sobre o filme traduz outra percepção sobre o ser mulher, uma noção que privilegia a racionalidade, a perseverança, a objetividade, enfim características que, culturalmente, são associadas aos heróis e não às heroínas. Parece que nesse início de século há certo cansaço em relação à velha polaridade razão/emoção que caracterizaria as diferenças entre os gêneros, revigorada nos anos 1990, por meio de interpretação equivocada do que seria o combate pelo reconhecimento de que homens e mulheres possuem subjetividades distintas e mutáveis.

UM CINEMA QUE É MEMÓRIA E PROJETO

Esses filmes de Cacá Diegues e Norma Benguel, como toda obra em aberto, não só documentam de diferentes formas o momento histórico em que foram produzidos, como também sua crítica revela as várias discussões que eles inspiram ao longo do tempo, no cenário dos novos contextos culturais que se configuram na sociedade brasileira.

Como outros documentos e registros históricos, ambos são construções datadas, passíveis de críticas e de grandezas, cabendo outras interpretações e ênfases face à temática e questões a que se reportam, visto a polissemia e polifonia da História e das narrativas.

Contudo, ainda que possam ser relativizados, inquiridos, complementados, como também contraditos, sua importância é inequívoca. Por certo que essas obras de Cacá e de Benguel têm um lugar destacado tanto na produção cinematográfica nacional, quanto nos registros históricos das vidas das mulheres brasileiras, assim como nos registros históricos das mulheres do mundo, em geral consideradas sem visibilidade e importância, sendo elas silenciadas, esquecidas, desvalorizadas.

Concordando com G. Duby e M. Perrot (1992) no sentido de que uma História das Mulheres é “resolutamente relacional”, que é em igual medida uma “história dos homens”, interrogando a sociedade inteira, filmes e obras nas quais as mulheres aportam como principais protagonistas são ainda muito escassos, apesar de necessários. Dentre outras razões, porque as mulheres sempre estiveram presentes na história, embora quase sempre tenham sido assujeitadas, silenciadas, ocultadas nos vários espaços da vida pública, inclusive os acadêmicos, territórios da pesquisa e do ofício de seus escribas.

Ainda sob inspiração de Duby e de Perrot, pode-se dizer que Benguel e Cacá conseguiram abordar a vida de Chica e de Pagu, observando-as em seu lugar e condição social, em seus dramas humanos, individuais e coletivos, em seus poderes, em suas formas de ação, em suas palavras e silêncios. Desvelaram o dito e o não dito, o vivido, o sofrido, o desejado e o que foi negado, ainda que em parte. Saindo dos esconderijos aquelas mulheres foram redescobertas por uma certa historiografia, foram se apresentando, foram se revelando na historicidade que as edificaram.

Contemporâneas de seu próprio tempo – da escravidão e do movimento artístico modernista, como também das lutas operárias – Chica e Pagu, respectivamente, parecem tê-los extrapolado, como outras tantas outras mulheres o fizeram, ainda que tenham ficado fora da historiografia. Os dois filmes revelam, enfim, os sabores e dissabores de suas histórias, inseridas nas condições sócio-históricas de suas épocas e para além delas.

Nas telas dessas duas vidas nos femininos e nessas histórias nas telas, o cinema se revela e desvela aquelas duas histórias de mulheres enquanto possibilidade e limite. Tal como as vidas de Chica e Patrícia demarcadas por fronteiras, delimitadas pelas circunstâncias sócio-históricas dos tempos e territórios que habitaram, de que foram criaturas e criadoras. Tal como as obras fílmicas, suas vidas contêm abertura e margem, acabamentos e inacabamentos. E cada olhar sobre cada vida, assim como cada olhar sobre cada obra fílmica, de quem seja ou como seja, irá (re)interpretando-as. Irá (re)inventando o bordado, (re)fazendo o tecido, no direito e avesso de suas incompletudes e devires.

Por certo que a contribuição do cinema mundial e brasileiro para a História das Mulheres poderia ser mais volumosa e significativa. Pode-se afirmar que as produções nacionais desconheciam, com frequência, a inserção feminina em diferentes campos da vida social, postura que se repete

por longo tempo na historiografia, de forma geral. Mas há exceções que merecem ser analisadas com cuidado. Filmes brasileiros há que abordaram a condição e a atuação das mulheres em diferentes momentos da história do país e que se afastam do só do discurso dominante sobre essa questão no Brasil, obras que auxiliam na formação da memória coletiva de várias gerações. A realização de outros filmes nessa perspectiva e sua divulgação é uma atividade necessária e urgente não somente para pesquisadores, historiadores e professores de História, mas para toda a população: para mulheres e homens e para quem seja, desta ou daquela idade, deste ou daquele lugar.

É inegável que o cinema pode ajudar a lembrar, fugindo ao esquecimento. O cinema tanto pode ajudar a reproduzir quanto ajudar a impedir a invisibilidade, o silenciamento e o esquecimento das mulheres na história. O cinema pode fazer parte da produção historiográfica da História das Mulheres, uma história “cheia de mulheres”, na qual “por toda ela ecoem os seus murmúrios”, nos termos de Perrot e Duby (1992, p. 17).

Assim sendo, mais do que cinema, essas obras de Norma Benguel e de Cacá Diegues são fecundas e proíferas, assim como o foram as vidas e histórias de Chica e de Pagu, vividas “em estado de rebelião e primavera”. Quiçá essas vidas e esse cinema possam ser uma promessa de felicidade para todos, para as mulheres em especial. Quiçá o cinema na História das Mulheres possa ser uma esperança para tantas e tantas delas que fazem a história e que ainda o farão, mesmo que invisíveis, mesmo que às escondidas. Um cinema que participe do trabalho da memória, celebrando a vida dessas e de tantas outras mulheres.

Dentre elas, aquelas mulheres que, como Chica e Pagu foram celebradas no poema que se reporta a todas aquelas que “*não se comportaram bem e que amaram de todas as maneiras e as que fizeram sem pedir licença. Essas que desafinaram o coro do destino e as que com isso abriram as alas e as asas. Essas que ficaram de fora e aquelas que ainda virão. Essas e tantas outras que existiram dentro da gente e as que viveram por nós.*”⁸

Apostamos nessa possibilidade: de um cinema que é memória e que participa de projetos emancipatórios. E a elas, aquelas tantas e tantas mulheres que viveram *sem pedir licença*, dedicamos essas reflexões.

⁸ As palavras e frases em itálico são do poema “A essas e tantas outras...”, publicado à página 16 do Dicionário das Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado”, organizado por Schuma Schumacher e por Érico Vital Brazil, publicado pela Editora Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTCHER, Pedro. *Folha explica cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/tropicalismo/dados-artisticos>. Acesso em: 1º out. 2011.
- FERRO, M. O Filme. Uma contra-análise da sociedade? LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.) *História: novos objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 203.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Distrito Diamantino. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/distritodiamantino.pdf Acesso em: 19 out. 2011.
- GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LANGUER, Johnni. Metodologia para análise de filmes históricos. *História Hoje*, v.2, n. 5, 2004.
- PERROT, Michelle e DUBY, Georges. *História das mulheres: a Antiguidade*. Porto: Afrontamento/ São Paulo: EBRADIL, 1992.
- RAGO, Margareth. O feminismo no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. *Labrys*, estudos feministas, n. 3, jul. 2003.
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: SENAC, 2001.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- RODRIGUES, João C. *O negro brasileiro e o cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v.12, n. 2, maio/ago. 2004.
- _____. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº.16, 2001.
- SOIHET, Rachel. Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora. In: CARVALHO, Mariza; FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 201-216.
- SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário das mulheres no Brasil: de 1500 até a atualidade* biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2000.
- SORLIN, P. “O cinema é nosso passado”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Idéias 16 out. 2003.
- TEIXEIRA, Inês A. de Castro; ROCHA, Maria Isabel A. Eternamente Pagu. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, Miguel de Souza (Orgs). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 85.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. SP: Brasiliense, 1993.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

