

**Patrícia Galvão nas telas televisivas:
a representação de Pagú na minissérie *Um só coração***

**Patrícia Galvão on television screens:
Pagú representation in the miniseries *Um Só Coração***

Raquel Silva MACIEL¹

Resumo

A trajetória de Patrícia Rehder Galvão, conhecida popularmente como Pagú, concentra o exercício de múltiplas facetas, desde o desempenho do fazer literário, exemplificado na confecção de contos policiais, romance proletário e outras narrativas, perpassando ainda o engajamento político que, por sua vez, ocasionaria inúmeras prisões por motivações políticas. Neste artigo problematizamos como a minissérie *Um só coração*, transmitida pela Rede Globo de Televisão, a retratou, confrontando tal representação com a imagem vinculada por Rudá de Andrade fruto de seu relacionamento com Oswald de Andrade bem como com estudos biográficos que visam apresentá-la não só a partir de tal relação, mas também por meio do seu ativismo no campo político e das artes. Considerando isso, fazemos uso da noção de representação, a partir de Chartier (1990), refletindo acerca das práticas sociais que viabilizam a construção de representações sempre vinculadas aos interesses de grupos e espaços que as possibilitam.

Palavras-chave: Pagú. Minissérie. Representação. Feminino.

Abstract

The trajectory of Patrícia Rehder Galvão, popularly known as Pagú, concentrates the exercise of multiple facets, from the performance of literary work, exemplified in the production of police tales, proletarian romance and other narratives, also permeating the political engagement that, due to its instead, it would cause numerous political arrests. In this article we problematize how the miniseries *Um Só Coração*, broadcast by Rede Globo de Televisão, portrayed it, confronting this representation with the image linked by Rudá de Andrade as a result of his relationship with Oswald de Andrade as well as with biographical studies that aim to present it not only from such a relationship, but also through its activism in the political and arts fields. Considering this, we make use of the notion of representation, starting from Chartier (1990), reflecting on the social practices that make possible the construction of representations always linked to the interests of groups and spaces that make them possible.

Keywords: Pagú. Miniseries. Representation. Female.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista CAPES. E-mail: quequelpb@hotmail.com

Introdução

As considerações aqui tecidas objetivam intensificar a aproximação da História com outros campos do saber promovendo a utilização da minissérie e telenovela como fontes históricas. Além de acentuar os debates dentro do campo da História cultural, sobretudo no tocante ao estudo das representações e utilização de aspectos históricos por parte da mídia televisiva, além disso, ao compreender teórico-metodologicamente as representações como construções (CHARTIER, 1990), buscamos considerar as intencionalidades envolvidas em seu processo de produção, incluindo as que abrangem a circulação e recepção dessas obras.

Nessa perspectiva, nos detemos a analisar a fabricação representacional de Patrícia Rehder Galvão (Pagú)² na minissérie *Um só coração*, produzida pela Rede Globo de Televisão na década de 2000, posteriormente, a imagem construída nessa obra televisiva será confrontada com a que é desenvolvida em seu escrito autobiográfico intitulado *Paixão Pagú* (2005), no estudo biográfico desenvolvido por Monize Bonfante Laurindo (2010) e no depoimento, sobre a minissérie, de Rudá de Andrade, filho de Patrícia com Oswald de Andrade.

Um só coração, que retrata o contexto da década de 1920, sobretudo a partir do movimento modernista brasileiro, apresenta Miriam Freeland interpretando Pagú associando-a a ícones de tal movimentação artística como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, sendo este com quem teria maior aproximação. Relacionamento que é apresentado, na produção televisiva, como um escândalo para a sociedade conservadora daquela época e como decisiva na forma como Patrícia Galvão seria caracterizada a partir de então. Considerando isso, a personagem é retratada a partir de sua relação com o casal de modernistas, polemizando a imagem do feminino por meio do emprego de caracteres como a vilania e a sexualização, nessa perspectiva, Pagú é símbolo de traição, modernidade e sensualidade, distanciando-a dos parâmetros conservadores daquele momento e da própria representação que constrói para si.

² O apelido foi atribuído por Raul Bopp a partir de um equívoco com o nome da literata, o engano deve-se ao fato de o poeta acreditar que o nome de Pagú seria Patrícia Goulart, por isso a acunha resultaria da junção de sílabas que compõe os dois nomes.

As produções televisivas brasileiras e a narrativa histórica

Desde a década de 1980 vem se intensificando a utilização de fontes históricas que só a partir do desenvolvimento de novas tecnologias da informação tiveram o seu aproveitamento possibilitado como, por exemplo, as produções audiovisuais. Algumas das dificuldades encontradas na análise desses materiais se referem aos propósitos vinculados a criação e recepção da imagem, visto que, são dotados de intencionalidade e parcialidade. Em relação à imagem considera-se que essa

[...] é para o historiador, ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida, decifrável (CHARTIER APUD NAPOLITANO, 2005, p.239).

Entre as possíveis fontes audiovisuais disponíveis ao historiador temos as minisséries e telenovelas produzidas por emissoras como a Rede Globo de Televisão. No tocante as primeiras podemos considerar que a sua emergência, na televisão brasileira, remete a década de 1980 quando se passou a confeccionar e exibir esse tipo de produção em substituição aos seriados estadunidenses. O horário destinado a reprodução dessas novas obras televisivas continuaria sendo reservado a um público considerado mais exigente, crítico, elitizado e que, portanto, reivindicaria produções mais sofisticadas. Nessa perspectiva, podemos afirmar que as minisséries, no contexto brasileiro, se destacam como um produto diferenciado, pois atingiriam um telespectador “[...] mais bem informado e exigente que, por isso, aceitaria melhor produções de caráter inovador, crítico ou desafiador” (MUNGIOLI, 2009, p.10).

As telenovelas brasileiras se destacaram no mercado audiovisual por serem diferenciadas das obras estrangeiras devido a peculiaridades como o orçamento, produção, etc. Sendo esses elementos os responsáveis por caracterizá-los como produtos de exportação da chamada “cultura brasileira” para países como Portugal, Estados Unidos e outros, assim, podemos vislumbrar certa preocupação das emissoras brasileiras com aspectos como a estética, temática e originalidade desse tipo de produção televisiva.

Como as minisséries são apresentadas como “produtos diferenciados”, dentro desse contexto de produção, há em relação a elas certa ponderação no tocante aos

aspectos citados anteriormente o que é evidenciado na escolha de diretores e elencos consagrados pelo público e pela crítica. Em relação ao enredo dessas produções podemos destacar o fato de que mesmo permanecendo fiel a peculiaridades dos produtos televisivos como o melodrama, a visão maniqueísta, e outros, essas obras vêm cada vez mais se aproximando de temáticas relacionadas aos campos literário e histórico. Considerando isso, tornaram-se comuns as minisséries que são adaptações literárias e que são produzidas para datas comemorativas a exemplo dos 100 anos de Proclamação da República, 500 anos de “descobrimento” do Brasil e no caso de *Um só coração*, discutida ao longo desse artigo, o aniversário de 450 anos de fundação da cidade de São Paulo.

A minissérie *Um só coração*³ foi exibida na Rede Globo de Televisão no início de 2004 ao longo dos três primeiros meses. O interesse em sua produção refere-se a uma homenagem aos 450 anos de fundação da cidade de São Paulo, assim algumas das temáticas abordadas nessa obra remetem a acontecimentos específicos dessa cidade apesar de, em sua maioria, se relacionarem com eventos de repercussão nacional e mundial⁴.

Maria Adelaide Amaral, que tem, em suas últimas produções para o horário das onze horas, realizado vínculos com temas históricos⁵, e Alcides Nogueira são os autores dessa minissérie que teve como diretor geral Carlos Araújo. Algumas das temáticas históricas que podem ser analisadas na minissérie *Um só coração* referem-se ao processo de produção cafeeira, desde sua ascensão até a decadência, discussões em relação à modernidade, por meio de aspectos como a expansão da industrialização e, conseqüentemente, o contexto do operariado, além do processo político ocorrido na década de 1930 e outros acontecimentos que evidenciam o processo denominado por

³ A minissérie “[...] se passa entre 1922 e 1954, período em que a cidade se torna um grande centro econômico e cultural do país. A Semana de Arte Moderna, em 1922, a Revolução de 1924, a crise de 1929, a Revolução de 1932, a Era Vargas, os ecos do nazismo e do fascismo: esse é o contexto histórico da narrativa. Personagens reais e fictícios vivem histórias de amor, amizade, luta e conquista” (MEMÓRIA GLOBO, c2021).

⁴ Sobre algumas das produções televisivas da Rede Globo é interessante a consulta do site *Memória Globo* no qual temos informações importantes e curiosidades sobre minisséries, telenovelas e programas produzidos e exibidos por essa emissora.

⁵ A exemplo de obras como *A casa das sete mulheres* que é uma adaptação do romance homônimo de autoria de Letícia Wierzchowski. Essa obra televisiva foi exibida no ano de 2003 pela Rede Globo de Televisão e tem como plano histórico a Revolução Farroupilha ocorrida em 1935 no Brasil. Além disso, há a minissérie intitulada *Os maias* que foi exibida em 2001 pela Rede Globo de Televisão, e também é uma adaptação literária, nesse caso, do romance homônimo de Eça de Queiroz.

Adayr Tesche (2006) como “mídiação da história”, entendendo esse como a incorporação, por parte da mídia televisiva de aspectos históricos para a constituição de suas narrativas, assim,

[...] o modo como a narrativa televisiva compõe fragmentos de História desafia-nos a refletir sobre a função cultural da narrativização em geral, como uma intimação do impulso psicológico que move o desejo não apenas de contar, mas de dar aos próprios eventos um aspecto de narratividade (TESCHE, 2006, p.01).

Portanto, na aproximação entre os enredos televisivos e a História há a utilização desta como uma tentativa de compreensão de aspectos – sociais, políticos e econômicos - da vida coletiva e do domínio nacional. Considerando isso, podemos afirmar que “a minissérie especula sobre como momentos críticos do passado foram vivenciados e como teriam se constituído as forças que moveram a História” (TESCHE, 2006, p.02). Trata-se, conseqüentemente, de por meio da abordagem de fatos históricos, atribuir sentido e entender fatos presentes que são vistos como resquícios do passado e/ou que nesse tempo possuam suas motivações.

A partir disso, podemos refletir acerca da relação entre presente e passado considerando que, nas obras televisivas, há certa inversão da relação de causa e efeito, visto que, “é o final das séries temporais – como as coisas eventualmente se revelam ou se resolvem – que determina qual o evento que as iniciou. Sabemos quando as coisas iniciaram por causa do seu final” (TESCHE, 2004, p.05). O uso do passado manifesta-se, por exemplo, na sequência narrativa dessas obras no momento denominado de *refiguração* que ocorre quando o telespectador olha para trás, para o pretérito e nele descobre

[...] porque os planos não se concretizaram, como as forças estranhas interferiram, ou como ações bem sucedidas levaram aos resultados previstos. [...] **Para que aquilo que é mostrado na tela seja reconhecido como um relato da História individual ou coletiva do telespectador, não basta que os eventos sejam registrados na ordem de sua ocorrência original** (grifo nosso) (TESCHE, 2004, p.06).

É necessário, portanto, que dentro da trama os fatos históricos passados sejam construídos e ordenados de modo que pareçam ao telespectador uma explicação daquilo que eles vivenciam no presente para que assim essa realidade histórica torne-se desejável àqueles que a acompanham na tela.

Os fatos históricos assumiriam na sociedade atual a posição de elemento que desperta a curiosidade, sobretudo no tocante a vida privada de personagens históricos, sendo esse interesse movido pelo ímpeto consumista. Nessa perspectiva, nas produções televisivas, a História é apresentada como um “[...] objeto de consumo efêmero e de fruição inconsequente” (TESCHE, 2004, p.135). Essa peculiaridade é recepcionada pelas grandes emissoras de televisão que cada vez mais incorporam nos enredos de suas produções elementos históricos, tanto por meio das personagens quanto dos acontecimentos.

O tratamento que as produções televisivas conferem a esse campo do saber “[...] está altamente contaminado pela intencionalidade” (TESCHE, 2004, p.138), motivado por questões como o desejo de familiarizar o público com épocas passadas e a construção de uma narrativa atraente que promova uma relação de assiduidade do telespectador com a exibição da obra, por isso, o que prevalece nas narrativas é a sua coerência interna e não uma fidelidade à História. Portanto, há uma necessidade de privilegiar a parte dramaturgica e dialogar com o passado de modo que os telespectadores vislumbrem em seu presente efeitos dos acontecimentos anteriores. E, sobretudo que essas produções tenham um caráter “vendável”, consequentemente, se valem de recursos tecnológicos sofisticados, orçamentos exorbitantes, pois “além de ser arte, passa a ser, principalmente, um bem de consumo” (TESCHE, 2004, p.143).

A partir disso podemos considerar como esse meio de comunicação, que se compõe de elementos complexos como som, cor e movimento, constrói uma narrativa que exerce influência no meio econômico e sociocultural dos telespectadores, e, considerando a importância que as minisséries e telenovelas possuem no cenário brasileiro, no tocante as obras de cunho histórico, em muitos casos se configuram como a única forma de contato da população com a História. Influência que resulta, por exemplo, da força do discurso midiático televisivo já que mesmo a Internet se difundindo cada vez mais a televisão continua a ser, nos lares brasileiros, a protagonista. Por isso, podemos considerar que “a imagem passada pela televisão através da minissérie ou telenovela produz um efeito de realidade tão ou mais poderoso que o discurso histórico” (RAUS, 2004, p.04). Considerando isso, torna-se substancial lançar um olhar crítico para essas produções visando compreender de que modo a História figura em seus enredos o que possibilita analisar as condições de produção, o contexto

de exibição, o público-alvo, e os interesses culturais e políticos de quem produz o discurso ali vinculado.

Contrapondo representações

Os pesquisadores, ao se depararem com as produções televisivas, necessitam atentar para a realização de algumas decodificações como, por exemplo, a de natureza representacional, buscando-se, por meio dessa, verificar como e quais eventos, processos e personagens históricos são representados em tais obras (NAPOLITANO, 2005, p.238). Considerando isso, nos propomos a analisar de que modo a minissérie *Um só coração*, por meio da aproximação com elementos históricos, construiu a representação de uma personagem histórica, trata-se, de Patrícia Rehder Galvão, conhecida comumente como Pagú.

No dia 09 de junho de 1910, em São João da Boa Vista, nasce Pagú que, posteriormente, mudar-se-ia para São Paulo onde despertaria a sua trajetória artística e política. Após a sua saída da Escola Normal, Patrícia Galvão compromete-se com movimentos políticos, a exemplo da participação no Partido Comunista, envolvimento que ocasionou prisões por motivações políticas, sobretudo durante o governo de Getúlio Vargas quando chegou a ser torturada pelo regime ditatorial. Pagú mobilizava-se principalmente, em prol dos direitos femininos, o que, posteriormente, a tornaria símbolo da luta feminista. Além disso, envolve-se com o campo das artes, atuando como poetisa, escritora de romances e contos⁶, desenhista e exercendo o ofício jornalístico por meio da sua atuação em jornais como *O Homem do Povo* e *A Vanguarda Socialista*.

Porém, mesmo sendo expoente em múltiplos campos, popularizou-se na sociedade paulistana a partir de seu envolvimento com o até então casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral quando passou a integrar ambientes frequentados por esses, presenciando e integrando discussões em torno do movimento antropofágico. Posteriormente acaba por se envolver com Oswald com quem inicia um relacionamento e tem o seu primeiro filho, Rudá de Andrade.

⁶ Entre as obras de sua autoria destacam-se *Parque industrial* (1933), sendo esse um romance proletário, a produção de contos policiais e histórias de mistério, publicados inicialmente na revista *Detective*, e um texto autobiográfico intitulado *Paixão Pagú* (1940), confeccionado, após ser libertada de uma de suas prisões, em formato de carta e direcionado para Geraldo Ferraz.

Desde a década de 1980 Pagú vem passando por um processo de “ressuscitação” já que a partir desse período foi intensificada a produção de espetáculos e obras acerca da sua trajetória, nesse movimento, se encaixa a criação de filmes a exemplo de *Eternamente Pagú* (1988), a canção *Pagú* de Rita Lee e Zélia Duncan e obras televisivas como a minissérie aqui analisada, porém, “[...] a Patrícia Galvão que se tornou Pagú foi de certa maneira ‘inventada’ nas últimas décadas para driblar as ciladas do gênero e seus constrangimentos sociais [...]” (PONTES, 2006, p.03).

Tal processo engloba a representação⁷ de Patrícia Galvão na minissérie *Um só coração*. Na obra televisiva, Pagú é confrontada com as mulheres da sociedade paulistana do início do século XX, apresentando comportamentos não condizentes com a postura que as demais assumiam, associando-a a imagem com adjetivos caracterizados por dinâmicas espelhadas no vestir, no gesticular e no dizer. Nessa perspectiva, ao analisar comparativamente, observamos o emprego de uma dualidade que opõe a representação da literata à das outras personagens, o que ocasiona certa sexualização ao representá-la por meio da utilização de elementos como: a-) o batom vermelho predominante; b-) a malícia nos gestos; c-) os olhos esfumados de preto; d-) as roupas transparentes; e-) a linguagem de duplo sentido, constantemente, orientada para o lado sexual; f-) o ato de fumar em público; g-) a companhia constante de figuras masculinas de quem desperta o desejo. Distintivamente do que ocorre com as outras figuras femininas que são apresentadas como reservadas para o lar, recatadas em seus gestos e palavras e quase assexuadas.

Considerando isso, ao longo dos capítulos contemplamos a presença de olhares atravessados direcionados para aquilo que se diferencia do padrão, incluindo Pagú. Animosidade que se intensifica quando eclode a sua relação, resultante de uma traição, com Oswald, interpretado por José Rubens Chachá, assim, agora a sua personalidade contemplava o atributo de “destruidora de um lar feliz e nuclear”. Trata-se, sobretudo, da dualidade entre bem e mal presente na maioria dos enredos das telenovelas e minisséries sendo, nesse caso, Tarsila do Amaral (Eliane Gardini) o símbolo da bondade, inocência, enquanto Pagú é representada como a maldosa, maliciosa, que traiu a mulher que lhe amparou.

⁷ Em relação a tal conceituação utilizamos a concepção teórica que busca compreender as representações como construções, portanto, trata-se de ao analisar determinada representação considerar as intencionalidades envolvidas em seu processo de produção.

Em relação a tal representação podemos confrontar com a que Rudá de Andrade revelou em entrevista, publicada na revista ISTOÉ, concedida em 08 de março de 2004 a Fábio Farah. Ao ser indagado a respeito da caracterização de Patrícia em *Um só coração* ele afirma ter uma visão diferente da mãe, descrevendo-a como “[...] uma pessoa tímida e meiga – coisas que ainda não apareceram na tevê. Isso não impedia que em determinados momentos ela explodisse” (FARAH, 2004).

Com isso fica evidente a característica das produções televisivas, que exploram personagens e temas históricos, em não ter uma preocupação com a História, mas sim em relação ao desenrolar da própria narrativa equilibrando elementos românticos, dramáticos e cômicos, assim, seria mais interessante representá-la como uma personagem sensual que atrai vários homens, que mantém uma paixão arrebatadora com o marido daquela que lhe acolheu e que, por isso, cria tramas paralelas a sua. Porém, cabe indagar: *para quem seria mais interessante essa representação?*

Em resposta a isso devemos lembrar que, em partes, o discurso promovido pela mídia televisiva está articulado ao enunciado machista de gerar oposições entre a mulher exemplar e a não exemplar, apesar de existirem enredos que fogem a esse padrão. Além disso, a tecedura maniqueísta, nas produções televisivas, tornou-se lugar comum transformando-se em um grande atrativo para o público, portanto, temos um conjunto de interesses dos grupos que forjam essa representação feminina.

Outra questão que a minissérie suscita é o relacionamento com Oswald de Andrade, apresentando-o como resultado de um intenso amor, sendo o término ocasionado por uma ausência dela, que teria optado por seu envolvimento político em detrimento ao marido e filho. Porém, se confrontada com a descrita em sua autobiografia e no estudo biográfico, aqui analisados, trata-se de uma relação conflituosa com insultos e falta de amor por parte do poeta que despertou em Pagú “nojo e ódio pela decepção que me feria” (LAURINDO, 2010, p.27). Tal representação desperta ainda a discussão em torno do lado maternal de Pagú promovendo até mesmo uma contestação desse. *Seria Patrícia uma mãe ingrata que reserva à figura paterna todos os cuidados com o seu filho?*

Ao longo dos capítulos da minissérie percebemos que Rudá de Andrade aparece, quase que constantemente, sendo cuidado por seu pai Oswald ou até mesmo pelo seu meio-irmão. Raramente esse aparece com a mãe e quando isso ocorre geralmente trata-se de uma despedida para mais uma de suas inúmeras viagens com o Partido Comunista.

Situação que teria de certa forma marcado essa criança chegando na fase adulta com um profundo ressentimento da figura materna e desapontamento por nunca ter vivenciado o modelo ideal de família. Além de provocar mais uma vez as críticas em torno dessa figura apontada, pelas mulheres da trama, como aquela que abandonou o filho e que não aflorou para o lado maternal.

Encontramos a oposição a isso no depoimento do próprio Rudá de Andrade, quando menciona a relação com a mãe, demonstrando compreender a situação na época e afirmando que essa “[...] teve uma vida tumultuada, perseguição política, cadeia, essa coisa toda.” (FARAH, 2004) Além disso, diferente do que mostra a minissérie, após o seu segundo casamento eles tiveram o relacionamento intensificado, assim, de acordo com o seu filho ela “[...] se mudou para São Paulo e nós ficamos muito amigos. O Geraldo também era uma pessoa doce e eu passei a ter duas famílias” (FARAH, 2004).

Na obra televisiva aqui analisada é evidente a oposição que se faz de Pagú em relação a outras mulheres da sociedade paulistana apresentando-a, na maioria das vezes, na vanguarda dos ideais e modelos da época, negativando tal característica. Distinção que é respaldada no fato de que nas primeiras décadas do século XX, período retratado na minissérie, ainda prevaleciam valores do século anterior no qual o sexo feminino não detinha grande visibilidade na sociedade possuindo inúmeras restrições no que tange à sexualidade, política, economia e etc. As mulheres na maioria das vezes “[...] só eram associadas às relações não discriminatórias, quando observadas como esposas e mães e se fossem submissas aos maridos. **Mulheres que tomavam participação política, mesmo em casa, eram mal vistas**” (grifo nosso) (LAURINDO, 2010, p.10).

Considerando isso, na minissérie, a figura de Patrícia Galvão é representada a partir das características negativas que as mulheres poderiam assumir naquela sociedade, como o engajamento político, inserção no meio social e cultural, sexualidade não era reprimida, o oposto da “rainha do lar” e que poderia, por meio das práticas, influenciar outras mulheres a se desviarem das regras impostas ao sexo feminino, nessa perspectiva, ao descrever a personagem como “[...] uma jovem que **causa frisson** entre os modernistas devido **à personalidade avançada para a época** (grifo nosso)” (MEMÓRIA GLOBO, c2021) evidencia-se o intuito em representá-la a partir de esquemas comparativos e, conseqüentemente, depreciativos.

A representação dela em *Um só coração* e em outros espaços, surgidos desde a década de 1980, além de sugerirem uma espécie de “vilã” que destrói relações, que não

se importa com o filho, que influencia as demais mulheres a se “desregrar”, que é essencialmente sensual e sexual se configurando como uma espécie de lenda que a consagrou como “[...] irresponsável, ‘porra louca’ e exibicionista.” (GALVÃO, 2005, p.12) a afasta da noção de expoente feminino no campo político e das artes.

Assim, essa fama crescente atribuída a Pagú, que lhe fez figurar em diferentes espaços, permitiu que “uma parte da história – e da personalidade que lhe conferiu tons – se perdessem para dar lugar a enredos edulcorantes, afeitos, enquanto forma narrativa, às construções míticas que teimam em proliferar nos tempos modernos” (PONTES, 2006, p.02), sendo resultante, de todo o preconceito e sensacionalismo existentes (GALVÃO, 2005). Portanto, verifica-se uma espécie de “invenção” de um mito em relação a Patrícia Galvão, representação que foge da realidade histórica dessa mulher e/ou acaba por ocultar traços de sua personalidade e trajetória, no caso da minissérie, podemos citar as ausências em relação a sua participação como escritora e tradutora no contexto cultural, sua militância no tocante aos direitos femininos e outras que foram negligenciadas pela representação que se fez dela.

Considerações finais

Considerando que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, **são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam**” (grifo nosso) (CHARTIER, 2003, p.17), podemos concluir que a representação de Pagú criada na e pela minissérie *Um só coração* é perpassada por múltiplas intencionalidades, incluindo as de seus produtores, da emissora que a exibiu e do público que a recebeu.

Tendo em vista que, cada vez mais, as emissoras visam satisfazer a curiosidade dos telespectadores em relação à História tornando-a objeto de consumo e alvo de produções que, apesar de manterem diálogo com esse campo, se distanciam da narrativa histórica, a finalidade de tal obra televisiva abarca a intenção de celebrar os 450 anos de fundação da cidade de São Paulo e, portanto, “rememorar” os fatos e personagens históricos ligados a esse acontecimento.

Objetivando a fidelidade do público com a narrativa que está sendo exibida, além da sua possível exportação para outros países, essa “evocação” do passado, em grande medida, não condiz com os fatos, sobretudo dos personagens retratados criando

para eles representações que atribuem determinados sentidos e ocultam outros que, por sua vez, não atendem ao propósito dessas produções televisivas. Análise que se ancora na noção de que o sistema de representação mantém uma relação com o mundo social por meio do “[...] trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, **através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos**” (grifo nosso) (CHARTIER, 1990, p.23).

Acreditando que é fundamental, para os produtores de minisséries e telenovelas, que “[...] os seres humanos ali retratados na ficção sejam capazes de sensibilizar o público justamente pelas nuances de sua personalidade e pelos pequenos dramas individuais de suas vidas” (TESCHE, 2004, p.137), há na representação de Pagú uma personagem que atende justamente a esses interesses. Fato que é evidenciado na caracterização da sua personalidade e nos conflitos que marcam a sua trajetória, resultando na imagem de uma mulher que, objetificada pelo discurso machista da mídia televisiva, prende os telespectadores na frente da televisão para acompanhar seu desenrolar na trama e que repercute na sociedade devido a toda polêmica que a envolve.

Referências

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Sob as lentes do espelho mágico:** articulações entre teledramaturgia e escrita da História. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: ANPUH 50 anos, 2011, São Paulo. Anais: São Paulo, ANPUH-SP, p. 1-11.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Trad.: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1990.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. Cultura escrita:** entre distinção e apropriação. Trad.: Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

FARAH, Fábio. **Reportagem com Rudá de Andrade, filho de Pagú e Oswald, fala da caracterização de seus pais em *Um Só Coração*.** 2004. Disponível em http://www.terra.com.br/istoegente/239/reportagens/ruda_andrade.htm. Acesso em 06 de mar. 2021.

GALVÃO, Patrícia. **Pagú:** uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Geraldo Calvão Ferraz (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LAURINDO, Bonfante Monalize. **Mulheres e história:** estudo biográfico de Patrícia Galvão (1929-1962). 2010. 48p. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em História) - Departamento de História, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma.

LYRA, Aliene Cacau de Souza et AZEVEDO, Luiza Elayne. **Telenovelas brasileiras:** a realidade Imitando a Ficção. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte, 2010, Rio Branco. Anais: São Paulo, Intercom, p. 1-14.

MACHADO, Michelli. A construção da imagem de uma personagem histórica nas minisséries televisivas. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.2, n.24, 2010, p. 72-81.

MEMÓRIA GLOBO. **Um só coração.** c2021. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/um-so-coracao/trama-principal.htm>. Acesso em 16 de mar. 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minisséries brasileiras:** um lugar de memória e de (re)escrita da nação. In: *Comunicação e consumo nas culturas locais e global*. Gisela Grangeiro da Silva Castro, Maria Aparecida Baccega. (Orgs.). São Paulo: ESPM, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel.** In: *Fontes históricas*. Pinsky, Carla B. (Org.). São Paulo: Contexto, 2005. pp. 235-280

PONTES, Heloisa. Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo. **Cadernos Pagu**, Campinas, v.1, n.26, 2006, p. 431-444.

RAUS, Maria Angela. **Teledramaturgia e representações da História.** In: XVII Encontro Regional de História da ANPUH-SP: o lugar da História, 2004, Campinas. Anais: Campinas, ANPUH-SP, p. 1-8.

TESCHE, Adayr M. A vingança da mimesis: historicidade e mediação da cultura na narrativa seriada televisiva. **Revista Fronteiras estudos midiáticos**, São Leopoldo, v.6, n.1, 2004, p. 133-147.

TESCHE, Adayr M. Mediação da história nas minisséries da Globo. **UNirevista**, São Leopoldo, v.1, n.3, 2006, p.1-12.

BESSA, Geraldo. **Diretores falam dos riscos nas abordagens de tramas na TV.** 2013. Disponível em <http://diversao.terra.com.br/tv/diretores-falam-dos-riscos-nas-abordagens-de-tramas-na-tv,6f59c8c1ddf12410VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html> Acesso em 21 de mar. 2021.