

Memória e representação no filme *Paula, a história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980)

Pedro P. Silva*

O momento cultural na transição para a democracia

“Abertura política”, nome oficialmente criado pelo regime militar para se referir a um projeto de distensão política, foi um termo aos poucos incorporado no cotidiano como definidor de uma época. As datas podem não ser precisas, mas incluem o período do fim dos anos 1970 e inícios de 1980, marcado por um clima de expectativas, esperanças, debates e de extrema politização dos discursos.

Com o governo Geisel, a partir de 1974, o projeto é de “abertura lenta, gradual e segura”, uma elaboração que teve por trás a figura de Golbery do Couto e Silva. As abordagens acadêmicas desse momento costumam destacar certa ambiguidade na maneira de se enxergar o período – ora visto como uma “concessão” do governo, ora como “resposta” a uma sensação de esgotamento. A crise se evidenciava econômica, política e social: em 1973, a crise internacional do petróleo incidirá sobre o momento do chamado “milagre econômico”; em 1974, as eleições para o Legislativo foram marcadas pela vitória do MDB; em outubro de 1975, a morte de Vladimir Herzog causaria forte comoção social. Esses e outros eventos catalisariam o crescimento de oposição ao regime – perceptível no surgimento de veículos importantes na imprensa alternativa, à época também chamada de “imprensa nanica”, a qual tinha por detrás a força de diversos movimentos sociais organizados, seja por instituições civis ou religiosas.

No processo de retomada de uma cultura democrática, foram centrais a revogação do AI-5, em outubro de 1978, e a Lei da Anistia, sancionada em agosto de 1979. Trata-se de dois eventos importantes para se entrever de que maneira se gestou um processo – igualmente lento e gradual – de uma elaboração do passado recente em produções culturais de diferentes linguagens artísticas.

* Bacharel e licenciado em Letras e Mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Da ficção à escrita não ficcional, da literatura ao teatro, passando pelo cinema e pela televisão, é perceptível um desejo de compreensão dos caminhos do país. Mais que compreensão, pode-se dizer que se gestava ali a memória de um regime que ainda não estava de todo acabado.

Na ânsia de inscrever o passado recente do país na paisagem do presente (em que a expectativa da democracia era conspícua), disputas de sentido ocorrem no campo da cultura e vão marcando a criação das primeiras memórias coletivas da ditadura militar. Essas memórias foram sendo construídas por meio de narrativas literárias, jornalísticas, teatrais e cinematográficas que, dado seu caráter de representação, procuravam dar sentido à experiência política recente.

Partindo da perspectiva de alguns autores alinhados aos estudos culturais, temos que formas e produtos culturais não são apenas um “reflexo” de uma época, mas também atuam ativamente na construção da realidade dessa época. Para Douglas Kellner,

as formas de cultura da mídia devem ser analisadas como textos ideológicos em contexto e relação [...] em vez de, digamos, apenas rejeitar toda a cultura da mídia como reacionária e meramente ideológica, conforme costumam fazer certas teorias monolíticas de “ideologia dominante”, como a teoria crítica clássica [...]. Um estudo cultural contextualista lê os textos culturais em termos de lutas reais dentro da cultura e da sociedade contemporâneas, situando a análise ideológica em meio aos debates e conflitos sociopolíticos existentes [...]. (KELLNER, 2001, p. 135)

Nesse sentido, o campo da cultura no fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980 no Brasil instituiu-se como um campo de construção e de disputas de sentidos sobre a realidade nacional.

No cinema filmes como *O Bom Burguês*, de Oswaldo Caldeira, e *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, ambos lançados em 1983, já ficcionalizam situações da história recente do país. Menos comentado, porém, é o filme *Paula, a história de uma subversiva*, dirigido por Francisco Ramalho Jr., e lançado em 1980. Sem atingir um grande público e sem muito alarde em sua recepção pela crítica especializada, o filme concentra aspectos que seriam mobilizados posteriormente em diferentes representações do período ditatorial e que, por isso mesmo, merece ser avaliado como um capítulo da história da construção e atribuição de sentidos sobre a ditadura civil-militar.

Paula, a história de uma subversiva: em cena, a história recente

A sinopse de *Paula, a história de uma subversiva* gira em torno da memória do arquiteto e professor universitário Marco Antonio (Walter Marins) de seu relacionamento com uma aluna, a Paula (Carina Cooper) do título. O elemento que deflagra essa memória é o desaparecimento de sua filha, fruto da relação com a ex-mulher. O fato é então investigado pelo delegado Oliveira (Armando Bógus), conhecido como “o policial mais violento da década de sessenta” e que havia atuado na prisão de Paula, dez anos antes, sob a alegação de “terrorismo”.

Embora não seja mencionado, algumas referências indicam que a ação se passa no ano de 1979. Marco Antonio é um ex-professor universitário, anteriormente cassado pelo regime e agora anistiado. Ele atua como arquiteto e o filme se inicia com a possibilidade de fechar um grande negócio com o governo: um projeto de agências bancárias.

Marco Antonio é separado de Marta (Marlene França), uma professora primária, e no presente se relaciona com a fotógrafa de moda Bia (Regina Braga), caracterizada como uma jovem burguesa e insatisfeita com a relação.

A preocupação com o sumiço da filha e o reencontro com Oliveira o fazem reviver o passado:

MARCO – O Oliveira surgiu como um pesadelo. Todo um passado que eu queria esquecer me veio à cabeça. Eu me lembrei de... Paula.

BIA – Ah, aquela terrorista! [...] Marco Antonio, por que ficar falando e lembrando o tempo todo do passado, hein? Esse passado que deixou tanto grilo fodido na tua cabeça: a tua cassação na faculdade, uma paixão babaca por uma terrorista... [23'45"]

Nos diálogos com Bia pode-se depreender a experiência que o filme deseja inscrever a partir da figura de Marco Antonio: o papel de uma geração e de uma classe social favorecida pelo “milagre” e abatida por diversas crises e principalmente pela culpa em não ter realizado uma mudança de curso no país. Nesse sentido é reveladora a escolha de termos para se referir aos grupos envolvidos nessa história: para Bia, Paula era uma “terrorista”, o termo utilizado pela repressão ao princípio daquela década e reiterado por ela ao se referir à personagem-título.

A aproximação de Marco Antonio, então professor na Faculdade de Arquitetura, da estudante e militante Paula é narrada em *flashbacks* que se intercalam com a busca da filha desaparecida, a crise no relacionamento atual e a expectativa para ganhar uma licitação. A relação com Paula, marcada pela intensidade que lhe faltava no casamento, o leva aos poucos a atuar como ajudante em ações promovidas por um grupo ligado à luta armada. Marco Antonio, porém, não é um integrante ativo do grupo – ligado ao “partidão”, é um homem de ideias, que

no passado publicara artigos considerados polêmicos – e sua participação se vincula à relação amorosa com Paula, para quem “a miséria é mais urgente que todas as teorias”.

Representando o polo oposto, o delegado Oliveira é caracterizado como um extortador do DOPS, anistiado e realocado no departamento de entorpecentes. Algumas de suas falas revelam ironia quanto ao contexto de mudança em curso na “abertura”, como no trecho em que conversa com Marco Antonio:

OLIVEIRA – Nós temos que aprender a conviver juntos, eu de um lado, você do outro. Eu tendo que aguentar a tua estupidez e você precisando dos meus serviços para manter a sua paz, a sua tranquilidade. Não é isso que você chama de democracia?”. [27’21”]

Oliveira é representado como um integrante do grupo militar, mas não chega a ser identificado com o grupo no poder. O antigo torturador agora trabalha, de fato, para encontrar uma jovem desaparecida. Em diversos momentos do filme, fala-se em eventos da luta armada ocorridos entre 1968 e 1971, mas não se fala no golpe de 1964 nem em presidentes militares. Na reflexão de Marco Aurélio, esse passado seria “uma longa idade média”, um período de “gente castrada, sem poder fazer nada”, culpada por não fazer “a história deste país”.

A jovem Paula surge, portanto, como a realidade que poderia ter sido e que não foi. Seu discurso descamba para um tom dogmático e seu conflito é optar entre o amor burguês e a luta armada. Após um de seus encontros, Paula é presa e entre seus pertences estão documentos de Marco Antonio. Levado à delegacia, ele deverá responder por sua ligação com Paula. Após negar qualquer relação e chorar diante dos policiais, passa uma noite em uma cela onde estão dois presos políticos: um padre e um jovem que agoniza após uma sessão de tortura. Em segundo interrogatório com Oliveira, Marco Antonio fica cara a cara com Paula e confessa conhecê-la. Ela, porém, o livra de qualquer envolvimento, dizendo que ele não faz parte de seu grupo.

No presente, e ainda preocupado com a filha, Marco Antonio vaga pela cidade e reencontra a irmã de Paula. Relembra sua relação e revive uma cena em que carrega o corpo de Paula ensanguentado. Em cena posterior, receberá a notícia da morte da filha. Após o velório, na volta para casa, Marco Antonio recebe a visita da irmã de Paula, que lhe presenteia com os desenhos da irmã. Ele relembra o momento exato da morte de Paula: clandestina no país após ter sido trocada por um embaixador, ela acaba assassinada pela polícia.

Em sua fala final, Marco Antonio, sem as mulheres de sua vida, reflete com a irmã de Paula:

MARCO ANTONIO – *Uma morte. Paula. Muitas mortes. A vida e a morte caminhando juntas. A minha geração pensava que ia fazer uma grande obra e hoje eu vejo que essa obra ainda nem começou. Temos que procurar a matéria-prima pra fazer a revolução. Revolução... Será que eu tenho direito de pronunciar essa palavra levando esta vida medíocre pequeno-burguesa? Mas a gente tem que acreditar. A gente tem que buscar no lixo os materiais dessa construção. Esquadrias, tijolos. Pessoas de aço. Gente de carne. Gente. A gente.*

***Paula*: aspectos da produção e da recepção**

O filme de Francisco Ramalho Júnior ocupa um lugar singular tanto na obra do diretor quanto no contexto da produção cinematográfica durante a “abertura”.

Àquela altura, o diretor já havia realizado *Anuska, manequim e mulher* (1968), *À Flor da Pele* (1976) e a superprodução *O Cortiço* (1977). O roteiro de *Paula* constitui o único caso de roteiro original na filmografia de Ramalho (todos os títulos anteriores e posteriores foram adaptações de obras literárias) e foi escrito com a colaboração da dramaturga Consuelo de Castro na composição dos diálogos. Consuelo, por sua vez, já havia trabalhado no teatro com os mesmos temas políticos anos antes (o filme *À flor da pele* foi adaptação da peça homônima, que, curiosamente, também se centrava na relação de um professor com uma aluna). Esse aspecto ajuda a entender o tom teatral presente no roteiro de *Paula*, além de evidenciar as conexões entre os profissionais que atuaram na produção em um momento em que se desejava de alguma forma representar o passado recente do país.

A realização do filme foi resultado de um convênio entre a Embrafilme e a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, então comandada por Max Feffer. Em março de 1979, foi anunciado o financiamento para a produção de filmes de diretores do então chamado Polo Cinematográfico de São Paulo, que incluía além do filme de Ramalho, títulos que seriam lançados posteriormente como *Asa Branca* de Djalma Limongi Baptista e *Noites Paraguanas*, de Aloysio Raulino. As filmagens foram realizadas ao longo do ano de 1979 e o filme estreou nos cinemas apenas em novembro de 1980. A escolha do roteiro de Ramalho evidencia o momento específico em que se encontrava a Embrafilme ao fim da década, envolvida pelo desejo de produzir e distribuir diferentes tipos de filmes para ocupar os 140 dias obrigatórios de exibição de filmes nacionais nos cinemas. Sobre esse contexto, afirma Tunico Amâncio:

A ideia por trás do programa de atuação da Embrafilme compreendia a participação em leque variado de expressões, o atendimento às demandas políticas mais urgentes, horizontalização e descentralização da produção, em uma carteira de valores médios que

permitia a surpresa dos filmes que, por instinto empresarial e criativo, por suas qualidades dramáticas e estéticas, atingissem de modo certo o coração de seu público (AMÂNCIO, 2018, p. 308)

A aprovação, por parte desse órgão estatal, de um projeto cinematográfico que tinha interesse em debater a realidade política recente chama a atenção. É provável que o fato de o diretor ter um histórico de atuação relevante na cena paulista tenha sido aspecto relevante na escolha do filme.

Ao que parece, *Paula*, porém, não conseguiria atingir o coração do público nem da crítica especializada. Uma matéria de 1º de novembro publicada em *O Estado de S.Paulo* dá pistas sobre o contexto de lançamento do filme:

O trailer passou inúmeras vezes e o público acabou tomando conhecimento da existência do filme, e nas várias exibições especiais, entre as quais para a Comissão de Justiça e Paz, organizada no Museu da Imagem e do Som pelo advogado José Carlos Dias, causou a ‘melhor impressão’ e recebeu elogios de personalidades como o deputado Eduardo Suplicy, Terezinha Zerbini e o crítico Fernando Ferreira.

Na *Folha de S.Paulo*, em 15 de novembro de 1980, no artigo “Embrafilme, desleixo com o próprio investimento”, o crítico Orlando Fassoni aponta *Paula* como uma vítima de um descaso e falta de estratégia da Embrafilme no lançamento:

Sem entrar nos méritos ou deméritos da obra – que situa sua história no período político da repressão – o fato é que Ramalho é outra vítima não apenas dos exibidores cinematográficos, que pouco se importam com o nível dos filmes que exibem, desde que rendam, mas também da Embrafilme. [...] Isso porque não parece existir, dentro da empresa, alguém que se preocupe com critérios para lançar obras nacionais sobre as quais a própria Embrafilme joga parte dos seus recursos financeiros.

Então, vejamos: Paula, tomado como referência, foi atirado no mercado para competir, numa mesma semana, com a violenta carga de erotismo e pornografia e com o cinema político. [...] O resultado está aí: uma semana apenas em exibição, o que, convenhamos, é alguma coisa dramática para qualquer realizador que durante dois ou três anos se aplica na construção de um filme, experimentando todos os problemas de uma produção.

Na mesma página, no texto “*Paula*, história interrompida”, o jornalista Luciano Ramos elogiava a produção e também comentava sobre o curto período de exibição:

*Quando poderemos ver o filme mais sério, honesto e inteligente que o cinema brasileiro fez sobre a última década que vivemos? Quando o público paulistano poderá apreciar, na tela, o mais atualizado retrato desta cidade? Quando teremos o direito de assistir à mais bem cuidada reconstituição cinematográfica da nossa história recente? Talvez daqui a alguns anos, quando *Paula* for reprisado, ou programado numa retrospectiva do mais sério e empenhado cinema paulista. [...]*

O filme de Ramalho só ficou em cartaz durante uma semana – período marcado por um excesso de chuva, calor e filmes interessantes. Esses fatores fizeram com que a bilheteria se mostrasse desfavorável nos primeiros dias. Isso só pode ser explicado pelas péssimas condições de lançamento, nunca pela qualidade do espetáculo, acima de qualquer reparo. [...]

Ao rememorar esta produção, o próprio diretor comentou sobre o contexto de lançamento da obra:

[Quando o filme ficou pronto] Estava começando uma pequena abertura política no Brasil, e por causa disso os exibidores viram em Paula uma espécie de pioneiro ao testar esse iníciozinho de liberdade de expressão. Mas eles estavam mais interessados na abertura que outros filmes propunham na questão sexual, e não na questão política. [...] Num panorama desses, o público não estava nem um pouco interessado em ver uma história sobre a política brasileira. Resultado: Paula afunda e eu entro numa profunda depressão. (SABADIN, 2009, p. 94; 98)

Nesses textos, chama atenção o fato de se assinalar a pouca repercussão como um aspecto da época (uma falta de interesse do público no assunto), mas também um entrevero institucional por parte da Embrafilme.

Some-se ao pouco tempo em exibição o fato de o próprio diretor não considerar *Paula* como uma boa realização e o resultado foi um quase esquecimento da obra. Muito embora o filme tenha sido lançado em VHS nos anos 1980 e em DVD nos anos 2000 (neste caso, sem destaque ao nome do diretor na capa e, no verso, menção a um assistente de direção, Jayme Monjardim Matarazzo).

Memória e representação: construindo sentidos da ditadura

Em seu contexto de produção e de circulação, *Paula* inaugurou de forma silenciosa um interesse do cinema nacional pela temática da ditadura, o que por si só já lhe conferiria um lugar importante na história das representações ficcionais desse período histórico. No entanto, há que se destacar o fato de que o filme enfoca a oposição “luta armada” versus “resistência democrática” como um conflito próprio das classes médias intelectualizadas – e esse aspecto de representação do período seria cada vez mais reutilizado em outras obras que enfocaram esse momento histórico.

O crítico Ismail Xavier chamou de “naturalismo da abertura”, uma tendência a representar a realidade brasileira privilegiando um enfoque realista com uma narrativa fílmica padrão em termos de recursos e linguagem cinematográfica. Ao analisar os filmes daquele momento o crítico destaca:

[...] a energia do cinema se volta para a exploração dos espaços franqueados para uma representação naturalista do que incide diretamente no corpo (sexo, violência) e do que pertence à esfera da experiência política dos anos de ditadura. Podemos identificar algo como um naturalismo da abertura, cujas faces mais visíveis são, de um lado, o filme policial com temas ligados à repressão e, de outro, o movimento geral do ‘sexo em cena’ que se manifesta num amplo espectro [...]. (XAVIER, 2001, p. 102).

Esse naturalismo se evidencia na representação de classe social dos personagens, sempre caracterizados a partir de suas profissões e atuação como profissionais liberais de uma classe média que se assume apática e perdida (aspectos que se podem depreender dos diálogos entre Marco Antonio e Bia, principalmente). Diante disso, resta a memória desse passado em que parecia possível resistir e se opor, muito diferente de um presente vazio de utopias e sem radicalidades.

A lembrança de uma personagem envolvida na luta armada contra a ditadura recebe, por sua vez, uma caracterização um tanto melancólica. Em todos os casos, estamos diante de frustrações, de histórias interrompidas pela História, mas mantidas vivas pela memória. Essa operação de retorno do passado pela memória, no caso, serve a um aspecto mais amplo de renegociação de sentidos.

Personagens que naquele passado recente do país poderiam ser lidos como “terroristas” ou “subversivos”, passavam a integrar uma outra paisagem: ao lado da dimensão política ganhava corpo a dimensão humana, vista do ambiente privado e das relações afetivas. Esse aspecto das representações é, portanto, crucial para se reconhecer o discurso e de que forma essas obras respondem ao presente de sua elaboração/encenação/exibição.

Paula lida com a memória de um passado recente procurando inscrever as disputas e os grupos em disputa na ordem social do fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Ao mesmo tempo, essa elaboração responde a um momento bastante específico, que é o de certa distensão política, ou de uma transição ainda em curso. É nesse sentido que a forma de representar esse passado recente do país deve ser entendida como parte das práticas e discursos em circulação no fim dos anos 1970.

Período de expectativas e esperanças em especial após o fim do AI-5 e a Lei da Anistia. Contexto que permitiu que temas do passado fossem revisitados e mobilizassem um desejo de representação e elaboração.

Douglas Kellner, um dos expoentes dos estudos culturais estadunidenses, destaca que:

Os textos da cultura da mídia articulam medos e esperanças, sonhos e pesadelos de uma cultura, constituindo assim uma fonte de percepções sociopsicológicas novas e importantes, exibindo aquilo que o público está sentindo e pensando em dado momento. (KELLNER, 2001, p. 160).

Nesse sentido, a linguagem cinematográfica foi terreno para a elaboração narrativa das experiências da ditadura. Pode-se dizer que o ano de 1979 foi crucial nesse processo de elaboração do passado, com o campo da cultura (e aqui destaco mais especificamente as criações

dramatúrgicas) representando as lutas políticas do país. No Brasil de 1979, as produções culturais ajudaram a moldar uma ideia sobre a ditadura, ainda que ela estivesse em curso. A retomada de um período do país tinha um sentido político no presente: reacender a luta contra um regime que mantinha a postura autoritária mesmo ao propor uma “abertura”. Não por acaso, é preciso lembrar uma declaração de João Figueiredo que ficaria famosa e dita em outubro de 1978, antes mesmo de ele assumir como o último presidente militar: “É para abrir mesmo. E quem quiser que não abra, eu prendo. Arrebento. Não tenha dúvidas.”

Palavras finais

O objetivo deste texto foi apresentar aspectos ligados às formas de representação da ditadura presentes no filme *Paula*, bem como resgatar aspectos da produção e da recepção do filme.

Partiu-se da hipótese de que é possível depreender um discurso sobre a ditadura civil-militar em meio a tensões, negociações e apropriações. Toda produção cultural ao circular socialmente opera com a produção de sentidos. *Paula* sugere o nascimento de uma forma de representar os conflitos do país cujos valores podem ser reconhecidos em várias outras obras (contemporâneas e que viriam a seguir).

Em *Paula* o passado é mobilizado de uma maneira que podemos remeter à tese VI de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de História”:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1987, p. 224-225)

Tanto *Paula* quanto outros filmes, peças e livros lançados a partir daquele 1979 evidenciam que a busca por esses “lampejos de esperança” estava em curso.

Referências

AMÂNCIO, Tunico. “Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria”. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc, 2018. (Volume 2)

“A política é o tema do novo filme de Francisco Ramalho”, *O Estado de S. Paulo*, 27 maio 1980.

“A reflexão sobre o clima dos anos 60 em Paula”, *O Estado de S. Paulo*, 1º nov. 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FASSONI, Orlando L. “Embrafilme, desleixo com seu próprio investimento”. *Folha de S.Paulo*, 15 nov. 1980.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre moderno e pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

MARCELINO, Adilson. Dossiê Francisco Ramalho Jr. *Revista Zingu*, edição 40, 19 nov. 2010. Disponível em: <https://revistazingu.net/2010/11/19/uma-vida-dedicada-ao-cinema/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo; Porto Alegre: Fapesp; Famecos, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Música, literatura, teatro, cinema e televisão. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005.

“Pólo cinematográfico de SP aprova 12 projetos de filmes”, *O Estado de S. Paulo*, 15 mar. 1979.

RAMOS, Luciano. “Paula, história interrompida”. *Folha de S.Paulo*, 15 nov. 1980.

SABADIN, Celso. *Francisco Ramalho Jr.: Éramos apenas paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso).

XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. *Cinema brasileiro moderno*. 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.