

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

LIZIANE DE OLIVEIRA COELHO

**A ESCRITA COMO DEVORAÇÃO DA VIDA: PATRÍCIA GALVÃO, A FACE
VELADA DE PAGU**

RIO GRANDE/RS
2017

Liziane de Oliveira Coelho

**A ESCRITA COMO DEVORAÇÃO DA VIDA: PATRÍCIA GALVÃO, A FACE
VELADA DE PAGU**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), como quesito para a obtenção do título de Mestre em História da Literatura (Escrita Feminina).

Orientadora: Profa. Dra. Kelley Baptista Duarte.

Rio Grande/RS
2017

Liziane de Oliveira Coelho

A escrita como devoração da vida: Patrícia Galvão, a face velada de Pagu

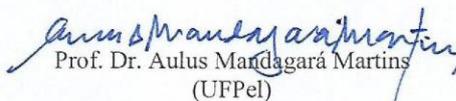
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração em História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof.^ª. Dr.^ª. Kelley Baptista Duarte
(FURG) - (Orientadora)



Prof.^ª. Dr.^ª. Luciana Jardim
(FURG)



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
(UFPel)

Para Patrícia Galvão, mulher de alma infinita.

Agradecimentos

À minha amada Lolita, que foi como uma luz ao longo deste percurso doloroso e solitário.

À infinita paciência de meus pais: o apoio incondicional, o amor e o respeito pelas minhas escolhas.

Aos amigos queridos, de perto e de longe, pelo apoio, incentivo e amizade sincera.

À minha estimada orientadora, Kelley Baptista Duarte, por ter sido o meu farol na escuridão. Por ter abraçado minha pesquisa com tanto respeito e dedicação. Gratidão!

À professora Luciana Abreu Jardim, pelos valiosos ensinamentos, pelo olhar sensível à minha pesquisa e pela amizade.

Ao professor Mauro Nicola Póvoas, pela recepção calorosa, pelo sorriso sincero, pelo abraço carinhoso e, acima de tudo, pelo respeito ao meu trabalho.

Ao professor Aulus Mandagará Martins, por ter despertado meu desejo de navegar pelos mares da Literatura Brasileira.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, que contribuíram positivamente para a realização dessa pesquisa.

Ao professor André Luís Mitidieri, pelos esclarecimentos e indicações preciosas.

À professora Kátia Cilene Flores da Cunha, por ter sido minha primeira incentivadora no universo da escrita e pela leitura cuidadosa deste trabalho.

Ao amigo do sertão brasileiro e parceiro de projetos literários José Bezerra, pelas trocas valiosas e atenção com que recebeu meu trabalho.

À CAPES e à FURG, pelos auxílios concedidos, sem os quais não seria possível a realização desta pesquisa.

Ao Centro de Estudos Pagu, pela cordialidade e recepção – em especial, à Cláudia Busto, pela entrevista concedida, e à professora Lúcia Teixeira Furlani pelo material cedido.

Por fim, mas não menos importante, à Patrícia Galvão pela riqueza infinita de textos literários e autores os quais me apresentou, e principalmente, pelas experiências únicas que me proporcionou, levando-me até o mar santista, através de suas palavras.

Escrever já é um desvio favorável ao esconderijo. No fundo, eu penso na defesa dos detalhes, porque eu sei que os detalhes justificarão em parte minha maneira de ser. Ou não. (...)

Patrícia Galvão

RESUMO

Patrícia Galvão foi uma mulher de múltiplas faces. Atuando em diferentes áreas como escritora, poeta, tradutora, desenhista, dramaturga, crítica e jornalista, ela se reinventou diversas vezes ao longo de sua vida. Com essa multiplicidade de atuação, P. Galvão foi capaz de ousar em sua produção literária, rompendo os limites do movimento vanguardista e mantendo-se anônima ao assumir diferentes pseudônimos – tudo em prol de uma escrita livre. No entanto, sua participação e mesmo sua diferença frente ao movimento antropofágico brasileiro são pouco conhecidas. P. Galvão permanece velada pela simbologia que o “mito Pagu” ganhou, ao longo dos tempos, enquanto militante política e ativista na luta proletária. Com isso, este trabalho vislumbra desvelar Patrícia Galvão enquanto escritora legítima de uma produção que sofre interferências surrealistas ao passo em que se constrói como estética antropofágica, cuja devoração é a da própria vida. Neste estudo, dou destaque ao seu percurso biográfico em uma pesquisa guiada, sobretudo, pelas teorias de L. Arfuch (2010) e N. Huston (2010) e seus respectivos conceitos de espaço biográfico e fabulação. A proposta é entender a produção das poesias “Natureza Morta” (1948), “Nothing” (1962) – ambas de uma subjetividade reveladora das experiências de vida – e de sua carta, definida como autobiográfica e reunida postumamente no livro *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). Ao evidenciar o percurso de vida, marcado em sua escrita, objetivo ofuscar o mito para, então, trazer à luz a autora - Patrícia Galvão.

Palavras-chave: Escrita biográfica. Antropofagia. Surrealismo. Patrícia Galvão.

RÉSUMÉ

Patrícia Galvão a été une femme de plusieurs visages. En agissant dans des différents domaines comme écrivaine, poète, traductrice, dessinatrice, dramaturge, critique et journaliste, elle s'est reinventée plusieurs fois tout au long de sa vie. Avec cette multiplicité d'actuation, P. Galvão a été capable d'oser dans sa production littéraire en cassant les limites du mouvement avant-gardiste et tout en restant anonyme avec l'utilisation de différents pseudonyms –tout en faveur d'une écriture libre. Portant, sa participation et sa différence face au mouvement anthropophagique brésilien sont peu connues. P. Galvão demeure voilée par la symbolologie que le "mythe Pagu" a gagné au cours des temps, en tant que militante politique et activiste dans sa lutte prolétarienne. Ainsi, ce travail envisage dévoiler Patrícia Galvão en tant qu'écrivaine légitime d'une production qui souffre des interférences surréalistes en même temps qui est construite comme esthétique anthropophagique dont le dévorement est celui de la propre vie. Dans cet étude, je souligne son parcours biographique dans une recherche guidée, surtout, par les théories de L. Arfuch (2010) et N. Huston (2010) et ses concepts respectifs d'espace biographique et fabulation. La proposition est celle de comprendre la production des poésies "Natureza Morta"(1948), "Nothing"(1962) – tous les deux d'une subjectivité révélatrice des expériences de vie – et de sa lettre, définie comme autobiographique et réunie à titre posthume dans le livre "*Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). En mettant en évidence le parcours de vie, marqué dans son écriture, j'envisage éblouir le mythe pour mettre en lumière la personne – Patrícia Galvão.

Mots- clés: Écriture biographique. Anthropophagie. Surréalisme. Patrícia Galvão.

SUMÁRIO

Introdução	11
1 Para além das vanguardas nacionais: Patrícia Galvão e a interferência do surrealismo francês	17
1.1 Patrícia Galvão e Antonin Artaud: diálogos de vida e poesia	27
1.2 Escrever a vida, dissecar o corpo: uma estética pela liberdade de expressão	32
1.3 Antonin Artaud e Patrícia Galvão: pedaços do corpo, fragmentos da escrita	36
1.4 A poesia como tradução dos sentimentos da vida	38
2 As interfaces de Patrícia Galvão	51
2.1 Patrícia Galvão: transgressão da autoria à autoridade de escrita	52
2.2 Pagu – a escrita crítica da anti-burguesia	58
2.3 Peste – o desdobramento de Pagu	63
2.4 Mara Lobo – a voz do ideal proletário	66
2.5 Ariel – o equilíbrio das tensões	69
2.6 King Shelter – novos horizontes de escrita	73
2.7 Solange Sohl – o olhar para o lirismo das emoções, finalmente	76
2.8 As faces fabuladoras de Patrícia Galvão	79
3 Aspectos (auto)biográficos na escrita de Patrícia Galvão	84
3.1 Quem resgatará P. Galvão? Augusto de Campos, biógrafo de Pagu	84
3.2 As cartas – o destinatário sem resposta	86
3.3 P. Galvão: o olhar retrovisor para entender a lenda “Pagu”	90
3.4 Carta confissão ou carta denúncia?	94
3.5 Patrícia Galvão: exílio geográfico e exílio interior	100
3.6 A desilusão do comunismo proletariado	109
3.7 O teor testemunhal na carta autobiográfica	112
3.8 A ficcionalização da vida – outras possibilidades categóricas da carta	119

4 Conclusão	124
Patricia Galvão: por uma escrita autobiográfica	124
Referências	127
Anexos.....	134
Entrevista com Cláudia Busto – Coordenadora do Centro de Estudos Pagu.....	134
Ao encontro de Patricia Galvão – Imagens.....	138

Introdução

A primeira vez que ouvi o nome Pagu ressoar foi ao ouvir a música de Rita Lee e Zélia Duncan: *Pagu* (2000), em 2014, minha curiosidade foi tamanha que logo procurei outras fontes sobre a mulher autêntica que era descrita. Na época, encontrei o filme de Norma Benguell: *Eternamente Pagu* (1987). Contudo, eu ainda não estava satisfeita e meu desejo de conhecer Pagu, de maneira profunda, aumentou. Um tempo depois, a obra de Pagu chegou a mim através do livro de Augusto de Campos, *Pagu vida-obra* (2014), como um presente, um presente que roubou os meus dias e, logo, desvendá-lo passou a ser minha missão. Após tomar conhecimento da riqueza dos textos produzidos pela autora, percebi a necessidade de realizar um estudo acerca de sua atuação como participante ativa do grupo modernista antropofágico brasileiro. Ainda que na primeira edição de *Pagu vida-obra* (1982) o objetivo de A. de Campos tenha sido dar o devido reconhecimento à sua produção enquanto escritora brasileira, o nome Patrícia Galvão permanece às sombras e poucos leitores têm a oportunidade de conhecer seu legado literário e cultural.

Além do livro de Augusto de Campos, percorri outros caminhos no intuito de alcançar uma leitura que possibilitasse encontrar algo para além da difundida imagem da rebelde Pagu. Dentre os trabalhos que aportam uma visão diferenciada, encontrei o artigo de Maria Bernardete Ramos Flores: “Dizer a infelicidade” (2010). Foi através dele que tomei conhecimento da carta de P. Galvão, escrita em 1940, publicada em 2005 no formato de livro, *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, organizada por um de seus filhos, e o livro *De Pagu a Patrícia – último ato* (2011), de Márcia Costa. Nesses trabalhos, de significativo valor para minha pesquisa, foi possível visualizar uma abordagem voltada para a produção literária e cultural de Patrícia Galvão, distanciando-se da imagem difundida de militante política. Ao longo de minhas investigações, entrei em contato com outras obras importantes, tais como *Dos Escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão* (2008), da historiadora Tereza Freire; *Pagu, livre na imaginação, no espaço e no tempo* (1988) e *Viva Pagu* (2010), de Lúcia Teixeira Furlani, pesquisadora da área de Jornalismo e fundadora do Centro de Estudos Pagu¹. L. T. Furlani, há mais de vinte anos, desenvolve pesquisas sobre a vida e produção cultural da autora. Ao lado de Geraldo Galvão Ferraz, ela também produziu o documentário *Viva Pagu* (2010). A pesquisadora também criou o Blog

¹ O Centro de Estudos Pagu localiza-se na Universidade Santa Cecília, em Santos – SP.

Viva Pagu: www.pagu.com.br, no intuito de manter viva a memória da escritora e divulgar sua produção.

Em busca de maiores informações sobre a carta de Patrícia Galvão, escrita em 1940, resolvi ir até a cidade de Santos, em outubro de 2016, para conhecer pessoalmente o Centro de Estudos Pagu, na tentativa de, talvez, encontrar o texto que deu origem à obra *Paixão Pagu*. Já que minhas dúvidas pairavam sobre seu teor e extensão. Pensei muito na possibilidade de encontrar, no texto original, elementos que demonstrassem alterações feitas por terceiros na versão publicada. Ao chegarem Santos, a professora Lúcia Teixeira Furlani me informou de que o documento não constava nos arquivos do “Centro de Estudos Pagu”, mas estava sob o poder da família da autora. A viagem até Santos, contudo, não fora em vão e pude me aproximar do cenário de produção de P. Galvão, conhecendo os espaços culturais, tais como a antiga Cadeia Velha de Santos que, hoje, abriga o “Espaço Cultural Pagu”; o jornal “A Tribuna”; o “Teatro Patrícia Galvão” de Santos; o “Museu de Som e Imagem” e, é claro, o mar santista tão presente em sua narrativa.

Além disso, tive a satisfação de realizar uma entrevista² informal com a coordenadora do “Centro de Estudos Pagu”, Cláudia Busto, também uma das idealizadoras do livro *Viva Pagu* e, conseqüentemente, alguém que teve um contato profundo com a família de P. Galvão ao longo de suas pesquisas. Por fim, também tive a oportunidade de conhecer os textos de P. Galvão em suas versões originais: esboços de poemas; bilhetes; rascunhos de desenhos; fotografias inéditas; cartas; documentos pessoais, ou seja, fragmentos que compõem as marcas de toda sua vida.

O levantamento dos estudos já realizados sobre a escritora foi importante para que este trabalho se configurasse como um acréscimo nesse *corpus* acadêmico e para que minha pesquisa contribuísse com uma leitura original. Por isso, não hesito em assumir a primeira pessoa narrativa para traçar minha linha de pesquisa. Assim, procuro assumir minhas impressões sobre a obra, sob total influência daquilo que Patrícia Galvão tanto defendia: a liberdade de escrita.

No contexto inicial do movimento Modernista – a dita “primeira fase” pelos historiadores da Literatura Brasileira –, Patrícia Galvão tinha apenas doze anos de idade. Mesmo muito jovem e longe da efervescência causada pelos intelectuais modernistas, ela escrevia. Era colaboradora com poemas ensaísticos para os jornais locais (Campos, 2014, p. 421).

² Entrevista realizada no dia 19 de outubro de 2016, no “Centro de Estudos Pagu”. O arquivo foi transcrito e está de forma integral nos Anexos desta dissertação.

Seu ingresso no movimento modernista brasileiro aconteceu aos dezoito anos, em 1929, por meio de sua colaboração junto à *Revista de Antropofagia – segunda dentição* que demarcava a “terceira fase” do Modernismo. O grupo que compunha o movimento Antropofágico tinha participações de escritores e artistas, como Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz e Fernando Mendes de Almeida. A *Antropofagia* utilizava-se de uma linguagem contestatória e experimental de inspiração surrealista, ainda que não se afirmasse como tal (Flores, 2010, p. 147).

No mesmo ano, a autora ganha o reconhecimento público dos artistas antropófagos, com sua primeira participação declamando poemas modernistas no Teatro Municipal. A presença de Patrícia Galvão causou certa agitação entre os intelectuais por sua jovialidade e postura ousada, características que a distinguiam das demais mulheres presentes naquele encontro. Augusto de Campos, em *Pagu Vida-Obra*, descreve os bastidores da vida dos intelectuais modernistas e o que Patrícia Galvão passaria a representar para o movimento.

Dentre seus trabalhos mais famosos, junto ao movimento antropofágico brasileiro, está o *Álbum de Pagu: vida, paixão e morte*, de 1929, dedicado, segundo relato da própria autora, à Tarsila do Amaral. No ano de 1930, Patrícia Galvão desvincula-se do grupo de intelectuais do movimento modernista de São Paulo e, no mesmo ano, viaja para Buenos Aires para atuar como declamadora em um congresso de escritores. A autora, na verdade, lança-se individualmente na busca por novas tendências literárias de vanguarda, já que havia se decepcionado com a literatura produzida pelo grupo do qual fez parte por um curto tempo, no Brasil.

Para a pesquisadora Sarah Pinto de Holanda (2014), Patrícia Galvão partiu em busca de uma produção estética de vanguarda que respondesse aos seus anseios e fosse diferente daquela produzida no Brasil, mas também se decepciona com o meio intelectual dos argentinos. Patrícia Galvão deixa bastante evidente, em carta, que nunca se sentiu parte daquela pequena elite intelectual paulistana e que mesmo buscando novas tendências ou algo que pudesse agregar em uma nova produção literária no Brasil, se decepcionou no encontro com escritores em Buenos Aires (Galvão, 2005).

Para Luís Bueno, em *Uma História do Romance de 30* (2006), a tendência da Literatura Brasileira da década de trinta é justamente romper com as ideias do movimento Modernista dos anos vinte. Com isso, ela parece conseguir apreender, da estética de vanguarda, a saída inovadora para a projeção da Literatura Brasileira. Essa inovação estaria centrada na libertação do escritor frente ao molde inicial modernista. Dessa forma, o escritor teria a autonomia para projetar um pouco de si na escrita. Podemos observar isso quando ela

menciona a inserção da psicologia na literatura, algo que nos remete à valorização de uma Literatura de cunho mais subjetivo: “Recorrendo ao alemão Rainer Maria Rilke, salientou que é preciso “sofrer como homem e como mulher e ter as alegrias mais profundas da vida, para se ter um poema”. Assim, além das ideias do século XX, considerava necessário “viver e viver intensamente cada segundo da vida” (Costa, 2012, p. 64).

Na coluna “Crônica Literária”, do periódico *Vanguarda Socialista*(1945), Patrícia Galvão passa a defender uma Literatura experimentalista, afastada dos moldes e das regras de uma escrita uniforme, outrora preocupada com a pureza da linguagem e com as regras gramaticais. Ela incentivava a liberdade do escritor que, para a mesma, deveria ser autônomo e revolucionário no campo da Literatura. A autora volta a afirmar que a literatura de cunho puramente social e político já estava ultrapassada, no país e no mundo, e que em nada havia acrescentado em nossa Literatura. Por isso, acreditava que somente o escritor livre das correntes de uma “tendência literária” poderia modificar a qualidade da literatura produzida no Brasil. Um exemplo da expressão desse pensamento está em sua crônica intitulada “O carinhoso biógrafo de Prestes”, publicada no nº 1 da *Vanguarda Socialista*, (31 de agosto): “Jorge Amado escolheu os caminhos mais fáceis da literatura documentária, aquela que se apropria do fabulário ingênuo com que o povo borda as suas conversas” (Galvão, apud Campos, 2014, p. 182).

Importa ressaltar que, no momento de sua participação na revista *Vanguarda Socialista*, Patrícia Galvão já havia rompido com o Partido Comunista Brasileiro para buscar, de outra forma, uma liberdade, que não aquela de uma militante política. Pois, ela já havia se decepcionado profundamente ao se sentir explorada e prisioneira do próprio partido. Foi, então, na Literatura que a autora buscou uma forma de revolucionar, já que politicamente se sentia frustrada. A militância de Patrícia Galvão consistia em motivar outros escritores brasileiros de *Vanguarda* a romper com os padrões pré-estabelecidos, de uma escrita rebuscada e tomada de padrões formalistas, além de seguir um determinado gênero fixo, acompanhando as tendências propostas pelos “grandes donos” da Literatura. Ou seja, o seu foco era os canônicos, que se recusavam a realizar qualquer inovação na literatura nacional, rechaçando tudo aquilo que não poderia ser classificado ou que fugisse do nacionalismo exagerado.

Augusto de Campos (2014) sugere que a trajetória de vida de Patrícia Galvão como militante política; as prisões e o exílio em outros países são experiências de vida que lhe permitiram ter certa autonomia literária e fora da “zona de conforto” habitada pelos demais autores de sua época. Autores, esses, que viviam em conformismo com os padrões literários – algo que

jamais se aplicaria a uma mulher revolucionária no campo social e político; o que influenciaria diretamente em sua escrita literária. Já a pesquisadora Márcia Costa atribui a essa autora revolucionária uma literatura moderna, que ela defendia da seguinte forma:

[...] uma invenção da linguagem. A norma descritiva do escritor considerado de vanguarda é uma pesquisa no sentido de dar intensidade, de estabelecer surpresa, de qualificar em profundidade os episódios e as figuras, as relações e as coisas.

A originalidade, portanto, mas uma originalidade que não seja feita de originalidade apenas – uma originalidade orgânica, funcionando, muitas vezes, em consonância rítmica e fonética mesmo, com as coisas narradas [...] (Costa, 2011, p. 63).

As críticas da autora ao que se produzia naquela época e suas propostas de renovação da Literatura Nacional parece ser um prenúncio do que está sendo escrito na Literatura Brasileira nos tempos atuais. A visão distinta de Patrícia Galvão, frente à geração de escritores à qual pertence, demonstra sua forma singular também enquanto escritora. Giorgio Agamben no ensaio “O que é contemporâneo?”, ao dar detalhes sobre esse termo, reforça o pensamento de que Patrícia Galvão conseguia se distanciar de seu tempo para, então, estabelecer com ele aspectos de inovação na produção literária. Sendo assim, Agamben explica:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação do tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Para Patrícia Galvão “Só é escritor de vanguarda quem tem ideias de vanguarda” (Galvão, apud Costa, 2011, p. 64), a autora, já no início do século XX, propõe uma dissolução das fronteiras na Literatura antecipando o que hoje seria chamado de Literatura moderna ou pós-moderna³.

Naquele tempo de rupturas, P. Galvão tinha uma opinião formada sobre o contemporâneo e fazia distinção desse termo com relação à postura “aventureira” que defendia e propunha aplicar na Literatura. Para ela, o escritor contemporâneo e o escritor moderno ou de aventura se diferenciavam da seguinte forma:

³ Para Linda Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na historiografia” (Hutcheon, 1991, p. 19).

Contemporaneidade envolve apenas a questão de estar no presente cronológico, mas essa presença física não abrange, necessariamente, as condicionantes de “atualização” das ideias e do trabalho do escritor, sua maneira de expressão.

O escritor de aventura não teme a aprovação ou a reprovação dos leitores. É-lhe indiferente que haja ou não da parte dos críticos uma compreensão suficiente. O que lhe importa é abrir novos caminhos à arte, é enriquecer a literatura com germens que, à semelhança dos “germens” escritos por Novalis, venham TALVEZ a fecundar a literatura dos próximos cem anos. (Galvão, apud Costa, 2011, p. 64)

É no percurso dessa postura de “escritora de aventura” que me proponho, nos decorrerer de dessa dissertação, a traçar um itinerário biográfico de Patrícia Galvão. Esse itinerário, apresentado na sequência dos capítulos, corresponde às viagens, à máscara dos pseudônimos e à postura reflexiva do confinamento, as quais revelam toda a experiência de vida que transborda na poesia e na narrativa autobiográficas.

1 Para além das vanguardas nacionais: Patrícia Galvão e a interferência do surrealismo francês

*A revolta, unicamente a revolta é criadora de luz.
Esta luz não pode tomar senão três caminhos:
a poesia, a liberdade e o amor.*
André Breton

Eu não concebo nenhuma obra separada da vida.
Antonin Artaud

Neste capítulo, proponho-me a realizar uma análise que julgo pertinente no que se refere à trajetória da produção literária de Patrícia Galvão. Para tanto, retomo algumas ideias que a vinculam apenas à Vanguarda Brasileira. Julgo necessário reavaliar esse aspecto por acreditar na importante interferência do surrealismo francês naquilo que a autora tinha como “verdadeiro fazer literário”, pois suas ideias, enquanto escritora e crítica de literatura estão intimamente interligadas a esse movimento literário.

Ao ler a primeira poesia de Patrícia Galvão “Natureza Morta” (1948) percebi um experimentalismo singular em sua escrita. Uma subjetividade evidente, mas, mais que isso, havia um grande pessimismo sobre a vida: um “eu lírico” que parece gritar ao mundo todas as dores de sua alma. A poesia, propriamente dita, eu apresentarei mais adiante, no decorrer desse capítulo, mas é necessário, nesta introdução, mostrar que foi exatamente esse o ponto de partida, para que eu pudesse conhecer o “outro lado” de Patrícia Galvão.

Quando utilizo a expressão “outro lado”, refiro-me especificamente à escritora Patrícia Galvão e à sua escrita poética, e não à Pagu mulher da militância política. Embora seja importante recompor sua trajetória de vida, o objeto central dessa pesquisa é, de fato, a escrita íntima⁴ da autora. Importa ressaltar também a necessidade de focar o estilo estético da escrita adotado por P. Galvão.

Em consonância ao estudo do surrealismo, e seus reflexos na obra de P. Galvão, está o movimento de Vanguarda no Brasil. As indagações recaem sobre como essas aspirações chegaram até ela e de que forma tais tendências literárias alimentam a escrita da autora. Os círculos de intelectuais frequentados por ela e suas preferências literárias são reveladores na investigação que avalia o estilo de P. Galvão com relação aos demais escritores que produziram obras na mesma época, no movimento antropofágico. Contudo, inicialmente, foi

⁴ Partindo de um princípio semântico, o “íntimo” em uma primeira leitura pode ser entendido na proximidade da “intimidade” (preferencialmente nas escritas de autoria feminina). No entanto, neste trabalho, busco privilegiar o sentido relativo à essência do sujeito, podendo estender a uma interpretação daquilo que é profundo e interior.

preciso seguir pistas e informações de suma importância reveladas por outros pesquisadores, como Augusto de Campos e Maria Bernardete Ramos Flores.

Partindo do estudo desses dois pesquisadores, deparei-me com aqueles que seriam os escritores eleitos por Patrícia Galvão: os surrealistas franceses. Por motivos bastante significativos – o que tentarei contemplar –, a autora escolheu como corrente de pensamento, em termos de estética literária, política e cultural, aquela de artistas que estariam à frente do movimento surrealista na França. Lembrando, essa vertente do surrealismo serviu não somente à autora, mas também a todo um projeto que se pretendia concretizar nas vanguardas do Brasil. Ainda assim, Patrícia Galvão parece ter trilhado seu próprio caminho no contato direto com esses escritores, enquanto esteve exilada em Paris. Márcia Costa, pesquisadora que realizou um estudo pontual da trajetória de P. Galvão, registra:

Em Paris foi acolhida cantora brasileira Elsie Houston. Por meio de seu esposo, Benjamin Péret, Pagu teve encontros com os poetas surrealistas Louis Aragon, André Breton, René Crevel e Paul Éluard. Frequenta cursos da Université Populaire, tem como professores Georges Politzer, Marcel Prénant e Paul Nizan (Costa, 2011, p. 30).

Para entender a forte relação que o movimento exerceu sobre P. Galvão, é preciso, primeiramente, compreender as ideias que permearam os ideais do surrealismo francês. Quando uso a palavra “movimento”, não tenho a intenção de denominá-lo como determinado período, com normas e prescrições. Mas, refiro-me a um grupo específico de intelectuais que liderou os princípios do pensamento surrealista francês. Isso porque o que guia a vertente surrealista é justamente o rompimento com as regras normativas da criação poética. “Muitos daqueles que ouvem falar pela primeira vez do surrealismo preocupam-se em saber o critério que permite decidir se uma obra plástica é ou não surrealista. Será que é necessário repetir que esse critério não é de ordem estética?” (Breton, 1947, p. 100). Por meio do discurso de André Breton⁵, um dos principais teóricos do surrealismo francês, percebo que quando se trata do surrealismo, não existe um padrão estético, ou seja, há uma subversão dos modelos estabelecidos.

Importa salientar que, para o surrealismo a palavra “poesia” não está restrita unicamente à escrita de poemas. De acordo com o pensamento surrealista de A. Breton, a poesia é algo que pode se apresentar em nosso cotidiano das mais diversas formas. Ou seja, não há uma forma fixa de poesia. O fazer poético se dissolve nas ideias do surrealismo,

⁵ André Breton (1896-1966) foi escritor francês, poeta e teórico do Surrealismo, na França.

deixando de ser uma prática exclusiva de um determinado número de intelectuais. Deparei-me, então, com um dos principais ideais do surrealismo: o livre acesso do fazer poético, sem que, para isso, seja preciso seguir uma regra pré-estabelecida ou um padrão normativo. No artigo “Mais Luz” (1991), importante fonte de pesquisa para este estudo, Robert Ponge, afirma:

Para o surrealismo, como para o romantismo, todos os seres humanos, além de nascerem livres e iguais em direitos, nascem dotados de potencial poético; como disse o poeta inglês William Blake: “Da mesma forma que todos os homens são parecidos pela sua forma exterior (e com a mesma variedade infinita), são parecidos pelo gênio poético” – cuja fonte está na *imaginação*, por definição sem limites. (Ponge, 1991, p. 8)

A partir dessa afirmativa, retomo o que apresentei na introdução sobre o posicionamento de Patrícia Galvão, enquanto crítica, em relação à estética de vanguarda. Nas páginas do jornal *A Tribuna*, na coluna Literatura, ela defende a liberdade e autonomia do escritor. Mas, enfatizando que, para isso, era necessário ousar, e se aventurar na escrita literária. Abaixo, referencio um trecho bastante significativo para corroborar as ideias da autora:

O escritor de aventura não teme a aprovação ou a reprovação dos leitores. É-lhe indiferente que haja ou não da parte dos críticos uma compreensão suficiente. O que lhe importa é abrir novos caminhos à arte, e enriquecer a literatura com germens que, à semelhança dos “germens” escritos por Novalis, venham TALVEZ a fecundar a literatura dos próximos anos (Galvão, apud Costa, 2011, p. 64).

Recorrendo a Novalis⁶, um dos mais importantes representantes do romantismo alemão, inspirador de muitos surrealistas, ela ressalta a importância da inovação na criação literária. Esse “escritor de aventura”, denominado por P. Galvão, é aquele que, mais do que nunca, se utiliza da imaginação. Além disso, ela parece enxergar na palavra poesia algo além de estrofes bem distribuídas e versos metrificados; algo além das regras formais. Talvez, aquilo que o poeta surrealista francês Antonin Artaud chamará de: “mostrar o espírito”. E é exatamente esse o ponto que me serve como cerne para o estudo neste capítulo. Sendo assim, é Patrícia Galvão quem explica:

A fonte da poesia é sempre um mistério, uma inspiração, uma comovida perplexidade ante algo tradicional – terra desconhecida. Mas o ato da poesia – se é lícito distinguir assim, separar a chama da matéria ardente – é uma

⁶ Georg Philipp Friedrich Von Hardenberg (1772-1801), conhecido pelo pseudônimo de Novalis, foi um dos mais importantes escritores do primeiro romantismo alemão de finais do século XVIII.

vontade absoluta de ver claro, de reduzir a razão, de saber [...] (Galvão, apud Costa, 2011, p.60)

O fragmento citado é parte de um dos discursos de P. Galvão sobre a poesia, publicado nas páginas do jornal *A Tribuna*. Podemos observar que há para a autora um “eu lírico” construído além de uma linguagem padrão, fato que também pode associar ao que R. Ponge chama de *imaginação*, ou seja, a voz subjetiva de cada indivíduo. Algo que remete ao que A. Breton irá denominar como *automatismo*⁷. Para lembrar, o princípio do surrealismo consiste em não utilizar qualquer método formal no processo de criação poética. Ainda assim, é importante esclarecer que poetas como Philippe Soupault e André Breton, para terem acesso ao inconsciente, se valem de alguns recursos, tais como jogos, relatos de sonhos, utilização do acaso e do automatismo. Para este, esses recursos permitem a “sucessão quase ininterrupta de frases que não me surpreenderam menos e me deixaram sob a impressão de uma tal gratuidade que me pareceu ilusória à dominação que eu tinha até então mantido sobre mim mesmo” (Breton, apud Ponge, 1991, p. 23).

Partindo da ideia de se colocar no papel o que lhe viesse ao pensamento, ignorando genuinamente o que poderia surgir como literário. O automatismo consiste na voz do inconsciente. O advir da linguagem deixando-se jorrar em frases. Porém, isso não significa que esse exercício se restrinja à forma escrita. Ela também pode dar conta da linguagem verbal e das artes plásticas. Além disso, estabelece-se uma identidade entre a expressão escrita e as artes plásticas. Mas, ainda assim, R. Ponge ressalta que, o recurso de automatismo, se for utilizado sem o devido norte, “desprovido do estado de espírito” autêntico, distante de viabilizar por si só um resultado surrealista, irá se tornar aquilo que A. Breton condena em *Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* (1942), como um “conformismo surrealista”. Ou seja, o automatismo utilizado sem qualquer intenção de criação poética, mas apenas com a repetição de uma prática – o que não era o objetivo do surrealismo.

É André Breton, um dos principais mentores do recurso do automatismo, quem descobre a psicanálise de Sigmund Freud. Partindo dessa descoberta, em julho de 1916: “Breton inicia então as observações sobre o mecanismo do funcionamento do pensamento inconsciente em doentes mentais, as anotações de delírios e as interpretações dos sonhos” (Ponge, 2008, p. 278). Somado a isso, não posso ignorar que A. Breton tem a Segunda Guerra Mundial como experiência e isso, para Marguerite Bonnet (Ponge, 2008, p. 278) é chamado

⁷ Automatismo: Qualidade ou caráter do que é automático. Ato ou gesto automático.

de “a descoberta da resistência”. Além da influência de seu tempo, do tempo da guerra, outras quatro personalidades da literatura foram profícuas: Rimbaud, Jarry, Vanché e Lautréamont-Ducasse – todos foram inspiradores da resistência, da revolta e da busca por um novo fazer poético.

Para que seja compreensível essa revolta ou pessimismo no espírito surrealista, diante das coisas do mundo, é importante esclarecer que os pilares que sustentam o nascimento do pensamento surrealista estão intimamente ligados ao sentimento de insatisfação. Para R. Ponge, “o surrealismo não podia nascer e encontrar espaço para brotar numa sociedade satisfeita consigo mesma” (Ponge, 1991, p. 18). Essa insatisfação, a qual se refere o pesquisador é, na verdade, a própria inquietação que nasceu com o surrealismo. É o que guia os principais intelectuais, tais como Arthur Rimbaud que, na metade do século XIX e no encerramento de seu curto percurso literário, é lembrado pela célebre frase: “é preciso ser absolutamente moderno⁸”. O sentimento de inquietação frente a um “impossível” tempo moderno já se manifestava nas vanguardas artísticas no final do século XIX e início do século XX.

A sede por mudança e a aspiração por uma nova forma de expressão também guiaram Guillaume Apollinaire que declarou em um de seus caligramas: “O homem está a procura de uma nova linguagem⁹”. Não demorou muito para que as sementes dos ideais do surrealismo francês germinassem em terras brasileiras, por meio de alguns intelectuais da elite paulistana que estiveram em Paris e mantiveram contato com essas novas ideias. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade foram alguns deles.

A Semana de Arte Moderna, de 1922, liderada por Oswald e Tarsila, tinha como objetivo central romper, em termos de expressões artísticas, com tudo que já havia sido produzido até então e abrir os horizontes para uma nova criação; propor algo novo nas artes plásticas, na poesia, na música e no teatro.

O que alimentou as ideias modernistas das vanguardas brasileiras foi essa inquietação e aspiração por mudanças trazidas das vanguardas europeias, sobretudo do surrealismo que se mostrou como espaço de experimentação e ousadia. Talvez nem todos os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna no Brasil tenham conseguido. Eles almejavam adaptar uma ideia europeia para a realidade brasileira, sem que houvesse tempo necessário para a compreensão e absorção das novas tendências. Mas, para alguns teóricos, bastava esse começo: “[...] de qualquer forma, havia sido realizada a Semana da Arte Moderna, que

⁸ "Il faut être absolument moderne", no texto "Adieu" (Ponge, 1991, p. 19).

⁹ "L'homme est à la recherche d'un nouveau langage...", em *Calligrammes* (Op. Cit., p. 19).

renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava para nós o século XX” (Bosi, 2004, p. 381). Heloisa Toller Gomes, em seu artigo *Antropofagia* acrescenta:

Como os modernistas europeus, o modernismo brasileiro foi fértil em manifestos. Mantendo diálogo com as correntes vanguardistas europeias (especialmente o Surrealismo e o Dadaísmo, dos quais absorveu a “retórica de choque”, na expressão de Benedito Nunes), o Manifesto Antropofágico promovia uma síntese das conquistas daquelas vanguardas, tais como a valorização do inconsciente e a negação do racionalismo; e utilizava-se de recursos estilísticos e retóricos inéditos ou retomados pelo modernismo internacional, como a rejeição das técnicas [...] (Gomes, 2005, p. 44)

Patrícia Galvão não só esteve entre os intelectuais brasileiros como participante ativa da *Revista Antropofagia* (1929), como também conviveu em 1934, em Paris, com os surrealistas Aragon, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret e René Crevel. Ela esteve tão próxima deles ao ponto de acompanhar o desfecho do suicídio de R. Crevel – tragédia que a abalou, pois às vésperas do ocorrido, o poeta havia lhe telefonado. O suicídio do amigo poeta é recordado e registrado em seu artigo “O surrealista René Crevel”, publicado em 1947 (Campos, 1982, p. 329).

Acredito que o contato direto com os escritores do Surrealismo francês é o ponto central, para que P. Galvão, de certa forma, se distancie da Literatura produzida por seus contemporâneos, no Brasil. Nem todos os escritores brasileiros tiveram o contato, ou mesmo a oportunidade de conviver, com os principais nomes do Surrealismo europeu. Apesar de as investigações para esse estudo de dissertação não terem chegado a nenhuma produção de Patrícia Galvão no exílio, em Paris dos anos trinta, as experiências das relações estabelecidas com escritores franceses, principalmente, são perceptíveis em sua produção, no retorno ao Brasil. Sua produção jornalística das décadas de quarenta e cinquenta sofre essa influência. Naquela época, é ao lado de Geraldo Ferraz que P. Galvão se engajou no jornalismo cultural com o objetivo de produzir um jornalismo de cunho intelectual que “enriquecesse” as massas.

Sem deixar escapar o olhar voltado ao leitor brasileiro, na escrita poética de P. Galvão, é possível encontrar vestígios que remetem à poesia de caráter surrealista. Conforme elucidei no início do capítulo, a poesia “Natureza Morta” é um exemplo, sobre o qual pretendo discorrer, mais precisamente, no decorrer deste capítulo. Para ilustrar a visão de Patrícia Galvão sobre a Literatura moderna, abaixo referencio um trecho do artigo “Origens da Literatura Moderna Brasileira”, de 04 de agosto de 1957, suplemento de *A Tribuna*:

O modernismo não surgiu como na Europa visando uma corrente de ideias ou de valores estéticos. Não se buscou o simultaneísmo, o unanimismo, o ultraísmo, o expressionismo ou o dadaísmo, nem mesmo o futurismo ou, afinal, o surrealismo. A tendência foi em geral “modernista” – tratava-se de renovar e qualquer coisa servia, principalmente o simultaneísmo, que foi utilizado tecnicamente sem uma consciência estética de todas as suas possibilidades. Onde ver-se agora surgir a poesia chamada “concretista”, utilizando os versos de Barzum (1907), como se fosse grande novidade... O modernismo brasileiro foi uma conquista nacionalista da língua acrescida dum dependência literária (Galvão, apud Campos, 2014, p. 319-320).

Nesse fragmento, Patrícia Galvão, sob o pseudônimo de Mara Lobo, traça um paralelo entre os motivadores vanguardistas, destacando que, no Brasil, diferente da França, as intenções do movimento, longe da apuração estética dos franceses, voltavam-se à necessidade de romper com a dependência colonialista da tradição literária. Essa necessidade de modernizar, de subverter a literatura que se produzia, no Brasil, encontrou na Literatura francesa os elementos necessários para uma recriação/reinvenção: “Os modelos de Mário e Osvaldo foram os franceses com Apollinaire à frente. Na França, Apollinaire foi um inovador” (Galvão, apud Campos, 2014, p. 320).

Por essas razões, proponho uma leitura através das interferências do Surrealismo. Elegi o termo “interferência” pelo sentido de atravessamento que ele carrega. Ao mesmo tempo, ele assume o sentido ou efeito de intervir, interferir ou incomodar e, no caso da literatura brasileira, abalar as estruturas habituais e de conforto. Diferente de toda a “influência” dos modelos portugueses, essa nova postura modernista dos intelectuais brasileiros reconhece o outro, mas o canibaliza. Não por acaso, Patrícia Galvão defende o ideal de modernismo brasileiro como algo original, sem a necessidade de reproduzir os exatos modelos literários coloniais, mesmo reconhecendo a fonte de toda criação. O trecho abaixo, extraído do mesmo artigo, mostra que a autora não nega a interculturalidade que inspirou nossa literatura:

O modernismo brasileiro nasceu, principalmente, do meio paulista, mais cosmopolitamente trabalhado, onde circulavam revistas francesas, italianas, alemãs, jornais que as colônias exigiam. Entretanto, durante toda década de 1920 o contato com os modernos ingleses e norte-americanos é diminuto. Apenas Oswald de Andrade, em suas andanças pela Europa encontrara por acaso John dos Passos. O nome de James Joyce, que em 1921 causara escândalo na França, com a publicação de *Ulysses*, só depois de 1935 foi conhecido mesmo de Oswald de Andrade [...] (Galvão, apud Campos, 2014, p. 320)

O destaque às revistas de Literatura francesa, italiana e alemã que circulavam no meio intelectual paulistano, assim como às inglesas e norte-americanas, mesmo que minimamente, é

a prova de que a expressão modernista não bebeu de uma única fonte. Ou seja, mesmo que o Surrealismo francês seja um elemento inspirador na produção de Patrícia Galvão, de um modo geral, o contato dos intelectuais paulistas com outras vanguardas europeias é inegável. O reconhecimento dessas fontes está no próprio manifesto Antropofágico.

P. Galvão, em seu discurso literário, deixa aflorar as semelhanças com o pensamento de vanguarda europeu. Limito-me a apresentar, nesta análise, apenas a afinidade com os ideais do Surrealismo francês, embora reconheça a inspiração provinda de outras fontes para a constituição do modernismo no Brasil. Em razão de minha pesquisa estar unicamente relacionada às ideias defendidas e expressas por Patrícia Galvão, procuro realizar um recorte dos princípios que permearam sua produção. Desse modo, exponho abaixo um fragmento que me permite demonstrar a estreita ligação existente entre as ideias defendidas pela autora e o pensamento surrealista francês:

Que é que caracteriza a literatura chamada “moderna”?

Primeiramente, uma invenção da linguagem. A norma descritiva do escritor considerado de vanguarda é uma pesquisa no sentido de estabelecer surpresa, de qualificar em profundidade os episódios e as figuras, as relações e as coisas. A originalidade, portanto, mas uma originalidade que não seja feita de originalidade apenas – uma originalidade orgânica, funcionando, muitas vezes, em consonância rítmica e fonética mesmo, com as coisas narradas.

Só é escritor de vanguarda quem tenha ideias de vanguarda. No vasto mundo das ideias sobre o conhecimento do homem que o século XX trouxe, uma das primeiras noções incorporadas pela literatura de vanguarda foi a noção de velocidade (Galvão, apud Campos, 2014, p. 321).

O excerto extraído do artigo “Sobre a Didática Elementar: Origem da Literatura Moderna nas Ideias do Século XX” revela a semelhança que há com as ideias de origem Surrealista, defendidas por André Breton, escritor francês com o qual Patrícia Galvão conviveu em Paris, em 1934, conforme mencionado anteriormente. Para elucidar minhas hipóteses, cito abaixo um trecho do artigo de Robert Ponge:

Foi essa busca do moderno, do novo, que se expressou nas diversas vanguardas artísticas que florescem no final do século 19 e começo do século 20, cada uma insatisfeita com as técnicas e formas de seus predecessores, procurando superá-las e substituí-las com novos procedimentos. Algumas décadas depois de Rimbaud, Guillaume Apollinaire foi quem, sob uma nova fórmula, talvez melhor resumiu e expressou essa aspiração por mudanças: “O homem está a procura de uma nova linguagem” [...] (Ponge, 1991, p. 18)

E, ainda:

O objeto de sua preocupação é o ser humano: eu, você, outros, todos nós – os homens de ontem e de bem antes, e também os de amanhã,... se nada realmente mudar. Pois, no centro do surrealismo está a avaliação de que a situação está precária, muito precária. Daí surge a pergunta: que situação? Repetidas vezes, André Breton salientou que era impossível entender concretamente o processo de surgimento do surrealismo sem compreender a época em que foi gestado e que seus membros vivenciaram (Ponge, 1991, p. 17)

Importante enfatizar que tanto o Surrealismo quanto o Modernismo nasceram num período pós-guerra e industrialização. Com isso, ambos se relacionam de alguma forma. A questão da velocidade, colocada por Patrícia Galvão, justifica-se em defesa de uma Literatura modernista, mas é algo que também está presente nas ideias surrealistas. Creio que a busca por uma “nova” linguagem é o que estabelece um elo de ligação evidente entre os dois movimentos. Ainda assim, importa frisar que não é o objetivo de minha análise, de forma alguma, comprovar a igualdade entre as duas escolas artísticas. A leitura que faço elenca aspectos que as aproximam, demonstrando de que maneira as ideias surrealistas alimentam o modernismo aos olhos de Patrícia Galvão e que, assim, são reconfiguradas por ela. Abaixo apresento outros trechos do mesmo artigo de Patrícia Galvão, para ilustrar sua visão quanto à Literatura Moderna e à forte presença do Surrealismo em suas concepções:

[...] Verificar-se-ia, portanto, que o homem não era um ser apenas “consciente”. Havia também o “inconsciente” e a literatura não seria literatura como arte e técnica ligada ao conhecimento do homem, se desprezasse, “a psicologia profunda”. Profunda porque descia às camadas inferiores da consciência humana. O surrealismo poético e artístico emergiria dos conhecimentos das ideias de Freud sem que Freud mesmo soubesse a respeito de qualquer coisa. [...] (Galvão, apud Campos, 2014, p. 322).

E mais adiante:

[...] Um automatismo regula certo número de desejos, manifestações, atuações do corpo humano. Todas estas escolas, ideias, teorias, etc., incitaram sobre a literatura e lhe deram elementos novos de poesia e expressão de conhecimento das ações e das reações, libertando o homem de muitos preconceitos, causas falsas, noções errôneas, acerca dos atos. [...]

[...] Tudo isso foi base material para a literatura moderna. Sem uma compreensão profunda inicial de tais fatores será impossível “penetrar” nas possibilidades da literatura moderna [...] (Galvão, apud Campos, 2014, p. 322).

A partir dos trechos acima, considero explícito o ponto de partida para a constituição de uma Literatura Moderna de acordo com a definição de Patrícia Galvão. O que também

revela uma séria incoerência em seus dois artigos. Já que, inicialmente a autora repudia qualquer relação com as vanguardas europeias, atribuindo as possíveis “influências” a Oswald de Andrade e Mário de Andrade apenas. Outro aspecto intrigante nos artigos críticos-didáticos de P. Galvão é que mesmo assinando sob o pseudônimo de Mara Lobo, ela jamais se coloca no papel de escritora. Uma faceta da qual ela poderia se utilizar até mesmo para se auto-promover enquanto escritora. Mas, ao que parece, esse estava longe de ser seu objetivo.

Augusto de Campos, em sua pesquisa, realiza uma investigação minuciosa dos artigos literários de Patrícia Galvão, publicados em jornais importantes de São Paulo. Os textos reproduzidos no livro de Campos servem como material fundamental para essa análise. Durante dois anos (de 24 de novembro de 1946 a 28 de novembro de 1948), P. Galvão, ao lado de Geraldo Ferraz, trabalhou no *Diário de São Paulo*, especificamente como colaboradora do Suplemento Literário, aos domingos. As publicações da autora consistem em um estudo bibliográfico acompanhado de um texto traduzido de autores estrangeiros, em especial dos franceses. Os trabalhos de P. Galvão como tradutora de autores estrangeiros e difusora da Literatura Internacional seguiram em outros jornais de São Paulo, como *Jornal de São Paulo* e *A Tribuna de Santos*. Os textos republicados por Campos em *Pagu: vida-obra* demonstram a intenção da escritora em difundir, no Brasil, autores que, em sua perspectiva, poderiam “alimentar” as produções brasileiras. A forte identificação de Patrícia Galvão com a cultura francesa pode ser percebida no excerto abaixo, extraído da introdução do livro *Safra Macabra* (1998):

[...] As histórias são ambientadas quase sempre em algum lugar da França, o país bem-amado de Patrícia Galvão, e o que ela conheceu melhor em suas viagens e leituras (ela falava francês fluentemente, mas praticamente não sabia coisa alguma de inglês; por exemplo, sua tradução pioneira de um trecho de *Ulisses*, de James Joyce, foi feita a partir do francês). Seus modelos mais evidentes também tinham muito de francês [...] (Ferraz, 1998, p. 8)

Seu filho, Geraldo Galvão Ferraz, ressalta a identificação de Patrícia Galvão com a França, a facilidade com a língua e conseqüentemente o contato com a literatura francesa, o que explica, de certo modo, o motivo de optar pelos escritores franceses. Ao percorrer os caminhos literários que guiaram a trajetória da autora, me deparei com diversos nomes de peso da Literatura francesa em seus artigos, dentre os quais cito os mais pertinentes, como: Guillaume Apollinaire, Lautréamont, Paul Verlaine, Valéry, André Breton, Albert Camus, Philippe Soupault, Alfred Jarry, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Antonin Artaud.

Embora haja um número significativo de escritores de outras nacionalidades, optei por elencar apenas os nomes que aparentemente estão mais próximos das ideologias artísticas e políticas de Patrícia Galvão. Importa ressaltar que, as questões políticas são imprescindíveis no que tange ao contexto de produção artística. Desse modo, é possível encontrar os motivos que justificam tais escolhas feitas pela autora. Para fundamentar os caminhos que me levaram a esse diálogo com a cultura francesa e a produção de Patrícia Galvão, foi fundamental a investigação minuciosa por meio das obras de outros pesquisadores, como Márcia Costa, que ilustra perfeitamente, em alguns trechos de sua pesquisa, a aproximação da autora com as artes francesas:

Ela era uma profissional que combinava sensibilidade crítica à busca permanente das vanguardas no mundo, sobretudo na França', conta Geraldo Galvão. O fato de Patrícia não falar inglês, mas de dominar o idioma francês e de ter se relacionado com intelectuais e artistas daquela nacionalidade, foi decisivo na escolha de temas e autores. Era também uma admiradora da música francesa, conta ele, que lembra da mãe ouvindo músicas de Georges Brassens, Richard Anthony e Juliette Gréco. 'Paris, para ela, era um lugar fascinante, ela gostava da língua, da cultura, do modo de vida, da literatura, da música... E, sobretudo da liberdade, que não havia por aqui', acredita o filho. (Costa, 2011, p. 46)

1.1 Patrícia Galvão e Antonin Artaud: diálogos de vida e poesia

Dentre os escritores franceses de vanguarda, os quais fizeram parte da bagagem literária de Patrícia Galvão, Antonin Artaud¹⁰ me pareceu, de certa forma, o mais próximo da autora. Foi no *Jornal de Notícias*, em 12 de março de 1950, que P. Galvão publicou o artigo "Antonin Artaud e a sua legenda de poeta maldito", trazendo a rubrica "Pt", o que identifica a sua autoria e seus interesses pela poesia do surrealista francês (Campos, 2014, p. 209)

É necessário elucidar os motivos pelos quais optei por abordar, em minha pesquisa, a relação que se estabelece entre Patrícia Galvão e Antonin Artaud. Conforme já mencionado, minhas indagações sobre a escrita poética da autora iniciaram quando me deparei com os poemas "Natureza Morta" e em seguida "Nothing". Ambos demonstravam uma escrita que estava além de questões exclusivas do meio exterior. Os poemas, apesar de terem sido escritos em datas distintas, traduzem praticamente o mesmo sentimento: o desencanto pela vida. Conduzida pelos versos de uma escrita poética permeada pela dor, encontrei no artigo de Maria Bernardete Ramos Flores, "Dizer a infelicidade", o grande ponto de partida para desvelar a imagem de Pagu e resgatar a escritora Patrícia Galvão.

¹⁰ Antonin Artaud foi um dos primeiros nomes do movimento surrealista francês, autor do aforismo: "O surrealismo não é um estilo. É o grito da mente que se volta para si mesma." (Bradley, 1999, p. 7)

Em seu artigo, M. Flores percorre os caminhos dolorosos da produção literária de Patrícia Galvão apresentando trechos de alguns poemas e da carta escrita por ela, em 1940, na prisão. O texto de Flores traz à luz, com certa sutileza, a face oculta de Pagu, ou seja, Patrícia Galvão. Ainda que os poemas sejam assinados sob o uso de pseudônimo, eles manifestam a linguagem íntima da autora – percebida no teor da escrita da carta, na prisão. É nessa produção que ela se despe da roupagem paguniana para expor a nudez da confissão. A partir desses vestígios, apontados por M. Flores dei início às investigações que me levaram até o ponto-chave para a leitura que proponho neste capítulo e que, por sua vez, se resumem na aproximação entre a expressão poética de Antonin Artaud e a produção de Patrícia Galvão.

Na tentativa de refletir sobre a percepção e a conjunção de olhares sobre a escrita de Patrícia Galvão, fiz contato com a pesquisadora Maria Bernadete R. Flores, logo da descoberta e leitura do artigo que julguei sensível e delicado – o único texto crítico que, em minha percepção, dá relevo à Patrícia, antes de Pagu. Contrário ao que se imagina, nem mesmo a obra de Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra* trouxe ao leitor tamanha sensibilidade inscrita no cerne da poética produzida por Patrícia Galvão.

Em resposta, M. Flores informou-me de que sua pesquisa acerca da obra de Patrícia Galvão se restringiu somente ao artigo ao qual tive acesso. Esse detalhe me levou a buscar outros caminhos e a traçar a minha pesquisa, de forma a complementar o que já existia. Foi assim que segui o fio da escrita artaudiana, até chegar ao livro de Daniel Lins¹¹: *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos* (1999). Essa obra me possibilitou compreender a linguagem poética experimental, utilizada por A. Artaud, relacionada, de certa forma, à escrita confessional de P. Galvão. “Compreender” talvez não seja o verbo adequado quando se trata de A. Artaud. Não por acaso, Daniel Lins expressa no início do primeiro capítulo: “Como falar *sobre* Antonin Artaud? O exercício parece impossível. Artaud explicado é uma abominação” (Lins, 1999, p. 7). Sem a pretensão de entendê-lo ou interpretá-lo criticamente, limito-me na realização de uma análise tangencial da produção de A. Artaud, que vai ao encontro da expressão poética de Patrícia Galvão.

Inicialmente, proponho destacar os aspectos encontrados no artigo “Antonin Artaud e a sua legenda de poeta maldito” (1950) escrito por Patrícia Galvão – documento imprescindível para observar os vestígios artaudianos como identificação poética para a autora. Evidentemente, seria uma análise superficial se fossem elencados, neste capítulo, apenas os elementos presentes no texto em questão. Mas há aspectos, no discurso de P.

¹¹ Daniel Lins é um filósofo, sociólogo, psicanalista, professor e escritor franco-brasileiro.

Galvão, que são fundamentais para dar início às investigações que concernem à visão da escritora enquanto admiradora da obra de Artaud. No final do artigo, por exemplo, há o seguinte desfecho: “Passou ontem o segundo aniversário da morte de Antonin Artaud, e o artigo que a sua poesia pede, que a interpretação de suas inspirações exige, não caberia, certamente, numa coluna volante do jornal” (Galvão, apud Campos, 2014, p. 232).

Ao longo do artigo, P. Galvão é guiada pelo sentimento de consternação à trajetória dolorosa de Artaud, sem deixar de enfatizar as qualidades do poeta enquanto escritor, ator, diretor e dramaturgo, apresentando como ponto culminante, de sua vida e obra, o sentimento de desilusão que, muito semelhante ao dela, se volta ao movimento que tanto ela defendeu. No trecho a seguir, transcrevo um excerto do artigo de P. Galvão, no qual ela destaca esses detalhes em Artaud:

Houve, sem dúvida, na vida de Artaud todas as ilusões. Ele começa como poeta, participa do grupo surrealista até que chega o momento em que o movimento foi empolgado pela política. Na ocasião em que denuncia o “bluff surrealista”, Antonin Artaud acusa numa pequena brochura, *A grande noite* (1927), a adesão dos cinco chefes do movimento ao Partido Comunista Francês. Enquanto ele sai do surrealismo, seguramente não deixa o surrealismo aos que ficaram donos do movimento (Galvão, apud Campos, 2014, p. 230).

O comentário da escritora é de certa forma, revelador de uma desilusão solidária que evidencia uma semelhança de percurso de ambos os artistas. Quando ela escreveu esse artigo, já estava desligada do Partido Comunista Brasileiro. Subjaz, em seu texto, também uma crítica ao vínculo dos movimentos artísticos imbuídos de ideais políticos. Importa frisar que, nessa época, e diferente da fase inicial de sua produção, P. Galvão volta-se a uma postura artística adotada por A. Artaud: a da liberdade de criação sem um modelo em específico ou expressão que estejam atrelados às questões políticas. Saliento isso na tentativa de elucidar as escolhas de P. Galvão durante sua trajetória de produção. A autora passa por diversas fases distintas ao longo de sua carreira intelectual. No entanto, considero que o principal “divisor de águas” em sua escrita está no rompimento com o partido político.

Em seu artigo sobre o poeta maldito, P. Galvão deixa-se levar por um sentimento de identificação. A autora revela ser leitora das obras mais importantes de Artaud, além do aparente conhecimento em relação à trajetória de vida intelectual do escritor. “Toda a vida de Artaud está contida nesse princípio: a luta pela libertação total do espírito e de quanto se pareça com o espírito. Uma luta pela expressão e mais ainda uma luta para ser o que ele

queria formular em vida, poesia e morte” (Campos, apud Galvão, 2014, p. 230)¹². Em seu texto, ela transcreve um fragmento escrito por Artaud em defesa do Surrealismo: “O surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia; ele é um meio de libertação total do espírito e de tudo que se lhe assemelhe...” (Campos, apud Galvão, 2014, p. 230).

Para que seja possível mergulhar nas zonas mais profundas em que Patrícia Galvão submergiu, relacionadas a uma forte identificação com Artaud, é preciso apresentar o percurso artístico e político desse poeta. Artaud, assim como P. Galvão, passou, ao longo da vida, por conflitos de toda natureza. Dos conflitos afetivos, da vida pessoal, até as conturbações no meio artístico-literário.

Florence de Mèredieu¹³ lembra, em *Eis Antonin Artaud* (2011), o perfil anarquista do poeta quando de seu ingresso no movimento Surrealista, em 1924, a convite de André Breton, mas dá destaque ao rompimento do poeta com os Surrealistas. A separação ocorre quando o grupo resolve se unir ao Partido Comunista Francês. Artaud, por sua vez, se mostra contrário a qualquer tipo de ligação às questões político-partidárias. A pesquisadora destaca as palavras do poeta: “De minha parte, não vejo outro fim imediato, outro sentido ativo para nossa atividade que não o revolucionário, porém revolucionário, bem entendido, no caos do espírito, ou então nos separemos” (Artaud, apud Mèredieu, 2011, p. 267).

A liberdade no ato de criação foi o principal motivo para ingressar no grupo e simpatizar, inicialmente, com as ideias de Breton, pois as propostas do Surrealismo lhe possibilitavam essa “libertação total do espírito” – frase frequente em suas declarações. Entretanto, a partir do momento em que os ideais do movimento se fundem em ideologias político-partidárias, a liberdade, para Artaud, se perde e, conseqüentemente, se distancia de seus objetivos. É como se o eixo fundamental que sustenta os princípios surrealistas se partisse, estando à mercê das ideologias de um determinado partido. Para ele, a chamada “revolução” está unicamente centrada na expressão artística.

A revolução na Arte, movimento que conduz Artaud, irá dialogar diretamente com os princípios de Patrícia Galvão. É o que percebemos em sua coluna *Crítica Literária*, no semanário: *Vanguarda Socialista* (1945), texto em defesa de uma Literatura genuinamente vanguardista. Com o pseudônimo Mara Lobo, P. Galvão irá promover a militância literária, em apoio às vanguardas, e desenvolver o papel de crítica de Literatura. Nos artigos, a autora

¹² Trecho extraído do livro de Augusto de Campos: *Pagu: vida-obra* (2014) – Artigo de Patrícia Galvão: *Antoin Artaud e sua legenda de “poeta maldito”*, publicado no *Jornal de Notícias*, em 12 de março de 1950.

¹³ Florence de Mèredieu é escritora, professora e pesquisadora universitária dedicada aos estudos de arte moderna e contemporânea. Tem vasta obra publicada, que inclui artigos, livros de ficção e ensaios.

expõe sua opinião, evidenciando a necessidade de se revolucionar no campo artístico-literário e se aproximar das ideias de Artaud. Transcrevo um trecho do artigo “A sementeira da revolução”, de 05 de outubro de 1945, no qual as intenções de P. Galvão já são evidentes no próprio título utilizado:

Sem dúvida, nestas colunas, temos colocado a independência e a liberdade do escritor acima de tudo... e ao fazê-lo não limitamos aquelas duas condições à contingência do servilismo que o Partido impõe aos seus militantes. Entendem - nos as vanguardas, os portadores da rebelião, a inteligência viva dos seus contemporâneos (como Jules Laforgue comentava Rimbaud). [...] A liberdade do escritor quebra as tábuas dos mandamentos partidários. (Campos, apud Galvão, 2014, p. 183)

Patrícia Galvão, ao dar início a suas incursões de militante intelectual, adota uma postura bastante parecida com a de A. Artaud. Não se trata, de modo algum, da defesa de purismos estéticos e literários ao se afastar das questões políticas, mas, sim, como vimos na citação, a prevalência da liberdade do escritor, pois é ela a única capaz de quebrar as “tábuas dos mandamentos partidários”.

No artigo no qual P. Galvão se refere ao escritor A. Artaud é possível perceber que a vida e a morte do poeta atravessaram sua vida. Coincidência ou não, no mesmo ano em que o poeta se suicidou, em 1948, ela escreveu o poema “Natureza Morta” às vésperas de uma de suas tentativas de suicídio. Ambos, em suas produções, parecem mergulhar em um profundo sofrimento de desencanto diante de um mundo – sentimento impossível de coexistir junto a uma alma romântica, carregada de ideais e paixões. O fato é que, em seu artigo, P. Galvão observa claramente a desilusão do poeta, considerando ser esse o motivo de maior peso para a decisão da morte:

Artaud volta aos seus sofrimentos. Recolhe-se à clínica do doutor Delmas, “o único psiquiatra compreensivo que encontrei”, declarou Artaud numa entrevista publicada no dia seguinte ao de sua morte... Por infelicidade, naqueles dias mesmo em que o poeta estava na Clínica do doutor Delmas, este morria também. E uma dose de cloral a mais levou-o para a única saída que desejava.

Sua liberdade nesses últimos tempos de vida simboliza assim como que um destino de ressurreição: Artaud, que para muitos morrera ao ingressar no Asilo de Roldez, tornou à tona da vida, recuperou a sua posição de poeta e de intelectual, realizou duas ou três obras de profunda significação, e imediatamente repôs-se no silêncio do túmulo definitivo. Há como que uma predestinação em tudo isto (Campos, apud Galvão, 2014, p. 232).

Além da presença de um sentimento de identificação com o poeta, como mencionado anteriormente, há também um sentimento de cumplicidade pelas escolhas de Artaud. Ela parece não só se compadecer diante de uma vida cheia de sentimento morte, como também há uma espécie de comunhão no que tange à busca por uma realização grandiosa em vida. Seus sentimentos se fundem aos de Artaud. No emaranhado de suas escritas, ambas as vidas se entrelaçam numa obstinação pela liberdade criativa.

1.2 Escrever a vida, dissecar o corpo: uma estética pela liberdade de expressão

A. Artaud, desde o início de sua carreira, como poeta, enfrentou dificuldades para que seus poemas fossem publicados. O poeta tentou uma escrita formal, mas a recusa repentina pela *La Nouvelle Revue Française*¹⁴ aniquilou suas esperanças de ascender como poeta – fato que ele prontamente revidou com uma carta desesperada, gritando o seu *direito à expressão* para Jacques Rivière. O teor da carta é tão expressivo que, mesmo incomodado Rivière fica surpreso diante de uma genuína escrita epistolar (Mèredieu, 2011).

A partir da carta “Um Direito à Expressão” e outras enviadas a Rivière, Artaud passou a utilizar o gênero epistolar, mesclando informações diversas. Essa foi uma das estratégias que o autor encontrou para se expressar livremente, sem as limitações de uma escrita formal. O gênero adotado por Artaud, para dar luz à sua poética livre, permeou suas produções futuras, todas com aspecto autobiográfico.

As censuras de suas obras e a recusa de publicação das revistas literárias foram permanentes ao longo de sua trajetória intelectual. O que explica sua revolta de poeta incompreendido. Em carta a Élie Lascaux¹⁵, em setembro de 1923, ele escreve: “Minha vida é a de um danado. Cuspo em mim. Cuspo nas ejaculações de meu espírito. Odeio todas as minhas obras. Estou em outro lugar” (Artaud, apud Mèredieu, 2011, p. 219). A adesão ao Surrealismo foi, em verdade, mais uma tentativa de encontrar uma forma de se exprimir livremente, sem qualquer tipo de repressão às suas obras. Ao ingressar no movimento Surrealista, os aspectos marcantes da vida de Artaud foram incorporados à sua escrita, jorrando em sua poética o âmago de seu ser. Fundindo vida e obra, os seus ensaios literários adquiriram as marcas de sua personalidade.

¹⁴*La Nouvelle Revue Française* é uma revista de literatura e crítica francesa, mensal e bimestral. Fundada em novembro de 1908 por Charles-Louis Philippe.

¹⁵ Élie Lascaux (1888-1968) foi um escritor francês. Autor das obras: *La cure: psoriasis et bonheur: roman e Exploits: récits*.

Pensar a trajetória de produção de A. Artaud é essencial para que se possa evidenciar de que forma seus princípios poéticos se aproximam da Literatura defendida e produzida por P. Galvão. A prática epistolar de Artaud, que se desdobrou numa sequência narrativa diária dos famosos “caderninhos escolares”, também é importante. Essa produção é de seus últimos anos no Asilo de Rodez e contém, no mesmo espaço da escrita, desenhos de seu próprio corpo, de forma transfigurada. É F. Mèredieu quem explica essa criação: “Artaud duplica-se e multiplica-se a partir de um mundo que ele constrói peça por peça e povoa com suas criações, de seres e de formas tiradas de seu próprio corpo” (Mèredieu, 2011, p. 777).

O exílio do convívio social para Antonin Artaud e Patrícia Galvão parece ter motivado o exercício de uma escrita diária de si mesmo, misturada a uma poética que provém do próprio corpo dilacerado. Ainda que tenham escrito em contextos e situações distintos, ambos produziram uma escrita efervescente em momentos de suas vidas que, de certa forma, se assemelham. P. Galvão também passa por esse período de reclusão. A. Campos calcula quatro anos e meio em presídios políticos, mais os cinco anos de sua última prisão de 1935 a 1940. Dessa última, resultaram suas cartas reunidas em forma de livro – objeto de leitura crítica do último capítulo. A. Artaud também escreveu no isolamento. Em seus últimos anos no Asilo de Rodez, abandonado, deu início a uma produção em cadernos que, de acordo com Mèredieu: “adquirem a função de diário, em que é possível observar os acontecimentos, constituindo uma espécie de referência da memória” (Mèredieu, 2011, p. 780-789).

A tentativa de estabelecer um diálogo entre a escrita de Patrícia Galvão e Antonin Artaud resume-se em apontar a origem dessas produções, ou seja, os elementos que inspiraram a produção e que estão na base da própria vida. Mesmo que estejam em contextos e circunstâncias distintas, as duas produções citadas, produzidas no isolamento, se assemelham em seus propósitos, ou seja, a desesperada tentativa de suportar a reclusão em que se encontravam, assim como a violência à qual seus corpos foram expostos¹⁶. Patrícia Galvão, assim como Antonin Artaud, teve seu corpo marcado, pois ela sofreu a brutalidade das torturas constantes nos presídios políticos ao longo das prisões. O registro desses acontecimentos é feito através de depoimentos. Sua irmã, Sidéria Galvão, relata que a autora sofreu diversas formas de torturas enquanto esteve no cárcere. Augusto de Campos é quem transcreve passagens desse relato:

Ela ficou mais doente mesmo foi no Maria Zélia, aqui em São Paulo. Depois ela melhorou, mas não tinha sarado, e depois da prisão no Rio ela piorou de novo. Tanto que ela foi para o hospital no Rio, o Hospital da Polícia Militar.
[...]

¹⁶ Mèredieu relembra que A. Artaud foi submetido a sessões de eletrochoque (Cf. 2011, p. 780).

[...] Eu pedi para transferirem a Pat, ela estava morrendo, sabe o que é, não comer, não comia mesmo [...]

[...]No Rio, foi torturada, sim, inclusive aquela tortura estúpida, de unha e tudo, ela apanhou bastante no Rio, sim [...]

Eu sei que no Rio ela estava bem doente e ela veio para São Paulo e, depois, ficou lá em casa, onde houve uma tentativa de suicídio, mais uma, logo que ela veio. Ela estava com o Geraldo, e houve essa tentativa de suicídio, mas o revólver estava travado e daí eu me lembro que peguei o revólver... Ela teve depressões gravíssimas, assim, de passar tempos sem falar com ninguém, do Geraldo me chamar pra ver se ela falava comigo e nem comigo ela falar. (Campos, 2014, 368)

Os trechos extraídos da entrevista com a irmã de P. Galvão comprovam a violência sofrida, desencadeadora de uma existência insuportável. Quando P. Galvão grita as dores de sua alma, por meio da escrita, ela buscava, com isso, resgatar o que restava de sua própria vida. A existência penosa de Artaud, por sua vez, se deu em decorrência das frequentes internações em hospitais psiquiátricos, além do uso abusivo de medicações e drogas, como o ópio. A escrita no aprisionamento, para ele, revela-se como fuga do próprio corpo “mutilado”. Sobre isso, Mèredieu discorre:

[...] o essencial da vida de Artaud se desenrola no espaço (fantástico) aberto por esses caderninhos, carregados de uma escrita “de eletricidade datilográfica”, e salpicados de desenhos e de carvões com funções curativas e mágicas.

Se quisermos penetrar no universo de Artaud daquela época, precisamos nos empenhar no labirinto e nos meandros desses cadernos. Sob a ação da doença, estes, se tornarão, em pouco tempo, livres de despojos, livres do Corpo e de todas as afrontas e desordens corporais. (Mèredieu, 2011, p. 842)

Na tentativa de elucidar minha análise sobre as produções dos dois escritores, ambas de cunho autobiográfico, faço uso de um termo criado por A. Artaud. A reclusão lhes permitiu o que Artaud chamaria de *direito à expressão*. O período de isolamento e o contato direto com o próprio *eu* possibilitaram à Patrícia Galvão e Antonin Artaud *o direito à expressão* em um mergulho profundo no inconsciente. No momento em que P. Galvão se viu no isolamento, ela sentiu a necessidade de olhar para si mesma, atingindo as zonas mais profundas do seu íntimo. É nesse instante que sua escrita vem à tona carregada por uma reflexão intensa sobre o ‘eu’ que escreve:

Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo. Sempre quis isto. Ninguém alcançou a imensidade de minha oferta. E eu

nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas. (Galvão, 2005, p. 52)

Conforme apresentei, A. Artaud nomeou sua revolução na escrita literária como *Direito à Expressão*. Em minha leitura, denomino essa liberdade estética na escrita, posterior ao exílio de P. Galvão, como “retorno” ao direito de expressão, pois é nessa última produção que será possível encontrar novamente a vida de Patrícia e não unicamente Pagu.

E se A. Artaud exerceu forte influência na produção literária de P. Galvão, certamente em *Umbigo dos Limbos*, de A. Artaud, publicado em 23 de julho de 1931 pela *Nouvelle Revue Française*, ela encontrou a essência de uma produção intencionalmente autobiográfica:

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito.

A vida é de queimar as questões.

Eu não concebo nenhuma obra separada da vida.

Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim.

Eu me reencontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser e a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se me aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito. (Artaud, 2004, p. 207)¹⁷

1.3 Antonin Artaud e Patrícia Galvão: pedaços do corpo, fragmentos da escrita

Para Daniel Lins, a escrita artaudiana é o grito do “eu” que escreve; a exploração das sensações mais profundas do ser: “Trata-se de engendrar uma escrita no limiar da profundidade do corpo que, como uma doença, síndrome dos “supliciados da linguagem”, organiza, à maneira de cada ser esfolado vivo [...]” (Lins, 1999, p. 10). A. Artaud explicita a necessidade de se colocar em seu texto e essa característica é a principal na produção artaudiana e não se resume apenas à sua poesia. Seus desenhos, o autorretrato; suas peças de teatro; seus personagens e seus ensaios literários; e, conseqüentemente suas cartas, estão impregnadas do “eu” artaudiano.

Essa tendência de levar a vida à criação artística não se restringiu à produção de Antonin Artaud ou à de Patrícia Galvão. Essa é uma prática que perdura por mais de dois séculos no Ocidente e se consolidou com o capitalismo, no contexto do mundo burguês. A

¹⁷ O trecho foi recuperado na edição *Linguagem e Vida*, de Antonin Artaud, publicado em 2004.

escrita do “eu” será firmada especificamente no século XIII. De acordo com certo consenso, por meio de *As Confissões*, do francês Jean-Jacques Rousseau, Leonor Arfuch¹⁸ explica:

[...] na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social. Assim, as confissões, autobiográficas, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. Esboça-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um “eu” submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher), que precisa definir os novos tons da efetividade, o decoro, os limites do permitido e do proibido e as incumbências dos sexos, que, no século XIX, se consolidaram sob o signo da desigualdade, com a simbolização do feminino como consubstancial ao reino doméstico. (Arfuch, 2010, p. 36)

Em suas primeiras produções, Artaud já apresenta o desejo latente de narrar seus conflitos interiores e suas inquietações. Nas suas cartas, intituladas *Direito à Expressão* e enviadas a Jacques Rivière, o tema que serve como pano de fundo é o sentimento de mal-estar pela dificuldade do “eu” que escreve para se expressar. Foi nas cartas que A. Artaud encontrou “uma forma sua” de expressão, sem moldes ou regras de escrita. O *Direito à Expressão* é, acima de tudo, a oportunidade de se romper com um determinado padrão de escrita pré-estabelecido e escrever da forma que melhor lhe convém. Algo que lhe permitiu escrever a dor e transpor para o papel todas as suas perturbações e os pedaços de sua alma. É o que Daniel Lins explica:

Contra a linguagem inerte, Artaud reivindica as marcas de uma *doença de estilo*: o texto deve carregar os traços de dilaceramento e angústia, estrias e nervuras, marcas de uma segunda, terceira, infinitas peles tatuadas tanto pela agulha que as penetra como pelo suor que escorre das vísceras e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos-vivos, acordando-os para a vida. Por outro lado, o corpo-escrita, enquanto tapeçaria e escariação, atesta a invenção de uma linguagem que fez emergir uma superfície desigual feita de rupturas e inchações e que indica uma produção textual marcada pelo sofrimento poético que vai além da dor cristã para se extasiar na alegria da criação e do gozo trágicos (Lins, 1999, p. 13-14).

A *doença de estilo*, reivindicada por Artaud como forma de gritar as dores de sua alma, é uma dor que está para além do corpo e deve atingir a máxima de seu íntimo no ato de criação. Essa característica, “doença”, ou melhor, traço de estilo também pode ser observado na poesia de P. Galvão. Como já mencionei, o “eu lírico-Patricia” coloca seu próprio corpo

¹⁸ Leonor Arfuch (Argentina) é professora e pesquisadora da Universidade de Buenos Aires.

como pano de fundo da escrita poética. É um corpo em decomposição que está exposto ao leitor. A poesia assinada por Solange Sohl denota a imagem da ausência de uma vida permeada pelo sofrimento de um corpo esquartejado. Ao longo da narrativa, as figuras que compõem sua linguagem poética são seus membros em partes: coração, olhos, dedos, pés, a fumaça salgada que verte dos olhos simbolizando as lágrimas, o corpo espichado como frutas apodrecendo e as faces. Aliado a isso, há um corpo em pedaços fundido no espírito, que se esvai na renúncia da própria vida e desejo de morte. Como esclarece Lins sobre a escrita artaudiana: “A linguagem, pois, como a peste, é uma doença do corpo e do espírito, um engendrando o outro. A linguagem para Artaud deve emergir dessa profundidade, dessa putrefação pura do ser” (Lins, 1999, p.15). Em 1927, em *La momie*, Antonin Artaud descreve a ausência de vida em seu corpo:

Minha carne que não toca mais a vida, esta língua que não consegue ultrapassar sua casca, esta voz que não passa mais pelos caminhos do som (...), mas pela chaga da língua para fazer alusão à poesia: não-linguagem absoluta (Artaud, apud Lins, 1999, p. 15)

O excerto do texto de Artaud transmite a impotência do “eu” que escreve em narrar suas inquietações numa totalidade, mas que se aproxima dessa possibilidade por meio da poesia. Importa ressaltar que, através dessa relação comparatista entre as escritas de A. Artaud e P. Galvão, não busco estabelecer uma dualidade entre os escritores, tampouco afirmar que haja a mesma intenção no ato de criação de ambos. Mas, é possível ler a poesia de P. Galvão traçando um paralelo com a escrita artaudiana, já que os vestígios encontrados em sua escrita, e as informações existentes, no que concerne às suas preferências literárias, me levam a essas comprovações. Em uma primeira leitura de sua poesia, questionei o motivo da autora utilizar metaforicamente a imagem do corpo apodrecido para narrar as angústias do seu “eu lírico”, e não apenas a confluência de sentimentos que lhe perturbavam a alma. Associado à essa indagação, somava-se o fato de P. Galvão recorrer a um pseudônimo para se expressar livremente e sem julgamentos.

1.4 A poesia como tradução dos sentimentos da vida

Quando menciono sua produção inicial, o *Álbum Paixão Pagu*: nascimento, vida, paixão e morte, procuro ressaltar a liberdade poética da autora em sua primeira fase. Algo que foi interrompido logo depois por escolhas e razões do meio externo que a influenciaram, de

certa forma. Porém, na carta de 1940, essa liberdade foi retomada, como um resgate do próprio ‘eu’, adormecido por dez anos. A partir disso, sua escrita passou a evidenciar uma linguagem de cunho subjetivo, voltada para os próprios sentimentos e sensações. Como demonstra nos poemas “Natureza Morta” e “Nothing”.

O poema “Natureza Morta”, assinado sob o pseudônimo de Solange Sohl, foi publicado no “Suplemento Literário” do *Diário de São Paulo*, em 15 de agosto de 1948. Uma escrita que chamou a atenção dos intelectuais da época, dada a intensidade expressa pelo “eu lírico” que desencadeia a explosão de sentimentos múltiplos. A repercussão do poema fez com que um grupo de jovens poetas do concretismo se dirigissem até a sede do jornal, na tentativa de descobrir quem era a autora daquele poema cheio de morte. Augusto de Campos, no livro *Pagu: vida-obra* (2014), revela ter estado entre os jovens poetas e, imbuído dos sentimentos expressos no impactante poema de P. Galvão, ele escreve *O sol por natural* (1952):

Não conheci Patrícia Galvão. Ao escrever *O sol por natural*, tomando como tema o poema *Natureza Morta* e como personagem a sua autora, Solange Sohl, supunha que se tratasse efetivamente, de obra “de uma estreante”, tal como fazia crer a nota que acompanhava, no Suplemento Literário do *Diário de São Paulo*, de 15 de agosto de 1948. Só depois da publicação dos artigos “Quem foi Solange Sohl” e “Desta casa destruída”, por Geraldo Ferraz em 1963, é que vi solvido o mistério (Campos, 2014, p. 234).

Augusto de Campos estendeu para além da criação poética sua admiração pela escritora. Ele acabou se tornando o primeiro pesquisador brasileiro a reunir todas as produções da autora, de diferentes gêneros e épocas. No intuito de resgatar o nome de P. Galvão dos escombros do esquecimento, apresentando sua contribuição para a História e para a Literatura Brasileira. O poema também tocou Maria Bernardete Ramos Flores, que na tentativa de compreender o “eu lírico” presente no texto, escreveu em seu artigo:

Natureza Morta, experiência de um corpo desencantado expressa numa poética “autobiofágica”. O poeta concreto não conheceu a dona desses versos. Pensou mesmo que se tratasse, efetivamente, “de uma estreante”. Só veio a saber que se tratava da jornalista Patrícia Galvão, depois de sua morte. Vitimada pelo câncer, em 1962. Mas o poema lhe “cortou o coração”, e lhe fez chamar por Solange Sohl, “a morta luminosa [...] Luminosa! Quem diria capaz de tanta e estreita morte”. A autora de *Natureza Morta* havia sumido no ar. O ar devorara a voz narrativa que sussurrara aquela consciência cheia de morte, impotente diante de um mundo que ameaçava o corpo e o espírito, às vésperas da primeira tentativa de suicídio, “espichado na tela como um monte de frutas apodrecendo”, numa monotonia que nem “a presença dos corvos” vinha bulir com o “monótono mar” [...] (Flores, 2010, p. 127).

Da mesma forma, em uma primeira leitura, a poesia atravessou-me. Desde então, fiquei obstinada em dedicar minha pesquisa ao desvelamento dos mistérios que envolvem a escrita poética de P. Galvão. Abaixo apresento o poema “Natureza Morta”¹⁹ e, no seguimento, minha análise:

Os livros são dorsos de estantes distantes quebradas.
 Estou dependurada na parede feita um quadro.
 Ninguém me segurou pelos cabelos.
 Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova
 Espetaram, hein? A ave na parede
 Mas conservaram os meus olhos
 É verdade que eles estão parados.
 Como os meus dedos, na mesma frase.
 As letras que eu poderia escrever
 Espicharam-se em coágulos azuis.
 Que monótono o mar!

Os meus pés não dão mais um passo.
 O meu sangue chorando
 As crianças gritando,
 Os homens morrendo
 O tempo andando
 As luzes fulgindo,
 As casas subindo,
 O dinheiro circulando,
 O dinheiro caindo.
 Os namorados passando, passeando,
 Os ventres estourando
 O lixo aumentando,
 Que monótono o mar!

Procurei acender de novo o cigarro.
 Por que o poeta não morre?
 Por que o coração engorda?
 Por que as crianças crescem?
 Por que este mar idiota não cobre o telhado das casas?
 Por que existem telhados e avenidas?
 Por que se escrevem cartas e existe o jornal?
 Que monótono o mar!

Estou espichada na tela como um monte de frutas apodrecendo.
 Si eu ainda tivesse unhas
 Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
 Vertem os meus olhos uma fumaça salgada
 Este mar, este mar não escorre por minhas faces.
 Estou com tanto frio, e não tenho ninguém...
 Nem a presença dos corvos

¹⁹ Sohl, Solange. Natureza Morta. *Diário de São Paulo*, 15-8-1948. In: Campos, 2014, p. 235.

Solange Sohl

Em minhas investigações iniciais sobre a poesia de P. Galvão, no artigo “A memória política na poesia de Patrícia Galvão” (2015),²⁰ realizei uma análise que me permito considerar superficial, diante da complexidade dos aspectos que envolvem a escrita poética da autora. Inicialmente, procurei seguir um viés histórico em relação ao contexto de produção, o que, de certa forma, “explica” alguns termos utilizados pela autora e até mesmo os motivos dessa escrita. Mas, ainda assim, era necessário ir muito além da superfície das palavras de uma poesia que traduz não apenas o desencanto pela vida, mas também a sede de morte e a finitude. Em razão disso, houve a necessidade de um aprofundamento maior sobre a estética de escrita adotada pela autora, influências literárias, situação do contexto de produção, além de, evidentemente, não descartar a possibilidade de que essa escrita resulta também de uma confluência de sentimentos diante de um mundo impossível, relacionando passado e presente. No artigo “A memória política de Patrícia Galvão” apoiei-me nas considerações de Márcio Seligmann-Silva²¹ para tratar da narrativa do trauma, já que a investigação estava direcionada para questões exteriores que, de certa maneira, influenciaram o estilo de escrita de P. Galvão e me serviram fundamentalmente como ponto de partida para aprofundar a pesquisa.

Em uma primeira leitura do poema “Natureza Morta”, é possível observar que os versos não possuem rima e metrificção; ainda que o poema tenha ritmo e se utilize de metáforas bastante significativas, é uma poesia de versos livres. Há uma sequência de palavras e frases desordenadas, que parecem jorrar no papel por meio de uma escrita inconsciente – aspecto que me seduziu, na primeira leitura. Minhas indagações estão intimamente relacionadas a esse estilo de escrita, sem ordem fixa e sem uma forma padrão. Há apenas uma composição de frases que se entrelaçam apenas para traduzir sentimentos que revelam o pessimismo “exagerado” diante do mundo, fruto de experiências traumáticas vividas no aprisionamento. M. Seligmann-Silva tem uma leitura sobre a escrita do trauma que auxilia na interpretação desse poema:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta

²⁰ Artigo publicado nos anais do evento: IV Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL), V Seminário Nacional de Estudos Literários (SENAEL) e Seminário de Estudos Literários da Região Sul (SELIRS): Vozes e Escrituras: Confluências. GT: Narrativas da Violência. Coelho, Liziane de O. *A memória política na poesia de Patrícia Galvão*. 2015.

²¹ Márcio Seligmann-Silva é professor da universidade UNICAMP, além de tradutor, crítico literário e teórico.

cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato de sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma”, significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso determina a repetição e a consoante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena. (Seligmann, 2003, p. 48-49)

Importa lembrar que essa escrita do trauma ou pós-trauma envolve diversos aspectos, dentre eles o fato do traumatizado ser incapaz de narrar os eventos traumáticos de forma clara, e sim por meio de figuras de linguagem e palavras metafóricas. Circunstância, essa, que logo me remeteu a um dos recursos utilizados na escrita surrealista e que, de certa forma, advém da relação com a escrita artaudiana. Trata-se, sobretudo, do processo de “automatismo” criado por meio das teorias freudianas e utilizado, principalmente, por André Breton. Esse processo ou método, inicialmente recusado por A. Artaud será utilizado por ele em seus últimos textos no Asilo de Rodez, conseqüentemente após a sucessão de eletrochoques pelos quais passou. Isso está diretamente relacionado à escrita pós-trauma. Sobre esse processo, Mèredieu enfatiza:

De Freud, Breton toma a teoria do automatismo psíquico. A própria questão do sonho só será desenvolvida tardiamente no surrealismo, depois de 1922. Notemos que é precisamente em torno dessa problemática que Artaud intervirá, em 1924, durante sua participação na Central Surrealista. E não em torno da questão do automatismo com o qual ele não tem afinidades. Artaud efetivamente quer controlar, matizar. E as poucas sessões de psicanálise que ele tentará como dr. Allendy se interromperão rapidamente. Entretanto, no que se refere às relações Artaud/Breton e ao conjunto da aventura surrealista, é mais surpreendentemente constatar que o automatismo-do qual Artaud fugiu e rejeitou completamente-ressurgirá, em 1943, à época de Rodez e dos eletrochoques. Curioso efeito bumerangue. Pois o automatismo mais puro, mais profundo, mais efervescente será-finalmente – a característica da última parte da obra de Artaud, na época dos pequenos cadernos escolares. Os *Cadernos de Rodez* são certamente, por esse motivo, os verdadeiros “campos magnéticos” do século XX. (Mèredieu, 2011, p. 781)

É possível que a escrita do automatismo instaurada pelos surrealistas, como forma de trazer à luz um conteúdo direto do inconsciente, sirva efetivamente de recurso para as narrativas do trauma. Ainda que eu não tenha tido acesso direto aos textos presentes nos “Cadernos de Rodez”, mas somente às observações colocadas por Mèredieu que os detalham com minúcia, percebi que não há, nos cadernos, uma narrativa do evento traumático. Há apenas uma escrita desordenada, mesclando diversas informações, chegando a um desalinhamento textual. Como palavras que explodem em fragmentos e lapsos da memória: para Mèredieu

(2011, p. 780), “a escrita dos *Cadernos de Rodez*²² se transforma muito rapidamente. A tal ponto que a diversidade de escritas vai se tornar flagrante e surgirá como reflexo do humor de seu autor”. Não diferente está o percurso de P. Galvão. Ao mesmo tempo em que ela produz uma poesia de tom autobiográfico, em momento algum, nem na poesia, nem em suas cartas, menciona qualquer tipo de tortura. Esse fato pode ser interpretado a partir da incapacidade de narrar o acontecimento em sua totalidade e crueza, mas também pode ser entendido como a escrita transfigurada através das técnicas da poesia surrealista e, sobretudo, do automatismo. Em “Natureza morta”, o “eu lírico-Patricia” coloca seu próprio corpo como matéria-prima da poesia. É a figura de um corpo exposto ao abandono e apodrecimento que enxergo ao longo da narrativa. Um corpo se decompondo em vida e em espírito. Há uma súplica incessante para que tudo se acabe. “Estou dependurada na parede feita um quadro / Ninguém me segurou pelos cabelos / Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova / Espetaram, hein?! A ave na parede / Mas conservaram os meus olhos...” A imagem é a de um corpo violado, de uma voz interrompida por forças externas. Uma vida que foi e está paralisada, sem movimentos, como uma ave empalhada cuja única preservação da vida que tivera são os olhos vidrantes. A perda da liberdade é algo evidente. Os olhos que foram conservados ainda podem ver tudo, ainda que o corpo não possa mais reagir. E na segunda estrofe: “Os meus pés não dão mais um passo. / O meu sangue chorando / As crianças gritando / Os homens morrendo / O tempo andando / As luzes fulgindo / As casas subindo / O dinheiro circulando / O dinheiro caindo / Os namorados passando, passeando / Os ventres estourando / O lixo aumentando / Que monótono o mar!”, é possível perceber a mudança da marcação de tempo, para o tempo presente e a utilização do gerúndio, revelando, assim, um mundo em movimento, em constantes transformações e progressão negativa diante dos olhos desse “eu” que, por sua vez, se sente incapaz de acompanhá-lo.

Na terceira e quarta estrofes há a presença de uma sequência de pensamentos e indagações acompanhadas do desejo intenso de morte: “Por que o poeta não morre? / Por que o coração engorda? / Por que as crianças crescem? / Por que este mar idiota não cobre os telhados das casas? / Por que existem telhados e avenidas? / Por que se escrevem cartas e existe o jornal? / Que monótono o mar!”. Além das questões reveladoras de um não reconhecimento do mundo, também existe a indignação de não acontecer a morte quando há o

²² Em junho deste ano foi lançado pela editora Rocco o livro *A perda de si*, de Antonin Artaud. O livro é composto por trechos de importantes cartas do autor escritas em diferentes momentos da sua vida, ainda não publicadas. A obra foi traduzida por Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes.

desejo de morte. Também, além da morte que não chega está a escrita que não parece ser mais satisfatória.

O mar é uma figura bastante presente nas diferentes produções de P. Galvão, desempenhando papéis distintos. Em outros momentos, tais como nos contos escritos na pele de King Shelter,²³ ele simboliza a travessia, o local onde é possível entrar em contato com outras culturas e realidades, trazendo renovação da esperança e do conhecimento. Nesse poema, o mar denota algo estático, imóvel, que não traz novidade alguma, tornando-se apenas um elemento decorativo da “paisagem” de um corpo em decomposição.

Na última estrofe, observamos explicitamente a vontade do “eu lírico” de colocar um fim em sua própria existência, mesmo diante da impotência para executá-lo: “Estou espichada na tela como um monte frutas apodrecendo. / Si eu ainda tivesse unhas / Enterraria os meus dedos nesse espaço em branco / Vertem em meus olhos uma fumaça salgada / Este mar, este mar não escorre por minhas faces. / Estou com tanto frio, e não tenho ninguém... / Nem mesmo a presença dos corvos”. O espaço em branco remete ao vazio da vida, às lágrimas que não emergem como alívio e à solidão evidente na ausência de tudo. A última estrofe também pode aludir a um cadáver, uma vida, sem vida. O passado, o presente e a morte compõem uma poética “desajustada”, na mesma semana em que, casualmente ou não, P. Galvão tentará mais uma vez o suicídio. O que explica a ausência do tempo futuro, pois não há perspectiva de vida.

Em vida, a autora negou terminantemente a autoria do poema, talvez pela necessidade de se exprimir livremente sem quaisquer julgamentos, fossem elogiosos ou não. No artigo “Quem foi Solange Sohl” (1963)²⁴, meses após a morte da escritora, Geraldo Ferraz esclarece essa faceta:

Quem era Solange Sohl?

A pergunta nos foi dirigida, a mim e a Patrícia Galvão, que cuidava da parte literária do suplemento. Tratava-se de jovens poetas que queriam conhecer a “colega”, afinal uma autêntica “poetisa maldita”, na acepção inteira do termo. Patrícia Galvão remeteu os curiosos à Faculdade de Filosofia, dizendo tratar-se de uma jovem aluna daquela escola. Houve quem fosse verificar lá e voltasse de mãos abanando: na lista das alunas não constava nenhuma Solange Sohl... Ora, explicou Patrícia Galvão, trata-se de um pseudônimo duma moça que não quer que o nome dela apareça; por que o anonimato aí escondido deve ser rompido? [...] (Ferraz, apud Campos, 2014, p. 242).

²³ Pseudônimo utilizado por Patrícia Galvão para assinar contos policiais na revista *Detective*, de Nelson Rodrigues, em 1944. No próximo capítulo, darei mais atenção a essa estratégia de assinatura.

²⁴ Ferraz, Geraldo. Quem foi Solange Sohl. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16-03-1963. In: Campos, 2014, p.242.

No fragmento acima, é possível observar um aspecto relevante para corroborar o diálogo entre P. Galvão e A. Artaud. O próprio Geraldo Ferraz intitula a autora como “autêntica ‘poetisa maldita’, na acepção inteira do termo”. A afirmativa se dá não apenas por sua função de crítico literário, mas também por ser conhecedor íntimo das leituras e preferências literárias de P. Galvão. G. Ferraz transmite a certeza dessa constatação em suas palavras. Em seu artigo escrito com o propósito de revelar a verdadeira identidade de Solange Sohl, autora de “Natureza Morta”, ele faz alusão aos poetas malditos, deixando espaços para a interpretação de uma possível identificação.

Em um de seus artigos, publicado no “Suplemento Literário”, no jornal *A Tribuna*, em março de 1959, P. Galvão não nega a interferência das bases de vanguarda francesa, para poder começar a pensar o processo de produção literária no Brasil. Nele, ela faz menção à mesma revista parisiense, *La Nouvelle Revue*, que tantas vezes A. Artaud recorreu, na tentativa de publicar seus textos. Márcia Costa em seu livro *De Pagu a Patrícia: o último ato* recupera a importância da revista para a autora:

Dentre as revistas internacionais, curvava-se à *Nouvelle Revue Française*. Em março de 1959, em *Cinquenta anos de uma revista*, falou de sua relação com a publicação:

Continuamente, durante anos e anos, esperávamos da França, a cada mês, que “La Nouvelle Revue Française” nos trouxesse a informação, o debate, o aparecimento de uma obra nova, francesa ou europeia, de qualquer recanto da Europa, notas, crônicas, debates.

Mantinha a coleção completa da revista por onde passaram “os nomes e os textos mais ilustres da literatura mundial deste século, e a crítica e o debate literário” (Costa, 2011, p. 79).

O interesse pelas inovações da Literatura Francesa, ou mesmo de outras regiões da Europa, é evidente nas palavras de P. Galvão. A justificativa para que a autora recorra a essas leituras encontra sentido na tentativa de possibilitar, em sua coluna, um debate sobre a necessidade de pensar a experimentação na Literatura Nacional. Dentre todos os percursos traçados para compreender de que forma se realiza a produção e discussão da autora, acerca da Literatura, todos me levaram ao mesmo caminho: as vanguardas francesas. Algo que me permite estabelecer um diálogo direto com a produção artaudiana. Com isso, retomo a afirmativa anterior em relação à poesia de P. Galvão, no que tange uma escrita de tom autobiográfico. Uma escrita poética que destoa daquela produzida por seus contemporâneos vanguardistas. É inegável que P. Galvão tenha se aventurado pelos caminhos da Antropofagia,

mas há de se considerar que se está diante de uma escrita pós-trauma, que revela elementos tanto Surrealistas como Antropofágicos.

Essa subversão de estilo tem um determinado padrão de “eu lírico”. Essa experimentação em sua criação literária resulta do fato de que, a autora foi uma das mais importantes difusoras da Literatura Antropofágica. Nos ideais antropofágicos não há a intenção de sobrepor a Literatura europeia à nacional, mas sim “devorá-la”, assimilá-la diferentemente para que, a partir disso, se crie algo genuinamente transformado.

É por esse caminho que a autora realiza, na escrita, um processo de transfiguração. Ao que Tania Franco Carvalhal²⁵ esclarece, em sua obra *Literatura Comparada* (1992):

A proposta antropofágica é, sem dúvida, fascinante. Mas dela o que parece ser mais rentável para os estudos comparados não é apenas a reversibilidade do processo; portanto, não é a devoração (assimilação) vista no seu sentido mais superficial, mas compreendida no seu caráter seletivo [...] (Carvalhal, 1992, p 80)

A partir do excerto de T. Carvalhal, reafirmo que minha leitura estabelece um diálogo entre as produções de P. Galvão e A. Artaud sem uma constatação hierárquica que pudesse, entre ambos, subentender uma relação de dependência, como bem prevê os estudos comparativistas conduzidos por essa pesquisadora. Por essa razão, refutei o termo *influência*, uma palavra que, na relação entre os dois escritores, assumiria, em meu ponto de vista, um jogo de superioridade e inferioridade. Por tais argumentos, minha escolha foi pelo termo *interferência*, pressupondo um atravessamento de elementos calcados na identificação. A identificação de P. Galvão com o poeta maldito culminou na escolha pelo estilo artaudiano, sem o propósito de ser uma cópia, mas tentando ser uma reconfiguração. Conforme enfatiza T. Carvalhal (1992, p. 83): “o intelectual brasileiro oscila entre a identificação com o universal e a afirmação do particular, vivendo um processo de dilaceramento”. Nada muito diferente do que se observa no resultado da escrita de P. Galvão.

O poema “Nothing” foi publicado no jornal *A Tribuna*, em 23 de setembro de 1962. O texto fora escrito às vésperas de sua última viagem para a França, pois a autora estava em busca de tratamento médico para sua doença²⁶. Na ocasião dessa viagem, P. Galvão tentou o suicídio. O poema que escrevera dias antes da partida traduz um vazio imensurável, permeado

²⁵ Tania Franco Carvalhal Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e foi professora titular de Teoria e Crítica Literárias da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

²⁶ Segundo registros biográficos, dentre seus últimos desejos, P. Galvão expressa a vontade de ver o mar e de morrer em Paris. Ela supõe que Paris seria o melhor lugar para morrer por duas razões: ser sua segunda cidade amada e por preferir morrer longe das pessoas que a amavam, evitando o sofrimento delas. Patrícia Galvão faleceu em razão de um câncer pulmonar, em 12 de dezembro de 1962, no Brasil.

pelo pessimismo diante da vida. O filho Geraldo Galvão Ferraz, em entrevista, explica a tentativa de suicídio da mãe:

Sabia que a doença que tinha era terminal.
Tentou uma intervenção na França. Não deu certo. Eu não acredito que tenha sido por uma sensação de fracasso. O fato de que ela quisesse morrer sozinha talvez uma forma de proteger as pessoas que amava. Ela sempre teve uma ligação muito forte com a França, então lá seria o lugar ideal para morrer [...] (Ferraz, apud Costa, 2011, p. 171).

Ao contrário do poema anterior, em “Nothing” o pano de fundo não é um corpo em evidência, mas a ausência do corpo. Composto por recortes de cenas que são exteriores à autora. Uma sequência de imagens fragmentadas, como lapsos ininterruptos da memória que são intercalados pelo nada. Ou seja, há a ausência do “eu” no momento dos acontecimentos, e tudo que se tem são apenas lembranças, ao passo que a palavra *nada* remete ao que (não) restou. Abaixo, a transcrição completa do poema:

Nothing²⁷

Nada nada nada
Nada mais do que nada
Por que vocês querem que exista apenas nada
Pois existe o só nada
Um para-brisa uma perna quebrada
O nada
Fisionomias massacradas
Tipoiias em meus amigos
Portas arrombadas
Abertas para o nada
Um quarto escuro
Com um abajur quebrado
Meninas que dançavam
Que conversavam
Nada
Um copo de conhaque
Um teatro
Um precipício
Talvez o precipício queira dizer nada
Uma carteirinha de travel’s check
Uma partida for two nada
Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas
Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava
Um cão rosnava na minha estrada
Um papagaio falava coisas tão engraçadas
Pastorinhas entraram em meu caminho
Num samba morenamente cadenciado

²⁷ Sohl, Solange. Nothing. *Jornal A Tribuna. Santos*. 23 de setembro de 1962. In. Campos, 2014, p. 336.

Abri o meu abraço aos amigos de sempre
 Poetas compareceram
 Alguns escritores
 Gente de teatro
 Birutas no aeroporto
 E nada.

O poema “Nothing”, diferente de “Natureza Morta”, não é separado por estrofes, nem versos que rimam. As palavras rimam apenas com o nada. Esse é o som estridente do ritmo da poesia: apenas o nada. No entanto, as semelhanças entre os poemas estão na composição de imagens e na violência pelo externo que atinge o “eu lírico”. Ambos traduzem um grito de dor e revolta, há uma espécie de ressentimento por algo que lhe é exterior. Ainda que as cenas descritas no texto estejam todas no tempo passado, é possível observar que há uma sucessão de acontecimentos. Como se as memórias lhe surgissem desde um tempo mais remoto até o tempo recente. As seguintes frases remetem ao passado traumático: “Fisionomias massacradas / Tipoias em meus amigos / Portas arrombadas / Abertas para o nada / Um quarto escuro / Com um abajur quebrado [...]”. Nesse fragmento, percebe-se uma alusão à violência num cenário de guerra. Os amigos feridos; as portas que foram arrombadas; o nada como fuga; o quarto escuro que pode ser o cárcere e o abajur quebrado simbolizando a destruição de um espaço.

Já nas frases: “Meninas que dançavam / Que conversavam / Nada / Um copo de conhaque / Um teatro / Um precipício / Talvez o precipício queira dizer nada [...]”, o ambiente se modifica, simbolizando o período de envolvimento com o teatro e a insatisfação que lhe acompanha por meio da ausência, o nada. As meninas que dançavam e conversam remetem ao cenário dos jovens do teatro; o copo de conhaque tem um sentido bastante significativo, já que, nos últimos anos de vida, P. Galvão tornou-se alcoólatra; o teatro entre o alcoolismo e o precipício. Já as frases posteriores ilustram sua partida para a França e os amigos que deixaria no Brasil: “Uma carteirinha de travel’s check / Uma partida for two nada / Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas / Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava / Um cão rosnava na minha estrada / Um papagaio falava coisas tão engraçadas / Pastorinhas entraram em meu caminho / Num samba morenamente cadenciado / Abri o meu abraço aos amigos de sempre / Poetas compareceram / Alguns escritores / Gente de teatro / Birutas no aeroporto / E nada”. E novamente a autora parece fazer uso do recurso do *automatismo* instaurado pelos surrealistas. As frases são jogadas ao papel como flashes de imagens que emergem do seu inconsciente. Não por acaso seus poemas são escritos nos momentos mais obscuros de sua vida.

A escrita poética de P. Galvão, ainda que escassa – já que muitos dos seus poemas se perderam e outros não foram publicados –, demonstra sempre um sentimento de inconformismo e um pessimismo intenso diante do mundo. Por esse motivo, em minha análise, constatei que a autora fosse, em termos de produção, seguidora tanto dos ideais do surrealismo quanto dos da antropofagia. É evidente, ao longo desse capítulo, que a autora traça o seu próprio percurso, desvencilhando-se de qualquer tipo de classificação. Além disso, todos seus poemas narram as sensações e percepções do “eu”. Em cada poesia de P. Galvão é possível verificar seu estado de espírito no momento da escrita. E ela declara nas páginas do *Suplemento de Literatura* a respeito da poesia:

Mas o culto à poesia não é para que a poesia não morra: é para que não pereçamos nós, para que não pereçam em nós o sentimento delicado das coisas, a nota sensível aberta à brisa de outubro, esta sede e esta fome de luz e de harmonia, de música e de sonho, inquietação e aspiração para olhar longe, ir mais longe, sim, sempre mais longe!

A poesia não carece do culto para que não morra – nós é que precisamos cultivá-la para que a vida em nós se produza, não seja apenas a seiva da vegetação que qualquer pé de couve pode receber todo fogueio no canteiro da primeira horta (Galvão, apud Costa, 2011, p. 60).

Na reformulação de seu “pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune (2005) reconhece a poesia como um espaço de expressão de um “eu” autobiógrafo. No capítulo “Autobiografia e poesia”, ele reconhece o talento de alguns poetas que conseguiram escrever sobre suas experiências de vida e memórias da infância sem perder o talento e o requinte poético (Lejeune, 2005). Para esse teórico, que por muito tempo só reconhecia a prosa narrativa como único espaço de retrospectiva de um “eu” autodiegético, aproximar vida e poesia é uma tendência contemporânea relacionada às estratégias de renovação da escrita autobiográfica.

É nessa proposta de inovação artística que percebo a poesia como espaço de expressão da vida, na produção de P. Galvão. A linguagem poética da autora não reconstrói as memórias lineares do passado, mas expressa os sentimentos relacionados aos episódios vividos ou rememorados. Não há como descortinar as emoções do passado em sua totalidade, pois ainda que essa poesia surja a partir de fragmentos de uma vida, nem ela e, certamente, nem mesmo a narrativa em prosa, poderiam restaurá-la por completo.

Antônio Candido, no capítulo “Poesia e ficção na autobiografia”, do livro *A educação pela noite & Outros ensaios* (1989), procura analisar o aspecto autobiográfico e os elementos ficcionais presentes na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Para o teórico, o poeta consegue inovar nessa produção quando se torna parte da composição poética. Ou seja, a

poesia autobiográfica de C. Drummond(1989, p. 55), em sua totalidade, é “fruto de uma abdicação do individualismo extremado, em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo”.

Atento aos elementos modernistas na produção do poeta C. Drummond, A. Candido (1989, p. 54) define sua poesia atribuindo-lhe um estilo “mesclado” ou “impuro”. Na mesma proporção está a produção de P. Galvão. A mescla de gêneros, estilos e a interferência do surrealismo francês podem tê-la lançado à margem da tendência literária que vigorava nos grupos de intelectuais, que ela frequentava no Brasil. O mais importante, no curso dessa reflexão, é observar que as experiências e interferências foram a essência para sua produção literária, pois para P. Galvão, assim como para A. Artaud – na epígrafe que abre esse capítulo – a obra não pode ser pensada separada da vida.

2 As interfaces de Patrícia Galvão

*Quero ir bem alto...bem alto...numa sensação de saborosa superioridade
é que do outro lado tem uma coisa que eu quero espiar.*
Pagu / P. Galvão

Patrícia Galvão, em sua trajetória como escritora e jornalista, utilizou diversos pseudônimos para assinar seus textos. Com isso, muitas de suas produções lhe foram atribuídas somente após sua morte. Ao longo de minhas pesquisas, verifiquei esse encobrimento do nome civil como um artifício proposital por parte da autora. Algo que está além de mera faceta profissional, mas que denota, ainda que de maneira implícita, uma espécie de ideal de produção.

A investigação acerca do uso dos pseudônimos relaciona-se fundamentalmente com o objeto central dessa pesquisa, ou seja, desvelar a face de Patrícia Galvão encoberta pela imagem construída por seus codinomes.

É preciso, no entanto, antes de expor qualquer constatação, percorrer os caminhos construídos pelas múltiplas facetas de P. Galvão, no intuito de compreender de que forma o uso desses pseudônimos se relaciona com sua produção e, essencialmente, com sua identidade enquanto autora. Nesse sentido, procurarei, no decorrer do presente capítulo, elencar os pseudônimos da autora e suas produções, realizando uma abordagem que permitisse interpretar os propósitos de P. Galvão por meio desse artifício.

Patrícia Galvão era uma escritora que ousava no recurso dos pseudônimos. Transitava entre nomes femininos e, até mesmo, um masculino descoberto somente em 1998. Buscava não só a fácil aceitação do público leitor e do mercado – com o pseudônimo masculino –, mas, principalmente, a livre expressão e autocrítica ao recorrer a pseudônimos femininos. Ao que parece, e o que me proponho a apresentar nesse capítulo, é que esse recurso permitiu desvincular sua imagem de textos polêmicos. Durante sua trajetória literária utilizou diversos pseudônimos para assinar tanto suas produções em prosa quanto os artigos jornalísticos.

O primeiro e mais marcante dos pseudônimos usados pela autora é o nome Pagú ou Pagu – a própria autora costumava assiná-lo com acento na última vogal, mas seus biógrafos escrevem sem acento, da forma que seria considerada correta de acordo com as normas gramaticais. O fato é que, ainda hoje, P. Galvão é conhecida pelas grandes massas como Pagu e não como Patrícia Galvão. Apenas aqueles que, de alguma forma, têm a oportunidade de conhecer a autora, seja por meio do estudo jornalístico ou literário, sabem de sua “verdadeira” identidade. O nome Pagu tornou-se sinônimo de feminismo e está atrelado à “personagem”

comunista da década de trinta, uma lenda reforçada pela mídia que ocultou e mascarou a Patrícia Galvão escritora. Não se pode negar que, em consequência disso, há um enorme misticismo que envolve a figura de Pagu e sua atuação, de modo geral, na História do país. Já que, a autora teve participação não somente no campo da Literatura e do jornalismo, mas também da política. Com isso, os papéis de P. Galvão são diversos, assim como os diferentes nomes com os quais assina seus textos.

O uso dos pseudônimos ocorre em diferentes momentos, com diferentes propósitos. Ao longo de sua vida, a autora assinou seus textos com nomes que não eram conhecidos, ou seja, sem nenhuma relação com ela, o que impossibilitava seu reconhecimento por parte dos leitores e escritores daquela época. Sendo assim, partindo de uma investigação atenta sobre os textos literários e jornalísticos de P. Galvão, proponho, nesse capítulo, desenvolver uma reflexão sobre a utilização de seus pseudônimos e o resultado desses nomes fictícios em sua trajetória enquanto escritora.

2.1 Patrícia Galvão: transgressão da autoria à autoridade de escrita

Inicialmente, minhas dúvidas, enquanto pesquisadora de Patrícia Galvão, limitavam-se em entender os motivos que a levaram a assinar seus textos usando pseudônimos, ocultando, na época, sua “verdadeira” identidade. Contudo, foi preciso perceber que a sombra que sempre encobriu o nome de P. Galvão está além de motivos políticos e pode estar relacionada à estética de sua criação. Em razão disso, o estudo dessa postura tornou minha investigação centrada em seu papel como escritora, permitindo que seus pseudônimos sejam analisados em relação à obra e seus propósitos.

Em 1925, com apenas quinze anos de idade, P. Galvão publica seus primeiros poemas no *Brás Jornal*, assinando-os como Patsy. Não há muitas informações sobre os trabalhos da autora nessa época, já que seus textos iniciais se perderam com o passar dos anos. Mas, por meio das escassas informações que se tem, é possível concluir que, a razão para utilizar esse nome seja a de que seu apelido era Pat. O fato de acrescentar “sy”, talvez fosse uma forma da escritora, então adolescente, abreviar o seu nome e estabelecer uma marca sua. Na mesma época, na condição de aluna da Escola Normal do Brás, ela conhece o primeiro poeta que a inspira: Guilherme de Almeida, secretário da escola (Campos, 2014, p. 421).

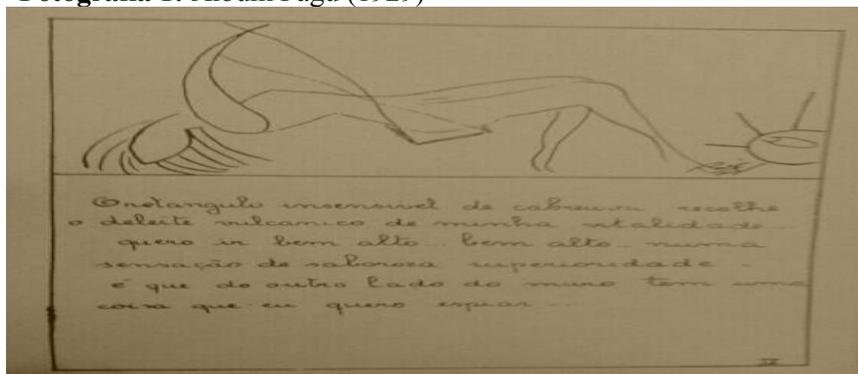
Logo após a amizade com o poeta Guilherme de Almeida, Patrícia Galvão conhece outros poetas, como Raul Bopp e Oswald de Andrade. O mais famoso dos apelidos da autora, Pagu, fora dado por Raul Bopp, que a princípio pensou que ela se chamasse Patrícia Goulart.

Ao ver alguns poemas da autora assinados como Patrícia Galvão, Raul Bopp disse que esse nome literariamente não serviria e sugeriu que a autora adotasse um “nome de guerra literário”. A partir de então, ela passa a assinar seus poemas e textos para os jornais como Pagu. Segundo sua irmã Sidéria Galvão, em entrevista para Augusto de Campos, P. Galvão costumava chamar Bopp de “padrinho” por ele ter lhe dado um “nome literário” (Campos, 2014, p. 363). Em 1928, Raul Bopp publica na revista *Para Todos*, do Rio de Janeiro, um poema dedicado à Pagu, marcando, poeticamente, seu pseudônimo literário. Abaixo, um fragmento:

[...] Pagu tem olhos moles
Olhos de não sei o que
Se a gente está perto deles
A alma começa a doer
Ai Pagu eh
Dói porque é bom de fazer doer [...] (Bopp, apud Campos, 2014, p. 423)

No ano de 1929, ao ingressar no grupo de intelectuais da *Revista Antropofagia* (segunda denteção), P. Galvão participa com seu primeiro trabalho intitulado *Álbum de Pagu: nascimento, vida, paixão e morte*. A obra foi publicada em partes na revista, e oferecida, mais tarde, como presente à Tarsila do Amaral. Composta por desenhos de P. Galvão acompanhados de frases poéticas, a obra divide-se em quatro momentos – anunciados no título: nascimento, vida, paixão e morte. As imagens presentes na obra parecem reconfigurar momentos da vida da própria autora; uma tentativa de produzir, no fervor das ideias antropofágicas, uma poesia visual de traços livres e disformes. No livro de Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra*, foi publicada a terceira edição do “Álbum Pagu”, “em versão quadrinizada pela redução fotográfica” (Campos, 2014, p. 94). Abaixo, uma das páginas do livro:

Fotografia 1: Álbum Pagu (1929)



Fonte: Campos, 2014, p. 100

A imagem compõe o capítulo intitulado “Vida” por Pagu:

O retângulo insensível de cabriúva recolhe o deleite melancólico de minha vitalidade...quero ir bem alto...bem alto...numa sensação de saborosa superioridade/ é que do outro lado tem uma coisa que eu quero espiar (Galvão, apud Campos, 2014, p. 97).

Percebemos que o desenho expõe a figura de uma mulher nua, de expressiva sensualidade, com o corpo desprendido do chão e braços erguidos em movimento, denotando a busca por liberdade. A ousadia é uma das marcas impressas nas criações de Pagu, sobretudo nesse álbum que demarca a primeira produção. Paulo Mendes publica, em 1929, como sua primeira colaboração para a revista: “Desenho de Pagu” (Campos, 2014. p. 422). A partir dessa publicação, cria-se uma imagem própria em torno do codinome Pagu; imagem essa que é construída por homens intelectuais de seu convívio, amigos e colegas de trabalho. Jovem e bonita, P. Galvão foi considerada, pelos participantes da Semana de Arte Moderna, a “musa antropofágica”, criando, a partir desse momento, aquilo que iria perdurar por décadas: apenas a imagem de uma mulher bela e ousada, enquanto seu talento artístico como escritora e desenhista era abafado cada vez mais aos olhos da intelectualidade.

O envolvimento afetivo de Patrícia Galvão com o escritor Oswald de Andrade, casado com a pintora Tarsila do Amaral, causa o rompimento de ambos com o grupo de intelectuais do movimento antropofágico brasileiro. Em 05 de janeiro de 1930, após anular seu casamento de aparências com Waldemar Belisário, P. Galvão, grávida de Oswald, casa-se com ele. Após a ruptura com a elite intelectual paulistana, os dois passam a trabalhar no jornal *O Homem do Povo*, dirigido por Oswald, editado por Álvaro Duarte e tinha como secretários Pagu e Queiroz Lima.

Algumas portas se fecharam para Oswald e P. Galvão, famílias importantes da cidade que mantinham relações com o escritor e Tarsila repudiaram a presença dele e de Pagu. (Campos, 2014. p. 425-426). O nome Pagu torna-se sinônimo de escândalo na alta burguesia. Primeiro a “musa antropofágica” para alguns – cobiçada pelos homens; a desbocada e atrevida –, para outros daquele círculo, era um “objeto decorativo” do ambiente. Depois, passou a ser vista como a despudorada, a destruidora de lares – imagem que se reforça nos versos escritos por Oswald de Andrade, esboçados em um guardanapo de papel, em 1929:

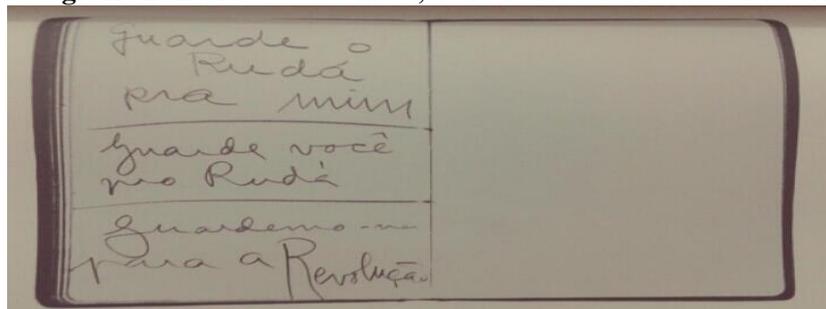
Se o lar de Tarsila
vacila
é pelo angu

da Pagu (Oswald, apud Campos, 2014, p. 425)

Esse pequeno verso já é revelador do estigma que o nome Pagu passaria a incorporar. Encarnando o pensamento comum dos homens daquela época, Oswald se eximiu de qualquer culpa e P. Galvão passou a ser unicamente a responsável pelo fim do casamento entre Oswald e Tarsila. No entanto, Oswald de Andrade Filho, da união com Tarsila, é quem descreve, em suas memórias, o pai como um perverso articulador ao dizer que tudo havia sido tramado por ele: o casamento de aparências de P. Galvão com Belisário e logo depois a anulação e a fuga dos dois para Santos (Campos, 2014, p. 425). O fato é que, mesmo que Oswald de Andrade também tenha sido julgado e banido da alta sociedade paulistana, isso não manchou seu nome enquanto escritor, nem o retirou o mérito de importante nome na História do Modernismo Brasileiro. Já P. Galvão pagou o preço de ser desprestigiada pelos intelectuais e teve o seu nome ofuscado enquanto escritora e participante ativa do movimento antropofágico brasileiro. Em relação à produção literária de P. Galvão com o pseudônimo Pagu, além do *Álbum Pagu*, há uma espécie de “diário a quatro mãos”, apresentado sem ordem cronológica e com datas esparsas entre uma anotação e outra. A obra, escrita por P. Galvão e Oswald de Andrade, foi por eles intitulada de *O romance da época anarquista* ou *Livro das horas de Pagu que são minhas* (1929-1931). Esse livro não foi publicado em sua época de produção, pois, sem definição de gênero, parecia com um ensaio, um rascunho de romance, mas também, conforme mencionado acima, um diário íntimo. Somente com o livro de Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra*, essa produção veio a se tornar conhecida pelo público leitor.

No estudo de A. de Campos, o autor selecionou apenas algumas páginas para publicação; aquelas que estavam em melhor estado de conservação: “Das anotações caóticas desse esboço de ‘romance anarquista’, também denominado ‘romance romântico’, extraem-se, em meio a alguns dramáticos passos biográficos da tumultuada união de Pagu e Oswald [...]” (Campos, 2014. p. 114). Abaixo, a ilustração de uma das páginas da obra de P. Galvão a Oswald de Andrade:

Fotografia 2: Diário de duas mãos, de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade



Fonte: Campos, 2014, p. 129

Em 1931, Patrícia Galvão e Oswald de Andrade ingressam no Partido Comunista Brasileiro e seguem o trabalho no jornal *O Homem do Povo*²⁸. Segundo Augusto de Campos, esse jornal era uma espécie de descendente engajado da *Revista de Antropofagia* (segunda denteção), tanto nas ideias apresentadas nos textos quanto em seu formato. Isso porque o jornal demonstrava inovação criativa e ideias revolucionárias e P. Galvão, por sua vez, colaborava de diversas formas: com artigos, charges, vinhetas, títulos e legendas. Nessa época, ela passa a utilizar outros pseudônimos, além do já conhecido “Pagu”. Os novos nomes adotados pela autora são: Irmã Paula, G. Léa, Mara Lobo e Peste. Além dessas colaborações, ela criou também uma história em quadrinhos chamada: Malakabeça, Fanika e Kabeluda²⁹.

Por ter tido um acesso limitado à produção de P. Galvão, assinada por alguns dos pseudônimos citados acima, limito-me a discorrer sobre os trabalhos que julgo serem mais significativos, na fase posterior ao seu rompimento com o movimento antropofágico. Dessa forma, minha análise será fundamentalmente centrada no pseudônimo Pagu e Mara Lobo, sem deixar de discorrer sua relação com os demais, quando necessário.

Nancy Huston, em seu ensaio: *A espécie fabuladora* (2010), demonstra de que forma a identidade do ser humano é construída por meio de seu nome. No capítulo “Eu, ficção”, N. Huston apresenta exemplos que permitem analisar o nome próprio como uma ficção dotada de Sentido³⁰. Ou seja, nesse caso, o nome carrega consigo marcas, que antecedem o próprio indivíduo. Como o nome que remete a um antepassado importante; a uma música cheia de significados; a um personagem de romance. Enfim, cada um de nós recebe um nome dotado de Sentido para outros:

O nome é um excelente exemplo do arbitrário que se transforma em necessidade, da ficção que molda o real. Mesmo se é óbvio que o nosso nome poderia ter sido outro, ele é o que é, e não podemos fazer de conta que lhe somos indiferentes. Todas as palavras com a mesma inicial que ele, ou que rimam com ele, serão fortemente marcadas no nosso espírito (Huston, 2010, p. 31).

P. Galvão, ao se vincular às lutas de massa (movimento proletário), não só “rejeita” o nome que fora dado pelos seus pais, ou seja, a identidade formada através do convívio com a

²⁸ O jornal teve apenas oito números por ter sido proibido de circular pela polícia após os incidentes com os estudantes da faculdade Direito que tentaram empastelá-lo.

²⁹ Em geral, os desenhistas que colaboravam para o jornal não eram identificados. No entanto, no sexto número de *O Homem do Povo* aparece o característico “P.” de Patrícia, no canto direito do último quadrinho, confirmando sua autoria (Campos, 2014, p.132).

³⁰ A inicial maiúscula é da escolha da autora, Nancy Huston. O grifo é meu.

camada socialmente e economicamente privilegiada, como também abre mão do sobrenome Galvão. Uma mulher sem sobrenome, que traduz a imagem pungente de uma anônima. Sem mãe, sem pai, destituída da herança dos valores da família burguesa, Pagu é apenas Pagu. Há uma espécie de transgressão na mudança de nome, algo que reverbera em uma produção textual contestatória, contrária ao pensamento da classe dominante. Para N. Huston, o sobrenome é o nome que nos une a outros indivíduos, nossa família. Além das convenções atreladas a ele, como patrimônios e matrimônios, é fundamentalmente por meio dele que cada ser humano se sente vinculado às suas origens; o sentimento de pertencer a um determinado grupo. Ela assinala: “*Estruturas elementares de parentesco...*”. Assim começa a circulação das mulheres³¹ e das palavras, ou seja, das narrativas, reforçando também as ligações entre grupos humanos. Não temos um nome ‘real’, um nome que será ‘realmente nós’ (Huston, 2010, p. 33).

Ao frisar o fato de não termos um nome “real”, um nome que será “realmente nós”, N. Huston aponta para os valores e características que cada nome e sobrenome engendram. Tanto o nome como o sobrenome servem de elo entre o indivíduo e o grupo ao qual pertence e isso determina, de certa maneira, sua formação cultural e moral. Com isso, antes mesmo do nascimento, cada ser humano tem sua história pré-determinada. Mesmo que, ao longo de sua vida, ele possa realizar escolhas diferentes daquelas impostas pelo seu grupo, seu nome civil lhe acompanhará durante toda sua vida.

Foi a arte literária que permitiu que P. Galvão subvertesse as convenções sociais, adotando um nome sem sobrenome. É possível verificar na “in/significância” dos nomes utilizados para assinar seus textos, a duplicidade de Sentido atribuída ao autor. Pois ao mesmo tempo em que o uso de um nome comum confere o direito à “fala” de uma mulher do povo, também destitui o autor de seu “poder”. Um artifício que representa o apagamento do autor e o enfoque apenas no texto. Aspecto que será discutido ao longo deste capítulo.

2.2 Pagu – a escrita crítica da anti-burguesia

Na condição de colaboradora do jornal *O Homem do Povo* acredito que o trabalho de maior peso de P. Galvão seja sua coluna “A Mulher do Povo” – direcionada para o público feminino. Assinando seus artigos como Pagu, a autora causa certo incômodo entre os leitores

³¹ A autora faz referência à passagem das mulheres de uma pertença a outra. Ou seja, quando solteiras, elas “pertencem” à família da mãe e do pai. Quando casam, perdem a referência do sobrenome materno, carregando apenas o sobrenome do pai e passam a “pertencer” à família do cônjuge. Sabemos, no entanto, que hoje, as leis matrimoniais (de muitos países, mas nem todos) mudaram em favor das mulheres.

da época pelas críticas sociais apresentadas em seus textos. O fato de não se intimidar ao fazer críticas à classe paulistana dominante, sobretudo às mulheres burguesas que se diziam modernas e feministas. Abaixo, apresento o trecho de um dos artigos que considero elucidativo de sua postura:

Excluída a grande maioria de pequenas burguesas cuja instrução é feita nos livrinhos de beleza, nas palavras estudadas dos meninos de baratinha, nos gestos das artistas de cinema mais em voga ou no ambiente semi-familiar dos cocktails modernos – temos a atrapalhar o movimento revolucionário do Brasil uma elitezinha de “João Pessoa” que sustentada pelo nome de vanguardistas e feministas berra a favor da liberdade sexual, da maternidade consciente, do direito do voto para “mulheres cultas” achando que a orientação do velho Malthus resolve todos os problemas do mundo. Estas feministas de elite que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução, porque, não lhes sobra tempo do trabalho forçado a que se tem que entregar para a manutenção dos seus filhos, se esquece que a limitação de natalidade quase que já existe mesmo nas classes mais pobres e que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão para ser resolvidos. [...] (Galvão, apud Campos, 2014, p. 134)

O referido trecho foi extraído do artigo *Maltus Além*³², publicado na coluna “A Mulher do Povo”, sob nº 1, no dia 27 de março de 1931. Nesse texto, conforme percebemos, a autora dispara sua ironia contra as aristocratas paulistanas, sem medir qualquer palavra. A crítica às mulheres burguesas que defendem o direito ao voto, na verdade, estão centradas na forma de argumentarem sobre os problemas sociais daquele tempo; recai sobre a impossibilidade de resolvê-los permitindo, simplesmente, o direito ao voto às mulheres cultas ou possibilitando a elas o uso de métodos contraceptivos para controle populacional.

Ao que parece, a coluna “Mulher do Povo”, assinada por uma anônima, “Pagu”, impõe a necessidade do poder da massa no empenho de uma mudança social, longe de acreditar que esse poder se restringe apenas à minoria da elite. Para Pagu, também era preciso pensar e enxergar a deficiência socioeconômica do estado e, até mesmo do país, de forma ampla, a começar pelas camadas mais pobres e menos privilegiadas, como a classe operária. Talvez aqui, encontremos o verdadeiro sentido para que P. Galvão assumisse o anonimato de um pseudônimo, sem buscar o status de uma autora da dita sociedade paulistana. Da mesma forma, a participação de P. Galvão no jornal *O Homem do Povo*, como Pagu, chama a atenção do leitor para uma reflexão crítica sobre os problemas sociais, principalmente relacionados às minorias. Para ela, a classe minoritária era a que realmente formava a base da sociedade e, por

³²A teoria criada pelo economista inglês Thomas Robert Malthus (1766-1834), denominada “Malthusianismo”, foi a primeira teoria a relacionar o crescimento populacional à fome. Para Malthus, o aumento desenfreado do número de pessoas no mundo era algo que influenciava diretamente a economia (Cf. Malthus, s.d).

isso, suas necessidades mereciam ser atendidas para que, assim, todo o resto funcionasse. Nesse caso, é importante observar de que forma o uso do pseudônimo (um nome anônimo qualquer) opera na funcionalidade textual e social, pois escrever um texto voltado para questões ligadas às massas, evocando sua crítica à alta burguesia, não permitiria a utilização de seu nome civil, Patrícia Galvão, por ser ela provinda de uma família burguesa. Seu “nome próprio” estava fortemente atrelado a um círculo social distante daquela classe pela qual lutava e que queria representar. Já a abreviação ou pseudônimo “Pagu”, embora atrelado ao grupo de intelectuais do qual participava, já estava associado a uma postura contraventora e, por isso, fora repudiado pela alta sociedade paulistana. É assim que Pagu assume a face da transgressão. Ou seja, Pagu é a voz estridente que quer representar a mulher do povo.

Tomas Robert Malthus (1766-1834), a quem faz referência no artigo, relacionava os abalos na economia ao aumento desenfreado do número de pessoas no mundo (Galvêas, 1996). Em seu texto, intitulado “Ensaio sobre o princípio de população e seus efeitos sobre o aperfeiçoamento futuro da sociedade, com observações sobre as especulações de Mr. Godwin, Mr. Condorcet e outros autores”, ele defende a ideia de que a tendência do crescimento populacional acontecia em progressão geométrica, enquanto que a do crescimento da oferta de alimentos em progressão aritmética (Op. Cit., p. 8). Com isso, seria preciso diminuir drasticamente o número de pessoas no mundo, para que houvesse um equilíbrio entre a produção de alimentos e o número de pessoas. Esse pensamento era defendido por feministas da alta burguesia, partidárias do controle de natalidade, principalmente nas camadas mais pobres. Mas, P. Galvão não concordava com essa postura.

Ao intitular seu artigo como *Maltus Além*, Patrícia Galvão, na voz de Pagu, se posiciona contrária a essa ideia. A autora deixa explícito que era necessário pensar “além” da teoria de Malthus. Para ela, não cabia responsabilizar exclusivamente as classes mais pobres pelo aumento populacional e problemas econômicos, já que existiam outros fatores que culminavam em problemas de organização social.

A postura de P. Galvão, na revista, não é uma crítica ao movimento feminista que começava a florescer no país, mas sim às preocupações das mulheres da elite. Para ela, também não bastava copiar um modelo de movimento feminista europeu e implantá-lo no Brasil, uma vez que a realidade social do país estava distante daquela dos países da Europa. Era preciso pensar nos problemas sociais de acordo com a situação nacional; em um feminismo que não abrangesse somente problemas particulares, de mulheres privilegiadas socialmente e economicamente – já que isso não seria o suficiente para superar as dificuldades de maior urgência do país. Na expressão de Pagu, as inquietações de P. Galvão

estão diretamente ligadas aos problemas sociais e ao falso moralismo das senhoras burguesas – algo explicitamente expresso em seus artigos jornalísticos. É o que comprovamos no artigo “Normalinhas” abaixo citado em fragmentos:

As garotas tradicionais que todo o mundo gosta de ver em S. Paulo, risonhas, pintadas, de saias de cor e boinas vivas. Essa gente que tem uma probabilidade excepcional de reagir como moças contra a mentalidade decadente, estraga tudo e são as maiores e mais abomináveis burguesas velhas.

Com um entusiasmo de fogo e uma vibração revolucionária poderiam, se quisessem, virar o Brasil e botar o Oyapock perto do Uruguay. Mas D. Burguesia habita nelas e as transforma em centenas de inimigas da sinceridade. E não raro se zangam e descem do bonde, se sobe nele uma mulher do povo, escura do trabalho.

A gente que as vê em um bandinho risonho pensa que estão forjando alguma coisa sensacional, assim como entrarem em grupo na igreja de S. Bento, derrubar o altar, padre estoia, sacristia... Nada disso. Ou comentam um tango idiota numa fita imbecil ou deturpam os fatos escandalosos, de uma guria mais sincera, em luta corporal com o controle cristão. Agrupam-se para abandoná-la. A camarada tem de se andar sozinha... E uma imoralidade... Ao menos, se fizesse escondido [...] (Galvão, apud Campos, 2014, p. 140).

A crítica, nesse artigo, recai sobre o comportamento das burguesas cristãs que, para P. Galvão, condenavam e classificavam as mulheres que não correspondiam às expectativas daquela sociedade. O título “Normalinhas” é uma referência às moças que estudaram na Escola Normal de São Paulo, a mesma onde P. Galvão estudou; local onde também sofreu preconceito de colegas, em razão de sua postura contrária aos padrões da época. A escola era frequentada por meninas de classe média alta e tinha, no comportamento de muitas dessas meninas, um reflexo do pensamento burguês. Em uma passagem do trecho citado acima, “E não raro se zangam e descem do bonde, se sobe nele uma mulher do povo, escura do trabalho”, a autora denuncia as diferenças de classe e a repulsa diante da mulher operária. Ao apresentar essa situação, Pagu chama a atenção para a necessidade de os direitos das mulheres – tão defendidos pelas novas feministas da elite – servirem também para a classe de mulheres trabalhadoras, fora do lar. Com esse artigo, ela reforça sua condenação de uma burguesia hipócrita, mais preocupada em julgar aquelas que não faziam parte do seu círculo do que se dedicar ao estudo, ao conhecimento como uma forma de progresso para se pensar a condição feminina da forma mais abrangente possível.

Em outro artigo, intitulado “Liga De Trompas Catholicas”, ela apresenta de forma bastante evidente no título o assunto de que se trata. Pagu dispara acusações contra as mulheres católicas, consideradas de “boas famílias” da sociedade paulistana. Segundo ela,

muitas dessas moças “corretas” eram incentivadas por suas próprias mães a se passarem por “virgens”, no intuito de fazer bom casamento. Algo comum entre as defensoras da moral e do casamento católico. Situações que passavam despercebidas. Abaixo, um trecho do artigo:

[...] E as senhoras católicas se sucedem num espoucar de normalistas e estudantes hipócritas, cheias de vergonha e bons modos - escolhendo companhia decente para se jogar sem nenhum controle ou conhecimento, nas garçonnières clandestinas porque não tem divulgação jornalística. E vão vivendo a vida desmoronante e pequena. E a organização das ligas de trompas continuam escondendo qualquer consequência da sua falta de liberdade. Mães idiotas que querem dar uma vida de controle e compensação de violões e cantinho da Curia. Uma educação errada a lá “Estado de São Paulo” que ensinando tudo faz campanhas pra gente fazer o que ele proíbe. Mães que se desgraçam porque querem catolicamente que as filhas façam do casamento um caixão de Rodovalho até que apodreça ou arrebente. Senhoras que cospem na prostituição, mas vivem sofrendo escondidas num véu de sujeira e festinhas hipócritas e maçantes, onde organizam o hino de cornetas ligadas pra todos os gozos, num coro estéril, mas barulhento (Galvão, apud Campos, 2014, p. 137).

Os oito artigos escritos por P. Galvão, na assinatura de Pagu para coluna “A Mulher do Povo”, são de críticas à sociedade paulistana. O pseudônimo que rendeu à P. Galvão a fama de “musa antropofágica”, em seguida a “destruidora de lares”, passou a representar o perfil de jornalista “atrevida” pela afronta de seus artigos à sociedade de sua época.

Nos artigos que Oswald e P. Galvão publicavam no *O Homem do Povo*, não havia limites para as críticas que, de forma sarcástica, recaíam sobre a hipocrisia da elite. O jornal teve apenas oito números por ter sido destruído pelos estudantes de Direito ofendidos diante das críticas escritas por Oswald aos frequentadores da faculdade de Direito de São Paulo – a mesma que ele frequentara. A imprensa local, contrária às ideias do jornal e à postura política de Oswald e P. Galvão, aproveita para denegrir a imagem de Pagu. Abaixo alguns trechos das reportagens retiradas do livro de Augusto de Campos, *Pagu: Vida-Obra*:

Nesse momento d. Patrícia Thiers, esposa do sr. Oswald de Andrade, armada de revólver, fez dois disparos contra os estudantes. A indignação destes então aumentou. O delegado geral da capital, para evitar graves consequências, mandou conduzir Oswald de Andrade e sua companheira para a Central. Contra ambos foi lavrado o flagrante e serão processados. Patrícia Thiers Galvão deverá responder pelo crime de porte de armas, tentativa de homicídio e ferimentos leves nas pessoas de Domingos Ferreira Guedes e Carlos Sampaio Masildo. (Campos, 2014, 149)

Esse texto foi publicado na página 05 do jornal *Folha Da Manhã* de São Paulo, na terça-feira, 14 de abril de 1931. Ele e outros fragmentos de reportagens de diferentes jornais,

consultados no livro de A. Campos, retratam Patrícia Galvão da mesma forma: desequilibrada e violenta. Abaixo, trechos de outro jornal:

[...] Os soldados procuravam conter a multidão, quando de súbito apareceu à porta do prédio, Pagu, a companheira de Oswald. Vendo-se protegida pela força, quis virar valente e procurou agredir com as unhas os manifestantes, enquanto Oswald, que a acompanhava, desferia pontapés contra alguns populares.

Nesse momento, foram ouvidos dois tiros. Os que se encontravam mais próximos afirmam que Pagu foi a autora dos disparos, mas o revólver não foi encontrado e ela nega que tivesse atirado contra alguém. Isso aumentou a indignação dos estudantes, que a todo custo queriam agredir Oswald e Pagu [...] (Campos, 2014, p. 150).

E, mais adiante:

DUAS VÍTIMAS DE PAGU

Na polícia Central, foram medicadas duas vítimas das unhas de Pagu: Domingos Ferreira Guedes, de dezoito anos de idade, casado, empregado no comércio, residente à rua Angelo Villa , 53 e o inspetor de segurança Carlos Sampaio Marinho, de 32 anos de idade, residente à rua Xavier de Toledo, 20. Ambos apresentavam escoriações na testa, rosto e pescoço.

Oswald de Andrade e Pagu prestaram declarações no inquérito instaurado e foram depois levados à presença do delegado geral da capital.

Em seu gabinete aguardaram a chegada do secretário da Segurança Pública. Restituídos à liberdade, à noite, voltaram à polícia pedindo garantias (Campos, 2014,p. 151).

Os dois trechos acima forma extraídos da página 08 do jornal *Diário Nacional* de São Paulo, Ano IV, Nº 1. 153, de terça-feira, 14 de abril de 1931. Mesmo sem provas concretas de que P. Galvão tenha sido a autora dos disparos, há uma forte intenção de acusá-la e apontá-la como mulher violenta observada no teor da notícia e nas letras garrafais que intitulam a manchete: “DUAS VÍTIMAS DE PAGU”. Nesse período, a imagem de P. Galvão como perigosa e anarquista já começa a ser construída pela imprensa local e somava-se àquela criada pelos falsos moralistas. Sua ligação com o Partido Comunista Brasileiro também é algo que contribui para o misticismo sobre a “personalidade” de Pagu. Observando de forma crítica as notas jornalísticas, a autora é na maioria das vezes referenciada pelo pseudônimo. Certamente, trata-se de uma estratégia de apagar a seriedade de um nome próprio, acompanhado de um nome de família – família da sociedade paulistana – para dar lugar e consolidar o estereótipo deturpado de uma mulher que ataca com as próprias mãos e com as palavras escritas.

2.3 Peste – o desdobramento de Pagu

Além de colaborar com a coluna “Mulher do Povo”, no jornal *O Homem do Povo*, P. Galvão produziu charges para o jornal, tais como a história intitulada “Malakabeça, Fanika e Kabeluda”. Era ela quem as ilustrava, já que também era desenhista. Os desenhos eram assinados com o nome “Peste”. A. de Campos, no livro *Pagu: vida-obra* (2014), recupera uma dessas charges e relaciona a autoria assinada por “Peste” à P. Galvão: “O desenhista não era, em geral, identificado; no sexto número de *O Homem do Povo* aparece, no entanto, o característico ‘P.’ de Patrícia, no canto direito do último quadrinho, confirmando a sua autoria” (Campos, 2014. p. 132). Seja o “P” de Patrícia, de Pagu ou de Peste, esse último aparece para marcar mais uma vez sua ousadia, visto que o sentido popular da palavra “Peste” relaciona-se à pessoa incomodativa, perturbadora, persistente ao extremo. Abaixo, a ilustração:

Fotografia 3: História em quadrinhos feita por Patrícia Galvão



Fonte: Campos, 2014, p. 143.

No primeiro quadrinho, lê-se:

- Kabelluda resolveu fundar um jornal do povo.
- Convenceu Malakabeça a organizar uma grande empresa.
- O jornal fez enorme sucesso.
- O jornal fechou (Galvão, apud Campos, 2014, p.143).

No segundo quadrinho:

- Malakabeça e Fanika eram um casal sem filhos.
- A cegonha lhes trouxe uma sobrinha pobre – Kabelluda.
- Foi o ponto de discórdia.
- E o consolo de Malakabeça (Galvão, apud Campos, 2014, p. 143).

Os desenhos da charge assemelham-se aos traços de P. Galvão publicados no livro *Álbum de Pagu: nascimento, vida, paixão e morte* (1929) – o que corrobora a autoria da arte. Sobre os nomes de suas personagens, não há qualquer informação explícita a respeito dessa escolha, porém a história apresentada revela claramente episódios da vida de P. Galvão. No primeiro quadrinho, Kabelluda, a jovem revolucionária, decide montar um jornal para o povo – o mesmo objetivo da autora aos 21 anos de idade. O periódico da história, que promete ser um grande sucesso, acaba fechando – o que ocorre com *O Homem do povo*.

A segunda charge parece revelar algo bastante íntimo. As personagens Malakabeça e Fanika são um casal sem filhos, que resolve adotar uma sobrinha pobre, sendo esse o ponto de discórdia entre o casal. Pagu parece ver-se em Kabelluda e o personagem Malakabeça, que no primeiro quadrinho monta um jornal com Kabelluda, poderia ser a representação de Oswald, que se separa de Tarsila [Fanika] depois que P. Galvão [Kabelluda] entra em suas vidas. A associação que é feita entre ficção e história real pode ser estabelecida de acordo com as informações que temos sobre a relação entre P. Galvão, Oswald e Tarsila. O casal, Oswald e Tarsila, vinte anos mais velho que a jovem Patrícia, a tratava como “filha”. É o que se observa na obra de A. de Campos:

[...] Frequenta as reuniões de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, no solar da alameada Barão de Piracicaba. Afirma Bopp ter sido ele quem a apresentou ao casal: “Ela era uma colegial que Tarsila e Oswald resolveram transformar em boneca. Vestiam-na, calçavam-na, penteavam-na, até que se tornasse uma santa flutuando sobre as nuvens.” [...] (Campos, 2014, p. 422)

O trecho faz menção à entrevista que Sidéria Galvão, irmã de P. Galvão, concedeu ao escritor A. de Campos, em 13 de dezembro de 1981. Sidéria Galvão foi uma das testemunhas mais importantes para a realização da pesquisa de Augusto de Campos, pois ela, irmã caçula e admiradora de P. Galvão, acompanhou grande parte de sua trajetória de vida e profissão, participando de momentos marcantes de sua vida. Sidéria também foi uma das pessoas mais empenhadas em resgatar o nome da autora no espaço literário, fornecendo entrevistas e materiais de suma importância para a pesquisa de quem tivesse o mesmo objetivo.

P. Galvão assume uma nova “máscara” quando assina com o pseudônimo de Peste. As charges pareciam revelar outra “personalidade”, pois o conteúdo estava mais voltado para o sarcasmo e menos para a crítica. Trata-se, no entanto, de representações paródicas do cotidiano e, até mesmo, de situações vivenciadas por ela. O nome Peste remete à imagem de alguém capaz de ultrapassar os limites. Assim como outros pseudônimos utilizados pela autora, em situações distintas.

Conforme discorri anteriormente, o nome Pagu toma uma proporção maior por meio das críticas da imprensa local, que não hesitou em apresentar a imagem de Pagu como a de uma mulher perversa. É P. Galvão quem relata em sua carta:

Soube também que o meu nome era propalado aos quatro cantos e repetido com entusiasmo no meio dos proletários, o que era considerado pernicioso pelo Partido por se tratar de uma militante de origem pequeno-burguesa. Os jornais incentivavam isso com noticiário escandaloso em torno de minha pessoa. Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação. (Galvão, 2005, p. 91)

É possível que P. Galvão tenha recorrido a outros nomes para assinar suas produções também no intuito de retirar a atenção do pseudônimo Pagu. É assim que, com a publicação do *Parque Industrial* (1933), o público se volta para um outro nome: Pagu passa a perder espaço para Mara Lobo. É sobre o que pretendo refletir na sequência deste capítulo.

2.4 Mara Lobo – a voz do ideal proletário

Em 1931, P. Galvão renuncia sua própria vida e se muda para Ponta da Praia, na cidade de Santos. Lá, passa a viver de forma humilde por exigência do Partido Comunista Brasileiro que lhe impôs provas de suas verdadeiras intenções junto ao partido. Para isso, era preciso abdicar de sua vida pequeno-burguesa para se entregar verdadeiramente à luta proletária. Nessa época a autora passa a trabalhar na tecelagem como operária, entrando no rol das “catadeiras”. Em suas horas de folga, trabalhava no “Socorro Vermelho” e passava horas com as crianças dos trabalhadores e dos marinheiros, junto à praia, junto ao mar (Galvão, 2005).

Sua primeira prisão ocorre por conta do movimento de reivindicações dos operários da construção civil, em Santos/SP. Na ocasião, o partido faz com que ela assine um termo declarando ser uma agitadora individual e inexperiente, sem qualquer ligação partidária. Aconselhada pelos militantes, a escritora é transferida para o Rio de Janeiro e passa a viver entre os operários de lá. Nesse novo contexto, P. Galvão sofreu a “humilhação” das agências de emprego, junto a outras moças que eram colocadas à mostra “como escravas a serem vendidas aos patrões que as examinavam” (Flores, 2010. p. 136).

As experiências de vida tornam-se mais uma vez inspiração para a escrita de P. Galvão. Em 1932, ano em que ficou afastada do partido, ela escreveu seu primeiro romance,

considerado pela crítica o primeiro romance proletário brasileiro, *Parque Industrial* – publicado em 1933. De acordo com A. Campos, o PCB (Partido Comunista Brasileiro) a proíbe de utilizar o pseudônimo Pagu para assinar o romance *Parque Industrial*. A autora publica o romance usando o pseudônimo “Mara Lobo”, sugerido pelo próprio partido. Nessa fase de produção, Patrícia Galvão adotou o pseudônimo Mara Lobo por exigências externas, conforme ela mesma relata em sua extensa carta, escrita no cárcere. Isso se justifica porque o período de produção do romance foi o da era Vargas, marcado pela perseguição dos comunistas pelos militares desse Estado Novo:

[...] O companheiro que me entregou a notícia quis consolar-me com um “Espere e prove fora do Partido que você continua revolucionária. A organização consente que você faça qualquer coisa para provar a sua sinceridade, independentemente dela. Trabalhe à margem, intelectualmente” [...]
 [...] Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de Parque Industrial. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem (Galvão, 2005, p. 111-112).

O livro de ideias de caráter liberal demonstra fortes razões para que a escritora tenha ocultado sua autoria, diferenciando-se, portanto, das motivações que a levaram a assinar outras produções com nomes fictícios. Além disso, o pseudônimo Pagu já estava associado à sua identidade. Mara Lobo era a promessa de uma nova camuflagem.

Oswald de Andrade fora um dos maiores incentivadores da produção desse romance. De caráter social, o *Parque Industrial* se apresentava como um romance de ideias inovadoras. Oswald fora também o revisor do romance, além de financiar sua publicação. P. Galvão é quem ilustra a capa da primeira edição:

Imagem 1:Capa da primeira edição de *Parque Industrial*



Fonte:Campos, 2014.

Na capa, ao que tudo indica desenhada por Patrícia – estilização cubista de uma fábrica, com os títulos art déco recortados a mão sobre o fundo preto e branco -, surge a expressão “romance proletário”. Chama atenção a diagramação moderna do livro, arejada de brancos e com titulação em caixa-baixa, em tipos da família Kabel [...] (Campos, 2014, p. 158).

Na época de sua publicação, o romance proletário de P. Galvão teve o reconhecimento de alguns críticos literários, tais como João Ribeiro de Andrade Fernandes³³ e Ari Pavão que publicou uma crônica, no livro *Bronzes e Plumas* (1933), na qual descreve a surpresa dos leitores. A apreciação de A. Pavão sobre o romance pode ser lida no livro de Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra*:

Romance veloz, cores fortes, personalidade. Mesmo para os que, como eu, não estejam integrados na corrente de ideais que o inspirou, *Parque Industrial* de Pagu é um livro que se lê com prazer. Impróprio para menores e senhoritas – como todo livro que tem ideias – interessa, porque retrata com uma simplicidade notável os aspectos mais desoladores dessa luta tremenda que as desigualdades humanas criaram nas diferentes camadas sociais. Se não fosse a existência de certos termos que os dicionários civilizados baniram de suas páginas, por incapacidade estética, eu aconselharia a toda gente a leitura desse livro (Campos, 2014, p. 159).

No ímpeto de desvelar a realidade em que se encontravam os menos favorecidos, anônimos da sociedade, tais como as vítimas do trabalho escravo, as mulheres que sofriam abuso constantemente e as crianças que trabalhavam ao lado de seus pais dentro das fábricas, Patrícia Galvão une-se à causa proletária, passando a ser essa a motivação de sua produção literária. Conforme mencionado anteriormente, Oswald de Andrade é um dos principais incentivadores da obra *Parque Industrial*, isso porque em termos de caráter estético o livro estava intimamente ligado aos ideais modernistas e ao que se esperava de uma literatura de cunho antropofágico, ou seja, a experimentação no uso de uma linguagem popular que desse conta de uma realidade que não fosse a sua, sendo capaz de transformar isso em obra.

Ainda que a grande maioria dos críticos literários e intelectuais da época soubessem que a verdadeira autora do “polêmico” *Parque Industrial* era Pagu (Patrícia Galvão), a assinatura dessa obra poderia ser a mesma de uma “sentença de morte”. Como ressaltai anteriormente, o romance traz em si, também, uma denúncia às péssimas condições de trabalho dos operários nas fábricas e, principalmente, descreve de forma realista o tratamento

³³*Jornal do Brasil*, de 26 de janeiro de 1933, no capítulo “Resenhas críticas”.

desumano destinado às mulheres. Abaixo, um trecho da obra bastante simbólico desse tratamento e do manifesto que ela representa:

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo.
 - O chefe disse que agora só pode vir de duas em duas!
 - Credo! Você viu quanta porcaria que está escrito!
 - É porque aqui antes era latrina dos homens!
 - Mas tem um versinho d'aqui!
 - Que coisa feia! Deviam apagar...
 - O que quer dizer essa palavra, “fascismo”?
 - Trouxa! É aquela coisa do Mussolini.
 - Não, senhora! O Pedro disse que aqui no Brasil também tem fascismo.
 - É a coisa do Mussolini, sim.
 - Na saída a gente pergunta. Chi! Já está acabando o tempo e eu ainda não mije! (Lobo, 2006, p. 20).

A cena descrita, no trecho acima, ocorre no banheiro feminino, expondo as circunstâncias humilhantes em que se encontravam as operárias. Além disso, enfatiza o contexto político do Brasil da época, engendrando as ideias fascistas de Mussolini à política da era Vargas – algo que afetava diretamente a situação socioeconômica dos trabalhadores das classes mais pobres. Frente à essa e muitas outras denúncias, explícitas ou não, do romance, é possível entender as razões pelas quais a autora aceita a imposição alheia para utilizar outro nome. Mesmo com o impacto da obra no contexto social da época, não houve projeções literárias desse pseudônimo. O único que ganhou destaque e repercutiu a imagem da escritora, sobressaindo-se ao nome civil, foi PAGU. Mesmo assim, em 1946, Patrícia Galvão volta a “dar a caneta” à Mara Lobo, mas, dessa vez, sob outras circunstâncias.

2.5 Ariel – o equilíbrio das tensões

David Jackson, professor da Universidade de Yale (EUA), especialista em Literatura de língua portuguesa e, principalmente, na produção jornalística e literária de Patrícia Galvão, acredita que o retorno do pseudônimo Mara Lobo (2011, p. 51) acontece mais tarde “à guisa de ironia, e como manifesto de sobrevivência”. Algo abordado no capítulo anterior, já que a autora se utiliza do mesmo nome, para discorrer de forma crítica sobre a Literatura de Vanguarda. Quase uma década após a publicação do *Parque Industrial*, Patrícia Galvão, desvinculada do Partido Comunista Brasileiro e casada com o escritor e jornalista Geraldo Ferraz, decide dedicar-se exclusivamente ao jornalismo. Em 1942, residindo no Rio de Janeiro, trabalhou como redatora dos jornais: *A Manhã* e *O Jornal*, ambos dessa cidade.

Também trabalhou para *A Noite*, jornal de São Paulo, dirigido por Menotti del Picchia. Nele, Patrícia Galvão publicou crônicas de 22 de agosto a 31 de dezembro, utilizando o pseudônimo “Ariel”.

Considerando esse um dos pseudônimos mais marcantes da autora, no que diz respeito à sua produção jornalística, proponho discorrer sobre essa fase de produção para dar destaque ao caráter poético de seus artigos e crônicas. P. Galvão, com esse novo projeto de escrita, revela uma postura defensora do rompimento entre as fronteiras de gêneros textuais. Em sua primeira crônica para o jornal *A Noite*, intitulada “Primeira Página”, evidencia-se as intenções da autora. Abaixo, cito um trecho que apresenta sua forma de pensar o papel do cronista:

A tarefa circunscrita é esta. Uma crônica social. O tradicional cantinho do jornal infalivelmente presente nos mais humildes hebdomadários rurais, veio ocupar nesta nova folha o seu lugar obrigatório. Porque há tradições que ninguém se lembra de afastar, tradições inofensivas, contra as quais nem uma revolta estala, nem uma inovação se lembra de intervir. Mas, quem sabe, se a imposição superficial do título não oculta uma evolução subterrânea, adstrita às naturais contingências da transformação? Cada momento pode ter a sua exigência específica. A expressão “crônica social” da rotineira terminologia jornalística, pode ter hoje uma significação mais transcendente. Há sempre a eventualidade de novos voos. Nestas horas de contradição importante, de milagres e fenômenos de toda categoria, a semântica não poderia se evadir. As palavras têm que satisfazer às necessidades desdobradas (Galvão, apud Campos, 2014, p. 165).

Ao propor inovações na escrita jornalística, P. Galvão enfatiza que esse será seu papel enquanto cronista. As crônicas escritas pela autora, assinadas com o pseudônimo Ariel, carregam os traços de tudo o que produzira anteriormente. Porém, a escrita de Ariel – nome de arcanjo – é de uma linguagem bem mais sutil e de grande sensibilidade quando se trata de abordar questões sociais.

Nesse período, mesmo desvinculada do partido comunista, o PCB, e fazendo uso de outro pseudônimo, P. Galvão não abandonou os seus ideais. Trazer à luz, em tons de manifesto e protesto textual, realidades que a sociedade ocultava; dar voz aos anônimos que gritavam desesperadamente diante da indiferença e do silêncio esmagador da burguesia eram metas de suas produções. Percebemos que, independentemente do pseudônimo utilizado pela escritora e jornalista, a essência de suas produções sempre foi direcionada para o mesmo objetivo: romper com as diferenças de classes na sociedade e tornar tanto a Literatura como o jornalismo um espaço menos privilegiado, no qual todos pudessem ter a oportunidade de conhecer e se reconhecer. Para fundamentar minha análise, apresento uma das crônicas, que julgo como a mais expressiva da autora, intitulada “Algures”:

Algures é um lugarzinho lúgubre onde ardem céus e terra, onde existem cheiros e destroços, onde moram, em casas soterradas e ruínas, a palidez, a fadiga, o entusiasmo, a vingança. O céu de Algures é um céu de fogo e a terra está doente. Às vezes, um rio vermelho é cruzado por embarcações fantasmas, por barcos de mortos e feridos, com mulheres queimadas e crianças transformadas em carvão. Às vezes Algures é branco, frio e silencioso.

Os estudantes de geografia nunca ouviram falar nesta pequenina terra que se chama Algures. Nem os geógrafos ou os cartógrafos mais consagrados souberam da existência desta terra de fumaça descoberta pela guerra de nossos dias.

Mas, hoje, mesmo as crianças já conhecem Algures.

Sabem que na devastação noturna vultos negros se movimentam na direção das tragédias. E sabem que, à luz do sol, punica naturalidade que se sobrepõe a todas as circunstâncias, os corpos em catálise apresentam ostensivamente o seu fenômeno. Massas de carne viva, buquês de cabeças na primeira infância, olhos perfurados e monstros sem braços e sem pés. Corações pálidos, respiração venenosa, ruas e subúrbios soturnos. Às vezes a planície atacada de calor emite sons desconhecidos e os passarinhos se escondem dos homens.

Uma criança corajosa aparece, numa nesga de luz, batendo as mãozinhas à feerie da morte. Possui olhos de poeta e gosta das ondas do mar. Não sabe que o mar é vermelho e está morto. Segura, como a um bichinho, apertada, nas mãos, os cérebros dos que morrem. Depois dorme amamentada de sangue, a cabeça nos lírios ridentes, o corpo estendido na poeira que o envolverá dentro de alguns minutos.

Bate ainda o coração da cidade devastada. Batem as tábuas e as farpas queimadas. Os subterrâneos se enchem de farrapos, crianças, mulheres, comandantes.

Num barracão desmoronando, um padeiro coloca pães no forno, habituado à nova sinfonia.

De Algures, alguém telegrafa para o mundo pedindo atenção (Galvão, apud Campos, 2014, p. 168).

Na voz de Ariel, a autora encontra uma forma de fazer um jornalismo diferente, como se almejasse poetizar a vida em suas crônicas. Mas, sempre com um propósito de chegar até o leitor e levá-lo a outros caminhos, diferentes daqueles do rotineiro jornalismo que ela considerava medíocre. Ao longo das pesquisas para essa dissertação, não tive acesso às demais produções jornalísticas de P. Galvão, produzidas no ano de 1942, e assinadas, talvez, com outros pseudônimos. Por essa razão, minha análise será centrada apenas nas crônicas de autoria Ariel. Dessa forma, optei por transcrever integralmente “Algures” pelo fato de considerá-la um dos textos de maior impacto e expressão poética assinado com esse pseudônimo. Como pesquisadora de P. Galvão, penso que a paixão revolucionária que moveu as primeiras produções da mulher que “sonhava transformar o mundo num lugar melhor e mais justo” não morre com o passar do tempo. Mesmo com todas as decepções que sofrera

após a ruptura com o PCB, há algo na essência de P. Galvão permeando toda sua escrita: “Sonhe. Tenha até pesadelos, se necessário for. Mas sonhe” (Galvão, apud Campos, 2014, p. 41).

Acredito ser fundamental ressaltar que, para Ariel, não há separação entre Jornalismo e Literatura, muito menos a sobreposição de uma em relação a outra. A ruptura nos limites entre gêneros que sugere, em sua primeira crônica, “a eventualidade de novos voos” (Galvão, apud Campos, 2014. p. 165) marca a possibilidade e a necessidade de inovar tanto na escrita literária quanto na escrita jornalística. David Jackson define claramente a forma com a qual P. Galvão busca inovar o texto jornalístico: “Insiste em incluir nas reportagens o sonho e a poesia, junto às agudas percepções e às emoções” (Jackson, 2011, p. 36). A própria autora declara, em uma de suas crônicas, intitulada “Resposta”, os motivos pelos quais passou a se dedicar exclusivamente ao jornalismo. Certamente, muitos de seus admiradores, amigos, ex-companheiros de partido deveriam se perguntar sobre tais motivos. Eis, portanto, um fragmento que “responde” à curiosidade alheia:

Andei buscando a sociedade. Segui ruas estranhas, franqueei salões estranhos, de casas estranhas. Não encontrei nada. O maior salão da minha peregrinação estava vazio. Cheguei coberto de poeira do caminho, cansado, aflito, esfomeado, mas nada encontrei. Não consegui matar a minha fome nem minha sede. Num último procurei falar e as paredes riram porque ninguém respondia. Ninguém poderia me responder, pois não havia ninguém.

Andei pelos bairros, pelos bares e cabarés. Ninguém estava no meu caminho. Havia ruídos estranhos, trombetas sonoras e sapos na paisagem. Mas nenhum indício humano. Onde estaria a sociedade? Onde estaria a vida humana para meus assuntos sociais?

Depois de muito caminhar folguei encontrar uma roda de alegria.

Risos, ruídos, palavras sem nexos. Fora apenas, porém, ilusão de meus sentidos, miragem à insatisfação do viajar.

Estava já desesperançado e miserável, quando a última estrada me surgiu para o último convite. Grandes ramos e muita fertilidade abriam o caminho. Arvoredos fechados denunciaram a sua fertilidade. E vislumbrei as habitações da estrada com os sintomas da vida que procurava. Moravam ali a criança e o poeta (Galvão, apud Jackson, 2011, p. 35-36).

A crônica passa a ser, para P. Galvão, a forma textual escolhida para abordar as questões emergentes da sociedade, sem deixar de utilizar os recursos de uma linguagem poética para elevar seu objetivo. Nas entrelinhas da crônica em destaque, observamos seu pensamento crítico com relação ao jornalismo puramente social. Para ela, esse tipo de produção é ineficaz e ninguém irá lê-la, pois passará despercebida em meio a um turbilhão de manchetes corriqueiras com o mesmo intuito. P. Galvão percebe, na imbricação da Literatura

e do Jornalismo, a continuidade no processo de sua busca. Ela une o olhar do poeta e aquele da criança, na intenção de tocar o leitor de outro modo. Talvez, de forma simbólica, a criança represente esse novo começo no jornalismo, após a experiência poética na literatura. “E vislumbrei as habitações da estrada com os sintomas da vida que procurava. Moravam ali a criança e o poeta” (Galvão, apud Jackson, 2011, p. 35-36). Com isso, o nome Ariel vislumbrava a inovação jornalística, ainda que não deixasse de ser Patrícia (ou “Pagu”? Ou ainda Mara Logo, King etc.), em muitos aspectos de sua escrita. Porém, apresentava uma nova fase da escritora, a maturidade adquirida no campo da literatura, no exílio, com a perseguição comunista, rendendo-lhe uma percepção diferente do mundo ao seu redor. Como coloca na crônica intitulada “Adolescentes”:

Haverá entre as inutilidades deste século, tempo útil para o real conhecimento das coisas e do mundo, tão alardeado pelos defensores do progresso calamitoso e inconsequente pelos que não conhecem os prismas das palavras, confundidos por falsas e superficiais visões? (Galvão, apud Jackson, 2011. p. 36).

2.6 King Shelter – novos horizontes de escrita

Patrícia Galvão se reinventou diversas vezes ao longo de sua vida, como se renascesse em cada novo nome que utilizava. Volto a lembrar que são citados, aqui, apenas os pseudônimos encontrados ao longo da pesquisa. Foi assim que, na busca pelas produções literárias de Patrícia Galvão, me deparei com o livro *Safra Macabra* – já mencionado no capítulo anterior, mas não destacado pelo uso do pseudônimo. *Safra Macabra* reúne nove contos policiais publicados na revista “Detetive”, dirigida por Nelson Rodrigues. Patrícia Galvão, já residindo no Rio de Janeiro, realizou diversos trabalhos como jornalista e colaborou com a revista de Nelson Rodrigues, entre junho e dezembro de 1944, usando o pseudônimo de King Shelter. Seus contos só foram descobertos por seu filho mais novo, Geraldo Galvão Ferraz, mais de cinquenta anos depois, em 1996.

Na intenção de resgatar a contribuição literária de Patrícia Galvão para a Literatura Brasileira, Geraldo Galvão reuniu os contos encontrados e os publicou, em 1998, sob o título *Safra Macabra*. Além de reunir os nove contos policiais de Patrícia Galvão, o livro apresenta uma breve cronologia de sua vida, fotografias e uma introdução escrita por Geraldo Galvão contendo informações que foram importantes para a realização dessa pesquisa. Abaixo, referencio um trecho desse texto, no qual ele relata como chegou à Literatura policial de Patrícia Galvão:

King Shelter ressurgiu quase por acaso. Eu conhecia esse pseudônimo de Patrícia Galvão pela leitura de algumas trocadas por meus pais em que se mencionava KS e pela referência direta de meu pai, Geraldo Ferraz. Mas nunca tinha visto um texto assinado por King Shelter. Certo dia, descobri, na saudosa Livraria Gibi, em São Paulo, uma coleção, encadernada num marrom arroz, da revista *Detetive*, dos anos 30 e 40. Comprei-a, mas sem nenhuma ligação consciente com o fato de Patrícia Galvão ter escrito nela. Então, como num romance, o destino fez sentir a sua mão. Procurando alguma informação (não me lembro qual), dei de cara com a história de King Shelter. A *madeleine*³⁴ funcionou. Lembrei do pseudônimo de P. Galvão e fiz o levantamento das novelas de King Shelter na minha coleção de *Detetive*. O pseudônimo saía da tumba em que estivera por mais de cinquenta anos (Galvão, 1998, p. 3-4).

Não tive acesso às cartas escritas por Patrícia Galvão como King Shelter, mas apenas aos textos reunidos para o livro *Safra Macabra*. Julguei ser importante ilustrar um trecho do texto introdutório de Geraldo Galvão, para evidenciar o quão recente é a divulgação da escrita literária de P. Galvão, para o público leitor. Retorno, também, ao que já aludi no início deste capítulo para reforçar que o pseudônimo consolidado na literatura de P. Galvão foi “Pagu” e é ele que, ao longo dos anos se sobrepõe ao nome Patrícia Galvão. King Shelter parece ter caído no esquecimento por décadas, assim como os outros pseudônimos que só foram levados a público após a morte da autora, quando Geraldo Ferraz, seu marido, decide revelá-los ao jornal, em 1963. Como mencionei anteriormente, o livro de Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra* serve-me como uma das principais fontes na obtenção de dados para a pesquisa. Todavia, nem mesmo Augusto de Campos reporta-se à essa “face oculta” de P. Galvão na escrita de contos policiais. Talvez seja por simples desconhecimento, já que, sua investigação sobre a produção da autora iniciou em 1981, ou seja, quase duas décadas antes de Geraldo Galvão reeditar os contos policiais de P. Galvão na edição de *Safra Macabra*.

O nome King Shelter remete, diretamente, a um autor estrangeiro. Não é por acaso que os contos policiais de P. Galvão, assinados com esse pseudônimo, são todos ambientados em solo estrangeiro, especificamente em países europeus. Em alguns, as histórias se passam ao longo de um percurso – uma viagem de navio, entre países da Europa, por exemplo. Nessas histórias, a presença de Patrícia Galvão é intensa e esses detalhes são ressaltados por Geraldo Galvão, na edição que ele organiza. Além disso, essa construção também é criada através das relações interculturais vivenciadas por ela. Personagens viajantes ou imigrantes e a adaptação a outra língua são elementos que compõem o enredo das histórias. Ao que tudo indica, as experiências vividas pela autora no período em que viveu na Europa, principalmente na

³⁴ Referência à memória sensorial de Marcel Proust, no livro *Em busca do tempo perdido*.

França, foram sua inspiração para a construção ficcional dos contos. Mais detalhes sobre esses aspectos biográficos serão abordados no último capítulo, dedicado essencialmente à expressão autobiográfica no texto de ficção.

A estética de vanguarda, tão defendida em seus artigos sobre crítica literária, é finalmente produzida em seus contos policiais. Uma escrita que destoava de seus contemporâneos, pois não havia, ali, qualquer traço nacionalista ou regionalista e, longe de querer se servir do cenário europeu para se equiparar às obras estrangeiras, a intenção era registrar, nesse contexto de ficção, experiências da própria autora. Walter Moser (1994) enxerga, nisso, a marca do pensamento antropofágico.

O que torna a investigação dessa face de P. Galvão ainda mais intrigante é o fato de que esse seja o único pseudônimo masculino utilizado pela autora. Em minha percepção, na condição de pesquisadora de sua obra, uma das principais razões da autora optar pelo uso de um nome masculino talvez estivesse na tentativa de seguir a corrente dos nomes que se destacavam no espaço de produção dos *pulps*³⁵, tais como Conan Doyle, Edgar Wallace e S.S. Van Dine. Mesmo diante do restrito número de mulheres produzindo esse gênero literário, destacando-se apenas Agatha Christie com suas histórias de suspense, observamos que o objetivo de P. Galvão era dar visibilidade à ficção pulp, antes mesmo do gênero dessa autoria se destacar. Na época, o nome King Shelter acaba caindo no gosto do público leitor, crescendo entre os nomes da Literatura policial, na revista *Detetive*. Como coloca Geraldo Galvão em seu texto introdutório:

[...] Sem contar a elite moderna das histórias policiais de Agatha Christie a Georges Simeon, de G.K. Chesterton a Dashiell Hammett.

King Shelter, aliás Patrícia Galvão, juntou-se a este elenco de estrelas e não fez feio. O começo humilde, já no fim das páginas do número 196, com “A esmeralda azul do gato Tibet” [...] era anunciado como “especial para *Detetive*”. O conto era saudado assim: “A mais sombria e trágica das aventuras. Impossível abandonar a história no meio. Trata-se de uma novela inesquecível.” A ilustração da página de abertura era um ladrão de casaca, com máscara e cartola, mais tarde reutilizada pela revista.

³⁵Revistas *Pulps* ou *ficção pulps* eram os nomes dados, a partir do início de 1900, às revistas feitas com papel barato, fabricado a partir de polpa de celulose. Essas revistas eram um tipo de entretenimento rápido, sem grandes pretensões artísticas. Embora muitos escritores respeitados escrevessem para pulps, as revistas foram mais conhecidas por suas histórias sensacionalistas e capas apelativas. Os super-heróis das histórias em quadrinhos também são considerados como derivações da *literatura pulp*. Frequentemente, a expressão "pulp fiction" foi usada para descrever histórias de qualidade menor ou absurdas. Contudo, vários escritores famosos já trabalharam em *pulps*, como Isaac Asimov, que escreveu para a *Astounding Science Fiction*, dentre outras. Nos Estados as revistas *pulp* tiveram maior expressão. Personagens famosos da cultura pop como Zorro e Tarzan surgiram nas revistas *pulp*.

Seguiram-se outras colaborações e, pouco depois, King Shelter já abre a revista, à frente de Agatha Christie. Some a menção “Especial para *Detetive*” e o sumário saúda, no número 207: “King Shelter é uma das atrações de *Detetive*. As suas histórias, pelo movimento e colorido, prendem fortemente a atenção dos leitores”. (Galvão, 1998, p. 7-8)

Patrícia Galvão, quando incorpora King Shelter, explora uma nova possibilidade de escrita e lança-se no desafio íntimo de escrever à altura dos grandes nomes desse gênero. É seu desejo pessoal de ser “King”. Seus contos policiais são, portanto, a comprovação de seu talento para a ficção. Além de construir enredos e cenários incomuns à Literatura Brasileira, P. Galvão também contribui para inovar a ficção policial comum. Em suas histórias, por exemplo, não há apenas uma sequência corriqueira de acontecimentos que conduzem o leitor até o verdadeiro criminoso, mas há algo além. O ambiente das histórias é permeado por situações que fogem ao senso comum e seus personagens são, em sua maioria, mulheres transgressoras³⁶. Mais uma vez, voltamos a entender que a visibilidade almejada para o feminino concentra-se nas personagens de suas obras e não em sua autoria.

2.7 Solange Sohl – o olhar para o lirismo das emoções, finalmente

No encaminhamento final dessa reflexão sobre seus pseudônimos, destaco o último a ser analisado. Não menos importante, comparado aos demais pseudônimos de P. Galvão, está Solange Sohl. Importante destacar que esses dois últimos pseudônimos, aqui apresentados, King Shelter e Solange Sohl fazem parte de uma escrita posterior ao cárcere e representam, de certa forma, um recomeço de uma escrita que pouco a pouco vai deslocando o olhar dos ideais políticos, das críticas, para voltar-se mais para si.

Talvez Solange Sohl seja um dos pseudônimos mais significativos usados pela escritora, no que se refere à produção poética, levando Augusto de Campos a perseguir obstinadamente a verdadeira identidade por trás do poema “Natureza Morta” (1948). Essa busca resultou no resgate de grande parte da produção literária e jornalística da autora, além de ter propiciado a Augusto de Campos a inspiração para escrever “O sol por natural”³⁷. O poema “Natureza Morta” foi publicado, no dia 13 de agosto de 1948, no Suplemento Literário, do jornal *Diário de São Paulo*. Assinado por Solange Sohl, o poema despertou a curiosidade de jovens poetas que, após sua publicação, se dirigiram até o jornal no intuito de

³⁶ No conto “Ali Babá na Inglaterra”, a personagem protagonista é Aradá, uma mulher que usa armas de fogo e luta com os homens. No final da história, o leitor descobre que Aradá, na verdade, é Ali Babá.

³⁷ É o próprio autor quem declara ter escrito o poema na época em que leu, pela primeira vez, “Natureza Morta” de P. Galvão.

conhecer a autora: “Secretariando o jornal e o suplemento. encabeçamos o poema com uma advertência: Solange Sohl é uma estreante” (Ferraz, apud Campos, 2014, p. 242).

A cada publicação de um novo poema, assinado como Solange Sohl, surgiam poetas curiosos na porta do jornal querendo desvendar o mistério. Como relata no livro *Pagu: vida-obra* (2014), Augusto de Campos só veio a descobrir a verdadeira identidade de Solange Sohl, em 1963, após a morte de Patrícia Galvão: “Só depois da publicação dos artigos: *Quem foi Solange Sohl* e *Desta casa destruída*, por Geraldo Ferraz, em 1963, é que vi solvido o mistério” (Campos, 2014, p. 234). Nos artigos citados, publicados por Geraldo Ferraz respectivamente nos dias 16 de março, no Suplemento Literário, do jornal *O Estado de São Paulo* e 07 de abril de 1963 no jornal *Tribuna* de Santos, não há qualquer explicação ou argumento para justificar o permanente mistério em torno da verdadeira autoria dos poemas. Abaixo, um trecho do artigo *Quem foi Solange Sohl*:

Quem era Solange Sohl?

A pergunta nos foi dirigida, a mim e a Patrícia Galvão, que cuidava da parte literária do suplemento. Tratava-se de jovens poetas que queriam conhecer a “colega”, afinal uma autêntica “poetisa maldita”, na acepção inteira do termo. Patrícia Galvão remeteu os curiosos à Faculdade de Filosofia, dizendo tratar-se de uma jovem aluna daquela escola. Houve quem fosse verificar lá e voltasse de mãos abanando: na lista das alunas não constava nenhuma Solange Sohl... Ora, explicou Patrícia Galvão, trata-se de um pseudônimo duma moça que não quer que o nome dela apareça; por que o anonimato aí escondido deve ser rompido? Os jovens admiradores de Solange não desistiram. Cada vez que aparecia o nome da poetisa – apareceu mais umas três ou quatro vezes – o inquérito era reaberto (Ferraz, apud Campos, 2014, p. 242).

E, mais adiante:

Que dizer de tudo isso? Entrego aqui a palavra aos que amam a poesia e aos críticos que não tenham ainda desgastado sua capacidade de captação dos mistérios do que Bachelard chamava “la poétique de la rêverie”, e que se acha presente nesta espécie de “transfert intérieur” pelo qual um poeta deu pelo poema sua intimidade a outro poeta possibilitando a transubstanciação que sobe da “natureza morta” à “natureza viva”, transfiguradora, de um mote seiscentista.

A provocação do poema de Augusto de Campos torna-se agora a homenagem póstuma à “morta luminosa”. Dono de uma informação deste teor não me caberia calar – o poema de Augusto de Campos chega-me como tantos outros saudares pela passagem da morte na casa destruída, pela ausência esperada, contudo súbita, chocantemente estranha (Ferraz, apud Campos, 2014, p. 243).

A leitura do artigo de Geraldo Ferraz permite verificar que Patrícia Galvão fazia questão de sustentar o encobrimento da verdadeira autoria de seus poemas, e o fez até sua morte. No entanto, as pistas para essa revelação estavam nas entrelinhas. O poema “Natureza Morta” apresenta traços que dialogam com a crônica “Algures”, mencionada anteriormente. Trata-se de uma escrita que envolve grande dramaticidade diante da realidade, transmitindo ao leitor o pessimismo e o desencanto do poeta diante da vida. Assim como Augusto de Campos, fui arrebatada por esse poema de Patrícia Galvão na primeira leitura – momento em que decidi dar início à essa jornada incessante na busca por informações que me levassem a conhecer as múltiplas faces de Patrícia Galvão. Devo confessar que, na condição de leitora, a escrita de Solange Sohl foi aquela que mais me tocou. Na posição de pesquisadora, foi essa escrita que também me conduziu à descoberta de textos críticos sobre Patrícia Galvão. Alguns de informações repetitivas, outros de conteúdo valioso e de detalhes imprescindíveis para a compreensão da construção poética da autora. Um deles foi o artigo “Dizer a Infelicidade”, de Maria Bernardete Ramos Flores, já citado anteriormente. O fato é que, no artigo de M. B. R. Flores, há um detalhe essencial referente ao poema “Natureza Morta”. Abaixo, o trecho que considero fundamental para refletir sobre o conjunto da produção de P. Galvão:

Natureza Morta, experiência de um corpo desencantado expressa numa poética “autobiográfica”. O poeta concreto não conheceu a dona desses versos. Pensou mesmo que se tratasse, efetivamente, “de uma estreada”. Só veio a saber que se tratava da jornalista Patrícia Galvão, depois de sua morte, vitimada pelo câncer, em 1962. Mas o poema lhe “cortou o coração”, e lhe fez chamar por Solange Sohl, “a morta luminosa [...] Luminosa! Quem diria capaz de tanta e estreita morte.” A autora de *Natureza Morta* havia sumido no ar. O ar devorara a voz narrativa que sussurrara aquela consciência cheia de morte, da primeira tentativa de suicídio [...] (Flores, 2010, p. 127).

M. Flores traduz, de maneira contundente, a estreita relação entre o “eu lírico”, a autora e sua vida. Existe, por trás da escrita poética de Solange Sohl, a necessidade de expressar em versos o lado obscuro da vida de P. Galvão; o lado que não poderia transparecer aos amigos e admiradores, o prenúncio de um suicídio que poderia ser livremente expresso na voz de uma anônima.

Percorrendo vida e obra de Patrícia Galvão, encontrei outros poemas assinados como Solange Sohl. Um deles chamou-me mais a atenção por estar permeado pela mesma atmosfera do célebre “Natureza Morta”. Em um espaço de quatorze anos, em 23 de setembro

de 1962, ela publica “Nothing”, no jornal *Tribuna*. Esse poema, apresentado no capítulo anterior, seria o segundo a carregar o prenúncio de uma segunda tentativa de suicídio³⁸.

O nome Solange Sohl transborda, em seu ‘eu lírico’, a carga emocional de P. Galvão. A subjetividade é a expressão do vivido, ao passo em que revela, por meio da poesia, o lado perturbado de seu íntimo. Fernando Pessoa, mestre dos heterônimos, apresenta no texto “Autoria e heteronímia”, a relação entre o poeta e sua poesia para explicar os níveis de proximidade ou distanciamento entre ambos:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. (Pessoa, 2003, p. 499)

Muito rapidamente, identificamos Solange Sohl/P. Galvão na poesia que F. Pessoa considera em “primeiro grau”. No entanto, seu estilo de escrita poética não segue apenas um fluxo de sentimentos obscuros vividos por ela, mas passa também por todas as experiências relacionadas ao contato direto com os poetas surrealistas franceses, os ditos “poetas malditos”, conforme apresentei no primeiro capítulo.

2.8 As faces fabuladoras de Patrícia Galvão

A variedade de pseudônimos utilizados por Patrícia Galvão denota diferentes estratégias e diferentes propósitos que perpassam sua trajetória de vida. Seja para arriscar em diferentes gêneros da escrita literária, seja para manifestar opiniões e denunciar os erros de sua sociedade, o uso de outros nomes para encobrir sua identidade assinala um compromisso voltado à ação, ao fazer literário, sem preocupações com as tendências ou exigências às quais foi submetida a seguir.

Mesmo que o pseudônimo Mara Lobo, para assinar *Parque Industrial*, tenha sido uma imposição do partido para desviar a atenção em torno da polêmica “Pagu”, logo a crítica encontrou a verdadeira manifestante das críticas proletárias.

³⁸ A segunda tentativa de suicídio desta vez é “justificada” pela condição de saúde, após ser desenganada pelos médicos diante do câncer que enfrentava.

Ari Pavão, em seu livro *Bronzes e Plumas* (1933), é quem anuncia: “Romance veloz, cores fortes, personalidade. Mesmo para os que, como eu, não estejam integrados na corrente de ideias que o inspirou, *Parque Industrial* de Pagu é um livro que se lê com prazer. Impróprio para menores e senhoritas [...]” (Pavão, apud Campos, 2014, p. 159). A obra é relacionada à figura de Pagu e o nome de P. Galvão é deixado de lado. Provavelmente, relacioná-lo a um “nome” já constituído em torno da polêmica militante teria maior repercussão e difusão do que aquele que evidencia a identidade de uma filha da burguesia paulista.

Diferentemente do poeta Fernando Pessoa com seus heterônimos, os quais possuem uma personalidade própria, os diversos pseudônimos utilizados por Patrícia Galvão relacionam-se marcadamente com cada momento de sua vida, carregando vestígios do “eu escritor”. Ainda que essa “autoria anônima” se diferencie em termos de conteúdo e propósito, os diferentes nomes e produções atribuídas a eles estão permeados pelas experiências de P. Galvão. Ou seja, não há uma autoria reconhecida desses nomes, mas é um recurso que lhe serve como artifício para a liberdade de expressão no anonimato.

Ao longo de minhas investigações acerca dos pseudônimos de P. Galvão, constantemente surgem dois importantes questionamentos: por que o codinome Pagu sobreviveu ao tempo, sobrepondo-se aos demais pseudônimos e até mesmo ao próprio nome da autora? – e, por que Patrícia Galvão após desvincular-se do PCB continuou a assinar seus textos com pseudônimos?

A primeira questão relaciona-se perfeitamente com o que foi apresentado no início do presente capítulo. O fato é que, há uma construção simbólica em torno do nome Pagu por meio da mídia e da sociedade da época. Nesse caso, “Pagu” ganha maior visibilidade mais pelo que ele simboliza e menos pelo que ele produz, em termos de escrita literária ou jornalística. É através dessa construção externa da personalidade Pagu que o nome se perpetuou ao longo das décadas. E, ainda hoje, sobrepõe-se ao nome Patrícia Galvão. Além disso, é preciso lembrar que a imagem atrelada a ele remete a uma mulher polêmica e transgressora. Diferente da imagem que se tem registrada de Patrícia Galvão na sua maturidade, quando já não utilizava esse pseudônimo. É por essa razão que, no terceiro e último capítulos dessa pesquisa, retorno à essa questão. Para exemplificar essa construção da “lenda” ou “mito Pagu”, ao longo do tempo, transcrevo abaixo dois importantes fragmentos dos depoimentos de seus filhos, Rudá de Andrade e Geraldo Galvão Ferraz:

[...]A visão que se tem hoje de Patrícia é uma visão um pouco distorcida, mais valorizada pelo mito. Da Patrícia do cotidiano falam muito pouco. Destes momentos escolhidos para definir uma personalidade, no seu caso, sobressai esse lado de força, de atitudes às vezes agressivas, radicais... Agora isso não tem nada a ver com a Patrícia do cotidiano. A lembrança que eu tenho dela é a de uma mulher bastante calma, bastante tolerante, tranquila, extremamente meiga, que se dava com todo mundo, que não tinha absolutamente essa coisa pernóstica que é comum nos meios intelectuais de querer que as pessoas sejam intelectuais, tenham um conhecimento das coisas, profundamente... as amigas dela – às vezes coincidiam, eram grandes intelectuais, grandes pessoas da sociedade, do mundo cultural, literário e artístico -, no cotidiano, eram pessoas comuns. Presenciei enormes amigas dela com pessoas que absolutamente não tinham a menor projeção. Ela tinha um gênio, um temperamento de uma abertura muito grande para o lado humano das pessoas [...]. (Andrade, apud Costa, 2011, p. 169-167).³⁹

[...] A lenda consagrou uma Pagu irresponsável, “porra louca” e exibicionista. O que se lê aqui, verdade confessada, desmente a imagem criada pelo preconceito e pelo sensacionalismo⁴⁰ (Galvão, 2005, p. 12).

Os trechos acima, ainda que de cunho bastante pessoal, revelam a dimensão da “lenda” que envolve a figura de Pagu. Com isso, é possível observar que Pagu é mais uma personagem construída socialmente do que uma autora propriamente dita. Aspecto esse que, me permite considerar essa mitificação, que ultrapassa o espaço literário, um dos fatores que contribuiu marcadamente para o apagamento do nome Patrícia Galvão nos manuais de História da Literatura Brasileira. Nesse sentido, os demais pseudônimos utilizados pela autora permanecem apenas no espaço de escrita, sem ganhar maior projeção.

O segundo questionamento, que também guiou a análise desse capítulo, alinha-se com o que procurei ressaltar, anteriormente, ou seja, um recurso que não somente lhe proporciona a liberdade de escrita, como também denota a “transgressão autoral”. O que torna possível tal constatação é a pergunta/resposta emblemática de Patrícia Galvão, ao ser questionada sobre a autoria do poema “Natureza Morta”, assinado como Solange Sohl: “[...] por que o anonimato aí escondido deve ser rompido?” (Ferraz, apud Campos, 2014, p. 242). A pergunta/resposta de P. Galvão revela mais do que simples disfarce enquanto poeta, há o desejo de estabelecer o anonimato como forma de transgredir uma autoria reconhecida. Ou seja, nesse caso, o texto deve sobrepor-se àquele que o assina.

Ao denominar o artifício utilizado por Patrícia Galvão como “transgressão autoral”, recorro aos estudos de Roland Barthes no livro *O rumor da língua* (2004), de modo que seja

³⁹ Depoimento de Rudá de Andrade à Maria Conceição Tôrres Garcia, publicado em revista, retirado do livro de Márcia Costa, *De Pagu a Patrícia: o último ato* (2011).

⁴⁰ Um fragmento do texto de apresentação do livro *Paixão Pagu* (2005) organizado pelo filho Geraldo Galvão Ferraz.

possível compreender os elementos que evidenciam esse recurso na produção de P. Galvão. R. Barthes, quando anuncia “A morte do autor”, procura apagar essa figura autoral para dar destaque ao texto, à ficção. A exemplo da escrita de Mallarmé, ele explica:

[...] é a linguagem que fala, não o autor, escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”, toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura [...] (Barthes, 2004, p. 59)

Para o filósofo, a importância do autor, enquanto pessoa é um produto da modernidade; uma construção da sociedade que atribui prestígio ao autor e faz com que ele se sobreponha à sua obra. Para R. Barthes, a falha está na tentativa de “explicar” a obra sempre baseada na história/biografia daquele que a produziu: “o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’” (Barthes, 2004, p. 58).

P. Galvão não apenas procura dar lugar à interpretação do leitor, longe da figura do autor, como também abre espaço para que nomes desconhecidos ganhem o devido reconhecimento pelo texto/obra e não pela posição que ocupam. A diferença, com relação à proposta barthesiana, é que não há impessoalidade, pois o autor é aquele que assina (Pagu, Mara, Solange, etc), mas a expressão é a de Patrícia Galvão.

Com isso, há uma possível abertura do espaço literário para nomes comuns, que estejam fora do círculo intelectual conhecido, e, principalmente, para mulheres comuns. Solange Sohl aparece, nesse espaço, como uma simples estudante de Filosofia que não estava preocupada em galgar uma posição de destaque, por meio do reconhecimento da crítica. Do mesmo modo, denota a figura de uma estreante no campo da poesia que não estava segura de seus dotes literários.

Ao abrir mão de sua autoria, Patrícia Galvão abre espaço não apenas para o escritor anônimo, mas especialmente para o leitor e suas possíveis interpretações. R. Barthes aponta o Surrealismo como uma das manifestações que contribuiu para dessacralizar o papel do autor sobretudo com a técnica da escritura automática – conforme apresentado no capítulo anterior.

Michel Foucault, em sua conferência “O que é um autor?”, no livro *Ditos e escritos III* (2006), discute a função do autor nos mais diversos contextos e áreas de conhecimento e o avalia como uma unidade de expressão, que irá manifestar-se em diferentes textos, como cartas, rascunhos, fragmentos, mais ou menos da mesma maneira. M. Foucault, quando explora os signos ligados ao ato da escrita, relaciona-os à pluralidade de um *alter-ego*,

podendo o autor ser apenas um dos seus desdobramentos fictícios. Ou seja, o autor atuaria na variação dos egos e sua função “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (Foucault, 2006, p. 14).

É precisamente por meio dessa variação de egos assinalada por M. Foucault, que propus localizar os diferentes pseudônimos utilizados por Patrícia Galvão. Ao longo desse capítulo, utilizei por diversas vezes a expressão “diferentes propósitos” em relação aos textos e pseudônimos usados para assiná-los, pois observo em cada nome fictício utilizado por P. Galvão esses desdobramentos. Cada um dos pseudônimos elencados, no decorrer deste capítulo, demonstram épocas, espaços e produções distintas de P. Galvão. Entretanto, ainda que Roland Barthes e Michel Foucault apontem para a relação entre vida e obra como uma problemática da crítica moderna, não é possível realizar a ruptura entre a vida de P. Galvão e sua produção. Considero, contudo, que é justamente esse o motivo que a leva a utilizar diferentes pseudônimos para cada época, momento e contexto.

Nancy Huston, no capítulo “Persona, personagem, pessoa”, de sua obra *Espécie fabuladora* (2010) aponta para a maneira que a espécie humana utiliza para se representar em diferentes contextos, atuando, ao longo da vida, como personagem de uma história:

Personagem e pessoa vêm de persona: palavra bastante antiga (os romanos a tomaram dos etruscos) que significa “máscara”. Um ser humano é alguém que usa uma máscara. Cada pessoa é um personagem. A especificidade da nossa espécie é que ela passa a vida toda representando a sua vida. Os papéis que nos propõem serão mais ou menos diversos, mais ou menos fixos, de acordo com a sociedade em que nascemos. Mostrarão para a gente como fazer para desempenhar esses papéis, nos ensinarão a imitar modelos e a assimilar as narrativas que dizem respeito a eles. A identidade é construída graças à identificação. O ego é urdido a partir de outros [...] (Huston, 2010, p. 113-114).

Esta parece ser a faceta usada por P. Galvão ao assinar suas produções com diferentes nomes, pois esses pseudônimos representam diversas pessoas – todos os anônimos os quais ela queria representar – ao passo em que manifestam as inquietações da própria Patrícia Galvão. A variação do nome autoral, no entanto, não compromete o propósito implícito por trás de cada uma de suas criações: a crítica social que expressa sua postura e seu jeito de ver e sentir o mundo.

3 Aspectos (auto)biográficos na escrita de Patrícia Galvão

Até quando a vida? Onde a vida?
Patrícia Galvão

A proximidade que estabeleço entre percurso de vida e produção literária é feita com o objetivo de destacar, na leitura de P. Galvão, diferentes possibilidades – as quais a escritora recorre – para imprimir elementos e expressões subjetivas em sua obra. Procurei mostrar, nos capítulos anteriores, que essas impressões são reveladoras de aspectos biográficos, não necessariamente como gênero literário, mas como expressão ou experiência singular de escrever a vida.

Neste capítulo, e no constante objetivo de dar relevo à vida amalgamada à obra, dedico minha leitura crítica ao livro *Paixão Pagu* (2005). Esse livro reúne as cartas escritas⁴¹ no cárcere, entre os anos de 1939 e 1940. Sua publicação ocorre sessenta e cinco anos após a última prisão e só se configura como livro pelas mãos dos filhos da autora, Rudá de Andrade e Geraldo Galvão. Junto às cartas, há os textos do apresentador, K. Jackson, e dos organizadores do livro, os filhos. Reunidos, o leitor recebe, em mãos, Patrícia Galvão desvelada em três imagens: a mulher, a autora e a mãe.

A leitura crítica deveria, aparentemente, partir dos pressupostos do gênero epistolar. No entanto, sob um olhar mais atento para a escrita das cartas, logo percebi a ultrapassagem dessa categoria. O aspecto determinante para essa percepção foi perceber que as cartas nunca obstinaram retorno por parte de seu único destinatário: o marido Geraldo Ferraz.

3.1 Quem resgatará P. Galvão? Augusto de Campos, biógrafo de Pagu

Em 1963, Geraldo Ferraz, o segundo esposo da escritora, finalmente resolveu revelar a verdadeira identidade de Solange Sohl – nome utilizado para assinar os poemas⁴² que encantaram os artistas do concretismo brasileiro, dentre eles Augusto de Campos. Foi a admiração de A. Campos que moveu o esforço do poeta para reunir os trabalhos da escritora. Em 1978, ele escreveu “Pagu: Tabu e Totem”, introdução da antologia de Antônio Risério

⁴¹ Além das cartas da autora, o livro reúne um texto de apresentação, elaborado pelo professor e pesquisador dedicado à obra de P. Galvão, Kennet David Jackson, da Universidade de Yale (EUA), e outros dois textos escritos respectivamente pelos filhos Rudá de Andrade e Geraldo Galvão Ferraz sobre o papel de mãe e o de escritora, desempenhados por Patrícia Galvão.

⁴² Os referidos poemas foram apresentados e analisados no capítulo anterior.

Pagu: Vida-Obra, Obra vida, vida, publicada no mesmo ano. Em 14 de março de 1981, ele colabora para o *Jornal da Tarde* com o ensaio “Pagu: Amadora das artes” (Campos, 2014, p. 19). Em 1982, Augusto de Campos ganha o reconhecimento como pesquisador e historiador de Patrícia Galvão com a primeira edição de *Pagu: Vida-Obra*⁴³.

Pagu: Vida-Obra, em sua primeira edição, reúne algumas produções da autora, contextualizadas de acordo com a época. A. Campos procura resgatar as contribuições de Pagu para o movimento modernista brasileiro, trazendo também sua história de vida, sua atuação política e seus trabalhos como jornalista. Os textos da escritora foram cedidos por Geraldo Ferraz que também almejava divulgar as produções de Patrícia Galvão. A obra de A. de Campos foi relançada em 2014 com o acréscimo de outros textos desconhecidos pelo público leitor, além de apresentar imagens até então desconhecidas da autora e depoimentos de personalidades de seu convívio.

Pelo caráter de antologia completa, a obra de A. de Campos foi a principal fonte de pesquisa no estudo da obra de P. Galvão. Da mesma forma, foi reveladora de um traço marcante para a investigação. Explico: Philippe Lejeune, em *Je est un autre* (1980), destaca que nunca houve a intenção de escrever a vida de outra pessoa com meros fins de conhecimento⁴⁴. Esse postulado recai sobre a postura do biógrafo e, não pude ignorar que A. Campos assume esse papel. Na condição de biógrafo de P. Galvão (*Pagu*, para ele) há uma seleção de textos e documentos, bem como passagens da vida, que recaem sobre a imagem que ele, biógrafo, quer exaltar. A admiração de A. de Campos confunde-se com o fascínio sobre a mulher ousada e transgressora P. Galvão. François Dosse (2015, p. 55), em seu estudo sobre o gênero biográfico, reforça essa linha interpretativa quando dedica um de seus capítulos ao estudo da biografia como gênero impuro, desenvolvendo a ideia de que a biografia “é um verdadeiro romance”. Sendo assim, a leitura do livro de A. de Campos me fez perceber a perpétua imagem de Pagu que insiste em ocultar Patrícia Galvão. O livro lança a prerrogativa de dar conta da “vida” e “obra” de “Pagu”. Mas quem é Pagu senão uma faceta de Patrícia Galvão construída por outros?

Sem a pretensão de desprestigiar o trabalho exitoso de A. de Campos – pois foi essa a mais importante fonte de investigação –, apenas procuro me posicionar enquanto

⁴³ Interessante analisar que a obra lançada por Augusto de Campos possui o mesmo título da antologia de Antonio Risério. Traria A. Campos uma proposta diferente ou isso evidencia uma extensão do projeto de Antonio Risério?

⁴⁴Cf. Lejeune, p. 77-78.

pesquisadora e leitora de P. Galvão. Com essa escolha, anunciada no título, a “lenda Pagu⁴⁵” é novamente reforçada. O leitor atento logo percebe que a exaltação da participação de P. Galvão no movimento antropofágico, nas lutas políticas, e sua postura mais ousada, contribuíram para a construção da imagem de “Pagu” ativista⁴⁶. Comparada à Rosa Luxemburgo, a figura de Pagu assume o papel, no imaginário popular, de “guerreira brasileira” enquanto suas contribuições para a Literatura Brasileira, na condição de escritora vanguardista⁴⁷, crítica e tradutora, ficam na sombra do esquecimento.

É incoerente pensar que Augusto de Campos, ao descobrir a escrita poética da autora, questionou: “Quem resgatará Patrícia Galvão?⁴⁸”. Embora ele não tenha respondido à essa indagação (quando elegeu “Pagu” para o título de sua antologia), a recuperação da identidade nominal é necessária para entender que Pagu é apenas um dos fragmentos constituinte dessa personalidade autoral, assim como todos os demais pseudônimos representativos de diferentes fases e momentos da escrita de P. Galvão. Dessa forma, motivada pela recuperação da vida que inspira a obra, as cartas, objeto de estudo desse capítulo, são, em minha leitura, as produções mais artesanais no processo de escrita livre e original que colaboram para, enfim, resgatar Patrícia Galvão.

3.2 As cartas – o destinatário sem resposta

Em uma das cartas escritas ao companheiro Geraldo Ferraz, datada em 12 de novembro de 1940, P. Galvão relata: “Não estou escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isto é para você ter um pouco mais de mim mesma, das sensações e emoções que experimentei” (Galvão, 2005, p. 99-100). O anúncio evidencia o conhecimento de um gênero; revela a possibilidade de ser essa uma escrita destinada ao público, mas expressa a constante e inesgotável necessidade de expressar suas emoções. Diferente do que vimos na poesia e no percurso jornalístico, com a escrita de artigos, a subjetividade sempre esteve emaranhada à estética literária, ao modelo textual. A carta, na escolha de P. Galvão, possibilita o desvelamento e a liberdade de assumir a expressão do íntimo.

⁴⁵ O filho, Geraldo Galvão Ferraz, na abertura do livro que reúne as cartas de P. Galvão admite que a “a lenda consagrou uma Pagu irresponsável, ‘porra louca’ e exibicionista” (Cf. Galvão, 2005).

⁴⁶ A Universidade Estadual de Campinas abriga o “Núcleo de estudos de gênero Pagu” e também é responsável pela edição da Revista “Cadernos Pagu” – específica sobre estudos de gênero.

⁴⁷ Prefiro o emprego desse adjetivo com o sentido de estar “à frente de seu tempo” e não na interpretação que poderia vincular ou restringir a autora ao movimento de Vanguarda.

⁴⁸ Cf. Campos, 2014.

A intenção de escrever a carta expressa a necessidade de dar algo mais de si, algo além do senso comum. Essa “entrega” ao outro (destinatário), serve-lhe como exercício de autoanálise, pois a carta, como nos lembra M. Foucault (2004, p. 153), enquanto texto destinado ao outro, “também permite exercício pessoal”. No seguimento de sua reflexão, esse filósofo e crítico literário ressalta a importância do destinatário, na correspondência, para o exercício da elaboração de si na prática da escrita. A exemplo da carta de Sêneca dirigida a Lucius, M. Foucault (2004, p. 154) diz que, nesse exercício, “sempre se precisa da ajuda de outro na elaboração da alma sobre si mesma”.

O romance epistolar ou as cartas, quando associados às primeiras produções femininas, geralmente são limitados a uma escrita sentimental, restrita ao confinamento doméstico. Mesmo não sendo esse grupo [o de escritoras mulheres] o objeto de estudo de M. Foucault, na prática epistolar, ele nos faz refletir sobre isso quando diz:

Parece que foi na relação epistolar – consequentemente para colocar a si mesmo sob os olhos do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si mesmo: relato da banalidade cotidiana, das ações corretas ou não, da dieta observada, dos exercícios físicos ou mentais que foram praticados. (Foucault, 2004, p. 160)

Nem correspondência, no modelo tradicional, nem diário. A carta de Patrícia Galvão não é um registro contínuo, datado, pois a contagem do tempo e o cotidiano não existem no cárcere⁴⁹. O que prevalece, enquanto exercício de lucidez e autoanálise. É o exame de consciência promovido pelo confinamento. O qual não posso deixar de associá-lo ao perfil de mulheres que escreveram “entre quatro paredes”⁵⁰. A prisão, em um caso ou em outro, pode assumir proporções distintas, mas em ambas as circunstâncias ela exerce a mesma função: o apagamento de uma identidade ou o sufocamento de uma subjetividade. Em um fragmento da carta, podemos ler:

Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só a luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para todas as perguntas e todas as respostas: “Para quê? Para quê?”
Aliás, eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo, sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando

⁴⁹ É uma escolha pessoal, minha, não aprofundar as reflexões sobre essa escrita no cárcere pelo viés da literatura de testemunho e do trauma. Prevalece, nesse estudo, a leitura biográfica.

⁵⁰ Não podemos restringir a expressão “entre quatro paredes” ao quarto. Entendo também como o espaço domiciliar.

isso significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido... (Galvão, 2005, p. 64)

Não há qualquer exigência de outro para realizar o exercício de escrever, apenas a exigência que vem de sua própria consciência. O monólogo que destaca a produção de uma “pergunta-resposta”, elaborada por ela mesma, reforça a desnecessária interação do destinatário.

No parágrafo a seguir, podemos observar uma prática de reflexão fundamental, que antecede a escrita, a qual M. Foucault denomina “meditação” daquele que escreve sobre si (2004, p.160). O exercício de meditação nada mais é do que o contato do eu consigo mesmo, abstendo-se de influências exteriores. Sendo assim, a figura do interlocutor (de uma correspondência, por exemplo) é apenas imaginária dentro da subjetividade do remetente. A respeito do olhar lançado sobre si, na carta, M. Foucault analisa:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. Aliás, Demétrio, expondo no *De elocutione*⁵¹ o que deve ser o estilo epistolar, enfatizava que ele podia ser unicamente em estilo “simples”, livre na composição, despojado na escolha das palavras, já que cada um deve revelar nele sua alma. A reciprocidade que a correspondência estabelece não é simplesmente a do conselho e da ajuda; ela é a do olhar e do exame. A carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como “bem próprio”, constitui também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma. (Foucault, 2004, p. 156)

Julgo importante frisar que, o destinatário escolhido por P. Galvão, não é um familiar ou amigo quaisquer. Geraldo Ferraz, antes de ter sido seu companheiro, foi seu melhor amigo. A entrega de si, dos sentimentos expressos e registrados no texto, ultrapassa o senso comum do conhecimento de um pelo outro, além de, também, superara introspecção individual. Foucault lembra-nos:

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma “introspecção”: mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo. (Foucault, 2004, p. 157)

⁵¹ Falero, Demétrio de. *De elocutione*. IV. Tradução de E. Durassier. Paris: Firmin Didot, 1875.

Assim, lemos em P. Galvão:

Talvez eu tenha a expressão confusa. Há uma intoxicação de vida. Parece que paralisa começa desta vez. É difícil a procura de termos para expor o resultado da sondagem. É muito difícil levar as palavras usadas lá dentro de mim. Geraldo, compreenda, por favor. (Galvão, 2005, p. 52)

Ainda que, na escrita das cartas, P. Galvão tenha se deixado levar por um diálogo interior, o que lhe permite chegar a esse estágio é a necessidade de registrar a essência de uma personalidade. A escrita, no formato de carta é conveniente pela liberdade de expressão, mas as características autobiográficas – por ela também admitidas – são constantes no texto. Ao longo dessa leitura, proponho-me a apontar as mais significativas. De antemão, destaco aqui um dos traços mais significativos, na teoria de Ph. Lejeune, para a identificação de uma narrativa retrospectiva autobiográfica, ou seja, o olhar do eu-adulto, no tempo presente da narrativa, para o eu-da-infância. Essa postura do autobiógrafo legitima a edificação de uma personalidade. Em P. Galvão, ela reforça a inquietude de um espírito inquietante: “Na nebulosa da infância, a sensitiva já procurava a bondade e a beleza. Mas a bondade e a beleza são conceitos do homem. E a menina não encontrava a bondade e a beleza onde procurava. Talvez porque já caminhasse fora dos conceitos humanos” (op. cit, p. 52).

As razões que, inicialmente, guiaram minha análise estão calcadas em dois aspectos fundamentais da correspondência – pontuados por Foucault e observados na narrativa de P. Galvão: a descrição do estado de espírito e corpo, e a percepção dos dias daquele que escreve:

As notícias sobre a saúde tradicionalmente fazem parte da correspondência. Mas elas assumem pouco a pouco a amplitude de uma descrição detalhada das sensações corporais, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações que puderam ser sentidas [...]
[...] A carta é também uma maneira de se apresentar a seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana. Narrar o seu dia – não exatamente por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marca-lo, mas justamente quando ele não é senão semelhante a todos os outros, demonstrando assim não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser – faz parte da prática epistolar [...] (Foucault, 2004, p. 157-159).

Apoio essa leitura nas análises de Foucault justamente pelos aspectos contraditórios observados na aproximação às cartas de P. Galvão. Uma delas respeita a introdução formal do modelo. Ou seja, na introdução, dirigida ao destinatário, lemos: “Meu Geraldo, [...]” (cf. p.51). Outras duas cartas, reunidas no mesmo livro póstumo, há a indicação das datas que introduzem a escrita: “1º de novembro de 1940” (p. 64) e “12 de novembro de 1940” (p. 76). No entanto, o exame de consciência, o conflito interior, as lembranças são aleatórias ao

tempo e se misturam à narrativa de episódios dramáticos e secretos, em tom de confissão. P. Galvão sabe do peso de suas declarações e, com isso, condena seu interlocutor ao mesmo destino: o sofrimento: “Seria bom se eu tivesse o poder de ver as coisas com simplicidade, mas a minha vocação *grand-guignolesca*⁵² me fornece apenas a forma trágica de sondagem. É a única que permite o gosto amargo de novo. Sofra comigo” (Galvão, 2005, p. 52).

3.3 P. Galvão: o olhar retrovisor para entender a lenda “Pagu”

O exercício, na prática da correspondência, na análise de M. Foucault pressupõe a troca e a reciprocidade do diálogo. É com essa possibilidade de retorno do “olhar do outro” que a construção ou reconfiguração do remetente (aquele que se entrega) se torna possível. Mas isso não ocorre com as cartas de P. Galvão⁵³. Não com o aparente destinatário de sua escrita. O “outro” é o seu eu-do-passado. Na escrita das cartas, há um total processo de introspecção revelador de um exame de consciência⁵⁴; um diálogo de P. Galvão consigo mesma o qual ela assume ter receio de iniciar:

Talvez eu não devesse começar meu relatório hoje. Com olhos de sol. Que preguiça de pensar. A longa história cansa. Não será ainda uma modalidade de fuga? Uma justificativa contra o conhecimento? Quero rolar na areia e esquecer... Se eu tivesse a certeza de que não me custaria nada falar, eu não falaria. (Galvão, 2005, p. 51)

Talvez seja melhor não conhecer. Ignorar a tentativa de autoanálise que se proporciona no exame de consciência. É assim que o leitor logo entende o receio do olhar retrospectivo. Na sequência de sua narrativa, ela expressa o desafogar de um passado que, para ela, parece ser difícil revisitar: a ousadia (in)consciente do sexo aos 12 anos; a descoberta da gravidez, aos 14 anos, concomitante ao abandono do amante; a interrupção da gestação. Uma cena que ela narra sob dois focos que contrastam a narradora autodiegética que rapidamente é projetada para a posição de espectadora da diegese:

O primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos. Sabia que realizava qualquer coisa

⁵² Expressão que faz referência ao Teatro francês Grand Gignol, especializado em teatro dos horrores.

⁵³ Na Literatura Brasileira, o romance *Um defeito de cor*, da Ana Maria Gonçalves (2006), apresenta uma narradora que escreve sem a pretensão de um retorno, pois o destinatário é o filho desaparecido.

⁵⁴ Algumas religiões adotam o “exame de consciência” como um preparatório para a confissão. Nos estudos literários, o termo se estende às narrativas autobiográficas pela influência de seus primeiros modelos de literatura íntima e confessional.

importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida. [...]

Aos 14 anos, estava grávida. E quis agir. Quis sair de casa. Resolvi falar sobre isso com Olympio. E pedir-lhe que me levasse a um médico que confirmasse a maternidade. Mas não lhe disse nada, porque nesse mesmo dia tudo terminou. Ele me comunicou que partiria naquela semana para os Estados Unidos. [...]

la partir. Ele quis falar. Alguma explicação piedosa, mas ela evitou a humilhação. Foi num dia cinzento entre os cedros do Jabaquara. Ficou-lhe a sensação do forte calor nos pés. [...]

[...] O que fazer de tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se desfazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo. [...] Senti nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite? (Galvão, 2005, p. 53 - 55).

O comprometimento com o tempo passado é priorizado ao longo do texto. Revirar o baú da memória para extrair dele as lembranças mais intensas e mais dolorosas, torna-se necessário para avaliar o curso de uma vida. Na passagem a seguir, transparece a confiança ao companheiro-amigo, mas, a sequência revela ao seu leitor a construção erótica que também marcou a imagem de “Pagu”:

Não sei se você sabe como conheci Oswald. [...] Foi quase ao mesmo tempo em que conheci você. Na época do Movimento Antropofágico.

Oswald: uma liberdade maior de movimento e mais nada. [...] Particularmente, eu me sentia mais atraída por Bopp, que possuía mais simplicidade, menos exibicionismo e, principalmente, mais sensibilidade.

Um dia, Bopp quis beijar-me. Percebi então que havia o sexo e repeli. Lembrei-me de uma frase que Cirilo me disse num dia longínquo: “Quando você passa na rua, todos os homens te desejam. Você nunca despertará um sentimento puro” (Galvão, 2005, p. 59).

Mais que um episódio de confissão conjugal, a declaração de P. Galvão ganha dimensões confessionais de um descontentamento; do inquietante sentimento de ter sido reduzida a um corpo-objeto, fato que reforça a representação sinédoque de “Pagu” e valida a tentativa deste estudo para reverter essa construção. Se relacionada à passagem citada anteriormente, carregada do peso de lembrar a iniciação sexual precoce e todo o desfecho dessa sexualidade, a confissão ganha dimensões de culpa, associada à responsabilidade por essa construção.

Ainda, no longo exercício de reminiscência – que busca encontrar, na ficcionalização escrita do “eu” do passado, a resposta para o “eu” do presente –, a autora escava as lembranças da infância para encontrar as pistas que a levam a entender a construção de Pagu:

Eu me lembro que me considerava muito boa e todos me achavam ruim. As mães das outras crianças não queriam que eu brincasse com suas filhas e fui expulsa até um dia da casa do Álvaro Jorge, da livraria, porque não queriam que eu tivesse contato com as suas crianças. Só consentiam ali minhas irmãs. Eu nunca consegui perceber minha perversidade (Galvão, 2005, p. 53).

Julgar a criança perversa permite buscar, no passado, a extensão dessa perversidade – evidentemente ligada ao corpo e a sexualidade. Por isso, ela volta à lembrança da iniciação. Mesmo consciente de que, no senso comum, o abuso sexual de um vulnerável⁵⁵ é crime e esse crime se intensifica quando o agressor é um adulto, seu olhar para a cena do primeiro ato sexual é de culpa e acusação da menina: “Não houve a menor violência de Olympio, nessa posse provocada por mim” (Galvão, 2005, p. 53).

Os elementos que compõem a escrita do “eu”, por meio de uma recomposição epistolar e na percepção de M. Foucault, explicam, de certa maneira, a escolha narrativa de P. Galvão. Sem recorrer ao diário íntimo, ultrapassando o modelo da carta e transitando na fronteira do texto autobiográfico, ela constrói seu espaço biográfico no contexto das curtas correspondências. Para melhor entender a estratégia, foi necessário recorrer ao estudo de Leonor Arfuch (2010).

Ao analisar o espaço biográfico, a partir de um viés histórico, L. Arfuch encontra a concepção fundadora de um “modelo” de gênero inaugurado com *As Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau (1782). Porém, considera errônea essa “padronização” de escrita que privilegia apenas o homogêneo. Ela correlaciona seus estudos à teoria bakhtiniana dos gêneros discursivos, privilegiando, assim, a heterogeneidade dos textos que estão em constante hibridização no processo de interdiscursividade social. Isso me fez entender a dificuldade em categorizar a construção textual de P. Galvão, apresentada como carta. A heterogenia, em sua narrativa híbrida, corresponde melhor à possível interpretação dessa produção.

L. Arfuch salienta, em seu estudo, que, muito além do valor literário, as confissões, autobiografias, diários íntimos e correspondências propiciaram a cisão entre o público e o privado, promovendo novos paradigmas sociais e literários:

Se a nascente primeira pessoa autobiográfica vinha dar testemunho da consciência feliz de uma “vida real”, sua expansão para outros registros e seu desdobramento em vozes múltiplas e imagens de valor “testifical” nunca cessaram: aqueles gêneros literários, instituídos já como práticas obrigatórias

⁵⁵ Juridicamente, a palavra vulnerável é sinônimo de “incapaz”. Ambas são palavras adequadas para se avaliar as limitações e riscos de uma menina de “doze anos incompletos” frente a uma situação como aquela descrita pela autora.

de distinção e autocriação (vidas filosóficas, literárias, políticas, intelectuais, científicas, artísticas...) e, conseqüentemente, como testemunhos inestimáveis de época, cujo espectro se ampliaria em seguida em virtude da curiosidade científica pelas vidas comuns, desdobraram-se hoje numa quantidade de variantes literárias e midiáticas, coexistem como formas autoficcionais com os já clássicos relatos de vidas das Ciências Sociais, com uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal (Arfuch, 2010, p. 36-37).

Pensando no contexto em que se encontrava P. Galvão, nos locais pelos quais ela circulou e frequentou – meios políticos, midiático, literário e artístico – e as personalidades com quem se relacionou, ao longo de sua vida, a expressão confessional de suas cartas já estavam destinadas à heterogeneidade.

Não há qualquer informação que me permita afirmar que, mesmo negando o desejo de publicação de suas cartas autobiográficas⁵⁶, P. Galvão as tivesse escrito com o intuito de torná-las acessíveis a outras pessoas – filhos, amigos ou público geral. Mas, é importante atentar para um detalhe: P. Galvão escreve a primeira carta em 1939. Nessa época, e mesmo com o acesso à literatura estrangeira, não era comum a escrita de autobiografias femininas⁵⁷. É L. Arfuch quem nos lembra, em seu estudo, que, no início do século XX, a escrita íntima das mulheres, na América Latina, ainda estava restrita ao espaço doméstico.

Segundo L. Arfuch, a escrita do “eu”, até o século XVIII, privilegiava a escrita autobiográfica de figuras importantes, de modo geral, de homens intelectuais. Com o advento do capitalismo e a estreita proximidade entre público e privado, isso se modifica. Essa escrita se expande para outras pessoas e outros interesses. O fato é que as transformações sociais afetam essa modalidade de escrita. A autobiografia ganhará outro sentido, permitindo que pessoas, inclusive menos privilegiadas, possam escrever suas memórias ou construir nesse espaço textual um lugar para manifestações – íntimas e sociais. Para L. Arfuch, o gênero epistolar está mais próximo da intimidade do sujeito pelo fato de ser uma confidência dirigida a um único indivíduo, sem a exposição a uma coletividade. O mesmo ocorre com o diário íntimo, cujo destinatário é imaginário. Devemos considerar que, nesse caso, nenhum dos dois teria a pretensão de se tornar público até a configuração do que se tornou o romance psicológico na forma autobiográfica:

⁵⁶ É uma escolha pessoal, referir-me à obra como “carta(s) autobiográfica(s)”. Além de considerar o teor confessional subjacente a toda autobiografia – comprometida com a verdade -, o termo também é privilegiado por duas razões: por respeito à atribuição genérica no subtítulo (escolha do organizador) e pelo destaque que quero dar ao caráter híbrido dessa escrita. O plural, por vezes, será utilizado, pois a obra é constituída por mais de uma carta.

⁵⁷ A autobiografia de Simone de Beauvoir, grande referência na escrita de gênero, só fora publicada em 1958.

No caso da forma epistolar, talvez seja o caráter íntimo da correspondência e sua suposta “veracidade” – o não terem sido escritas para um romance –, apregoada pelos respectivos autores, que conseguem despertar em seu momento maior interesse.

O antecedente mais remoto foi o *Pamela*, de Richardson (1740), um verdadeiro best-seller que, em busca de um de cartas, acabaria dando impulso a um gênero novo.

Essa obra, que antecipava o clássico romance psicológico na forma autobiográfica, e cujo sucesso fez dela, segundo Habermas, um marco na constituição da subjetividade burguesa, florescia no “húmus” que marcara fortemente os intercâmbios das esferas públicas e privada. O que se estava produzindo nesse tipo de escrita, que capitalizava tanto a prática do diário íntimo como a forma epistolar, era uma mudança substancial nas relações entre autor, obra e público, que adquiriram assim um caráter de “inter-relações íntimas” entre pessoas interessadas no conhecimento do “humano” e, conseqüentemente, no autoconhecimento (Arfuch, 2010, p. 45-47).

Buscando elucidar o funcionamento da escrita epistolar e sua relação entre o público e privado, L. Arfuch considera que, os relatos, em especial os das cartas, possuem uma linguagem que se aproxima do cotidiano, do calor do momento em que são escritos. Aliado ao fato de que desempenham o papel de confidência, as cartas transmitem, ao leitor que delas tem acesso, a sensação de olhar pelo buraco da fechadura. Porém, uma ação permitida àquele que espia é também uma ação solitária. Ao passo em que L. Arfuch caracteriza a Literatura Epistolar como a violação do privado.

3.4 Carta confissão ou carta denúncia?

Partindo da reflexão de Arfuch, é possível observar a pluralidade de discurso na escrita de Patrícia Galvão. Há o cuidado que recai sobre si, ou seja, o desejo de encontrar-se que delineia uma subjetividade pungente no texto. Mas há, também, a presença de elementos que lhe conferem um valor histórico-documental. Seu papel de testemunha de um tempo, no relato da repressão social e política no Brasil, das transições culturais, é documentado em sua produção literária. Através do registro de seu olhar, a autora apresenta ao leitor episódios históricos avaliados sob seu ponto de vista, o mesmo ocorre quando se ao mostra a si mesma no processo de escrita.

Certamente, pela condição de prisioneira, e sob a sombra da morte, P. Galvão foi impulsionada a romper o silêncio. Ela relembra, em suas cartas, os anos de repressão e abusos sofridos no meio burguês, nas fábricas e, sobretudo, no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Alguns nomes de membros do partido são poupados, mas outros nomes importantes do meio intelectual e político do território nacional e internacional são claramente informados. O

caráter de escrita confessional permanece, ao longo do texto, mas o julgamento ou dever de tornar o texto público partiu de terceiros.

A decisão de publicação foi dos filhos, assim como a decisão de incorporar a essa publicação os artigos que a compõem. Quanto à carta autobiográfica, é possível afirmar que ela pode ter sofrido supressões ao gosto daqueles que detinham os documentos originais. Quem nos garante o contrário? O importante é dar destaque ao que é mais subversor e que fora preservado pelos organizadores: as denúncias, sua opinião crítica (para avaliar, por exemplo, o caráter de Oswald de Andrade), a intimidade relacionada à sexualidade e, principalmente, o desejo de justificar e entender a construção de “Pagu”, mas colocando-se, como Patrícia Galvão, acima da lenda.

Temos então a figura de uma mulher intelectual; presa política, ex-exilada, registrando em um texto híbrido⁵⁸, uma carta autobiográfica que contém sensações, percepções, emoções, julgamentos, aliados a registros significativos para a História de seu país. Por meio da leitura de sua carta, o destinatário toma conhecimento não apenas das reflexões e sentimentos acerca das ações praticadas por ela em um tempo passado. O cotidiano e o espaço íntimo desses acontecimentos e das pessoas envolvidas também são expostos. O fragmento abaixo descreve a experiência de P. Galvão em Buenos Aires, sua primeira tentativa de encontrar Júlio Prestes e a participação no Congresso de Literatura com o grupo de intelectuais argentinos de vanguarda. O trecho a seguir, também transparece o olhar de P. Galvão biográfico dos bastidores de seu tempo:

Prestes vivia com as irmãs, num apartamento modesto. Estava ausente e fui recebida por suas irmãs e por Silo Meirelles. Arranjaram logo a minha instalação num hotel onde me apresentaram. Ficaram de me avisar da chegada de Prestes.

Dois dias depois, já estava em contato com o grupo intelectual de vanguarda. Pouca gente, pois a estação já começava em Mar del Plata. Mallea, um dos elementos de maior destaque, que me tinha sido apresentado por Afonso Reyes, logo que recebeu meu telefonema, procurou-me para introduzir-me no círculo da revista *Sur*⁵⁹, que acabava de se formar.

Aquelas assembleias literárias, como eram enfadonhas. O ambiente idêntico ao que conhecia cercado os intelectuais modernistas do Brasil. As mesmas polemiazinhas chochas, a mesma imposição da inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista para tudo. (Galvão, 2005, p. 72-73)

⁵⁸ O sentido de texto híbrido que busco atribuir à carta de P. Galvão dialoga com a definição do termo proposta no verbete de Stelamaris Coser, para quem o híbrido, enquanto resultado da mistura, é um reflexo de processos transnacionais e transculturais (Cf. Coser, apud Figueiredo, 2005).

⁵⁹ Revista Internacional dos Direitos Humanos. Disponível em: <<http://sur.conectas.org/>>.

Na sequência dessa passagem, transcrita abaixo, observamos a intensificação de uma crítica que se estende ao perfil das pessoas do meio intelectual. Na condição de narradora e expectadora da cena, ela faz revelações e denúncias, mas volta a traçar críticas sobre seu “eu” do passado:

Vitoria Ocampo, pessoalmente, ficou uma velha harpia, espiando, atropelando e encabrestando Mallea, o seu menino de ouro. Megera obscena. Depois das suas preleções íntimas, não mais consegui ligá-la à colaboradora da *Revista Occidente*. Norah, que julguei mais interessante apesar de sua pintura convencional, era apenas uma crítica de modas. Borges quis se despir no meu quarto cinco minutos depois de me conhecer. Fazer lutinha comigo. Gente sórdida. Mas eu bem que vivia no meio deles. Talvez não tivesse tido tempo de apreciar o seu valor intelectual. Mas deram-me impressão de revolucionarismo convencido à depravação, que não passavam de gente embolorada, cercada por estatutos de um conventículo convencionalmente exótico (Galvão, 2005, p. 72-73).

Conforme observamos, a escrita de P. Galvão exhibe, sem reservas, situações íntimas de personalidades importantes da intelectualidade argentina. Ao relatar seu descontentamento, no encontro com artistas renomados, a autora não poupa suas críticas e expõe um dos escritores de maior peso da Literatura argentina, Jorge Luis Borges, em um caráter de denúncia ao assédio sexual sofrido. Como salienta L. Arfuch, essa reconfiguração do biográfico que rompe a barreira entre o público e o privado traz consigo fatos indesejados e, por vezes, determinados acontecimentos são motivo de escândalo.

Apoiando minha análise nos estudos de L. Arfuch, suponho que os elementos autobiográficos que compõem a escrita epistolar de P. Galvão sejam evidenciados justamente por meio dessas informações, dadas ao leitor, não esteja no pacto de veracidade entre leitor e narrador frente aos fatos narrados – característica da narrativa autobiográfica nos pressupostos lejeunianos –, posto que não estamos diante de um modelo tradicional dessa escrita. A garantia, em minha percepção de leitora, recai sobre o que L. Arfuch aponta na análise das escritas epistolares, ou seja, a suposta intenção de não querer publicá-las. Prefiro interpretar as cartas de P. Galvão pelo viés dessa não intencionalidade, lembrando que é ela quem declara esse desejo. Referencio novamente: “Não estou escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isto é para você ter um pouco mais de mim mesma, das sensações e emoções que experimentei” (Galvão, 2005, p. 99-100). Outro aspecto interessante a ser considerado recai sobre a presença do destinatário. Geraldo Ferraz era um crítico de Literatura e, supostamente, interessado pelos assuntos relacionados às personalidades do meio intelectual.

Histórias dos “bastidores” intelectuais poderiam ser interessantes para desconstruir ideologias ou idealizações literárias.

Essa carta autobiográfica ou texto documental é preservado por Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão durante décadas. Esse e outros detalhes das cartas produzidas no cárcere são informados no livro que reúne a pesquisa de Augusto de Campos. O qual recupera, em seu livro, a carta que P. Galvão enviou ao pai e revela, através desse documento, que o tempo de reclusão também foi o tempo da leitura como exercício de autoterapia. Abaixo, um trecho bastante significativo de uma carta da autora a seu pai, solicitando uma obra específica, de um clássico da Psicologia, de autoria do psicólogo e psiquiatra austríaco Wilhelm Stekel (1868-1940):

1939 [...] 28 de maio – De uma carta a seu pai, da Casa de Detenção do Rio: “Continuo ainda um pouco esmagada, mas vai se vencendo corajosamente. Peça a Sid que arranje com Geraldo Ferraz livros para mim. Quero que ele me consiga aí (Isto é importantíssimo) *L’État d’angoisse nerveux* de Stekel, tradução francesa de 1930” (Campos, 2014, p. 431).

A presença da psicanálise não esteve limitada à ligação com o Surrealismo francês. A carta escrita ao pai evidencia que, para ela, essa leitura foi subterfúgio. Essa obra específica de W. Stekel, na tradução *Estados Nervosos de Angústia*, preserva o estilo do autor em reunir casos clínicos de pacientes, contados de forma romanceada. O ano em que P. Galvão escreve a seu pai, solicitando livros a Geraldo Ferraz, é o mesmo ano da escrita das suas cartas autobiográficas.

P. Galvão foi uma escritora que transitou no ambiente intelectual nacional e internacional. Esse acesso às diferentes Literaturas lhe permitiu construir sua própria visão sobre as formas de inovação na escrita literária. Contudo, interessa-me chamar atenção para um aspecto importantíssimo desse período de escrita no cárcere: ainda que de forma, talvez, inconsciente, é perceptível que ela investe a maior parte de seu tempo na escrita pessoal – no predominante exercício de autoanálise. No trecho transcrito abaixo, observamos a expressão lamentosa de uma mãe que não se absolve da culpa atribuída às falhas de sua conduta maternal, com a chegada do primeiro filho, Rudá:

Disse apenas na minha última página: “O meu filho nasceu”. E basta. Tudo mais esbarra com violência na contradição. A mãe. Mas não. É a negação da maternidade. As sensações são intangíveis. Apenas as essencialmente físicas podem ser lembradas com precisão. Surge a imensidade de planos superpostos, como no apogeu de um filme de grande intensidade fotográfica. Dentro, a infinitamente mãe. E a destruição lenta das sensações dessa

infinidade. Tudo fundido. A necessidade é uma noção falsa. Agi violentamente contra a necessidade, subjugando o instinto, o impulso, aniquilando a dor que protesta. Fiz conscientemente tudo o que não queria, para destruir a vontade pura. É como se eu tivesse estrangulado meu filho, louca de amor por ele. Hoje, deixaria florescer naturalmente, sem estrumes. Diria apenas: “Vive!”. (Galvão, 2005, p. 65).

Nesse trecho, P. Galvão retorna ao doloroso passado que se refere à negação da maternidade. A autora reflete sobre suas ações, ou mesmo escolhas necessárias para sustentar a imagem de “Pagu”, a militante política, que se pôs à frente de sua própria vida. Não havia espaço para a maternidade e o desejo de ser mãe foi sufocado pelas forças exteriores de uma necessidade quase superficial de manter essa imagem. Esse desabafo é o resultado de um exame de consciência; uma confissão íntima conduzida pelo exercício psicanalítico da terapia textual. Escrever para autoavaliar-se e extravasar o peso da culpa em torno das exigências de ser “Pagu”. A escrita também assume outra função terapêutica quando entendida, no processo de autoanálise, como um processo didático de reparação de si. L. Arfuch denomina como educação sentimental por meio de relatos da vida privada: “[...] o aprender a viver através dos relatos mais do que pela “própria” experiência –, aparece como um dos registros prioritários na cena contemporânea [...]” (Arfuch, 2010, p. 48).

Ao considerar a carta autobiográfica de P. Galvão uma carta confissão, volto a lembrar das considerações de L. Arfuch frente ao texto rousseuniano. Além de considerá-lo um modelo narrativo de exacerbada intimidade, imposta à sociedade como aceitável, ela dá destaque *As Confissões* por considerá-la exemplar de um espaço autobiográfico moderno, ou seja, um espaço construído sob a promessa de verdade absoluta do “eu” que escreve e se desnuda diante do outro, sem temer qualquer julgamento sobre a narrativa de erros e fracassos. Mesmo parecendo não entender essa autoanálise da vida, P. Galvão expressa, no fragmento a seguir, a vontade de “passá-la a limpo” aos olhos de seu destinatário: “Por que dar tanta importância à minha vida? Mas, meu amor: eu a ponho em suas mãos. É só o que tenho de intocado e puro” (Galvão, 2005, p. 52).

Na análise da relação que unifica o público e o privado, L. Arfuch caracteriza esse processo através do que ela nomeia “triologia funcional” de controle da natureza, da sociedade e do indivíduo. Para ela, a linha entre esses três elementos é tênue e sua cisão, conflituosa. Isso porque, entre o “eu” e a consciência de quem é esse “eu” existe a busca por sua singularidade ao passo em que também há a necessidade de identificação com o outro – inserido em determinadas categorias sociais, tais como classe, etnia, religião, etc. A narrativa de P. Galvão não está distante dessa relação. A escrita assume um propósito que está além da

estética de uma escrita epistolar, autobiográfica ou confessional – intencional ou não. A autora despe-se de suas “máscaras”; personagens; codinomes e véus usados ao longo da vida para assumir aquela que, até então, estava encoberta até mesmo para ela. Ao longo do processo de escrita, sua narrativa torna-se mais aprofundada e aos poucos surgem as palavras e as reflexões mais profundas acerca de seu passado.

A escrita confessional de P. Galvão apresenta essa busca individual assinalada por L. Arfuch, ou seja, o desejo de resgatar o eu – P. Galvão – na análise de uma trajetória de vida multifacetada, marcada, ao mesmo tempo, pelo sentimento de não-pertencimento. Com a escrita de sua carta autobiográfica, é possível perceber o sentimento de se ver como alguém paralelo à sociedade; alguém que não se encaixou a uma determinada classe; a um núcleo intelectual; a um partido político: “Mas eis-me membro de um comitê Fantasma, obrigada à dissimulação, à intriga, ao fingimento, a toda espécie de maquiavelismo repugnante...” (Galvão, 2005, p. 117). Mas o olhar crítico sobre o eu-do-passado também reforça sua diferença diante *dos outros*, marcando sua singularidade. Além da passagem que descreve os bastidores dos intelectuais, anteriormente citada, vale recuperar outro trecho, já referido, que transparece o mesmo sentimento de estranheza – percebido no distante tempo da infância: “[...] E a menina não se encontrava a bondade e a beleza onde procurava. Talvez porque já caminhasse fora dos conceitos humanos” (Galvão, 2005, p. 52).

Observo que P. Galvão reconhece ter optado por marcar sua “diferença”, assumindo o caráter de subversora. É assim que ela se coloca em uma postura que L. Arfuch denomina, na escrita confessional, como enfrentamento do “eu contra os outros”. Ao longo de toda sua produção, e mesmo nas cartas, P. Galvão expressou-se de forma transgressora, livre, e apresentou conteúdos de produção intelectual e artística que poderiam comprometer sua reputação diante da sociedade da época. Sim, eram produções impactantes na sociedade puritana paulista. Mas, percebemos que nada surpreendeu a opinião de amigos ou a opinião pública, pois já havia um estereótipo formado e nada mais poderia chocar. E eu me pergunto: qual o limite para a expressão imensurável do sentido? O cárcere?

3.5 Patrícia Galvão: exílio geográfico e exílio interior

Em sua carta autobiográfica, Patrícia Galvão procura traçar um percurso narrativo memorial, iniciando pelas lembranças da infância e juventude, intercalando com pequenos relatos do tempo presente, passando pela vida adulta e terminando com a viagem na qual deu a volta ao mundo, em 1934. Nesse período, exilou-se em países como China, Japão, Rússia,

no estado União Soviética, e por último na França, em Paris, cidade onde exerceu atividades no jornal *L'Avant-Garde* e trabalhou como tradutora de filmes. Usando identidade falsa, com o nome/pseudônimo Léonnie, vinculou-se ao Partido Comunista Francês (PCF). Ao longo de sua narrativa reminiscente, a autora descreve como se recorda das situações mais marcantes e relata, ao mesmo tempo, o difícil exercício de retornar ao tempo passado.

É preciso, primeiramente, reconhecer de que forma as viagens; o tempo de exílio e o cárcere influenciaram a escrita da autora. Importa ressaltar que a escrita de P. Galvão nasce em um período de forte repressão política no Brasil, concomitante ao início da segunda guerra mundial, em 1939⁶⁰. Ou seja, a narrativa advém não apenas pelo impulso de eventos particulares de sua vida, mas também surge como um documento testemunhal de acontecimentos históricos.

A escrita é sempre um processo lento e doloroso. É um exercício de ir e vir. Entre o começo e o recomeço. Assim como o processo de lembrar, refletir e escrever parece ser uma construção para P. Galvão, meu estudo acerca de sua obra renasce a cada dia de leituras e releituras, as quais parecem nunca ser suficientes para abarcar a grandiosidade poética das palavras tecidas pela autora em um momento de solidão. E para qualquer tentativa de compreensão desse processo, preciso apontar a época e o cenário de sua produção.

O lugar onde emerge essa escrita é a prisão e o espaço, o confinamento. Ambos colaboram para que P. Galvão tenha seus momentos de introspecção e reminiscência, refletindo, com isso, sobre sua condição no tempo presente. Longe das lutas políticas, do filho e de seu melhor amigo e companheiro, Geraldo Ferraz, a autora realiza uma retrospectiva de toda sua vida.

Não há uma data que precise com exatidão o começo da escrita de sua longa carta. A obra de A. de Campos fornece ao leitor informações de que P. Galvão foi liberta da prisão em julho de 1940, e em seu relato ela demarca datas esparsas no mês de novembro. Diante desses fatos, considere que a escrita se deu no ano de 1939, pois sua última prisão ocorreu entre os anos de 1939 e 1940. É possível que o documento tenha sido entregue a seu destinatário somente em 1940, e, em razão disso, alguns pesquisadores⁶¹ atribuem a esse texto o ano de 1940.

Importa frisar, também, que a carta de P. Galvão não traz qualquer informação sobre o presídio no qual se encontrava. Em seus últimos anos de cárcere, ela passou por diversos

⁶⁰ A escrita desse período demonstra forte teor testemunhal pelo fato de Patrícia Galvão estar inserida no contexto das lutas políticas no Estado Novo – Era Vargas.

⁶¹ Como Maria Bernardete Flores Ramos, em seu artigo *Dizer a infelicidade* (2011), que registra o ano de 1940 como período em que Patrícia Galvão teria escrito sua carta.

sistemas prisionais⁶² – entre os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Contudo, o mais provável é que estivesse na Casa de Detenção em Santos/SP, local onde fora libertada⁶³ no ano de 1940.

Em sua narrativa, P. Galvão coloca-se indiferente ao ambiente do cárcere. O leitor apenas tem acesso a impressões subjetivas e sentimentos que marcam o tempo presente. Com isso, não há qualquer descrição em relação ao cenário ou às pessoas que se encontravam no mesmo local. Isolada do convívio social, ela transmite, através das cartas, o sentimento de fuga introspectiva que, aqui, prefiro denominar exílio interior. Acredito que o substantivo “exílio” expressa, com adequação, a fuga ou “saída forçada” – conforme a própria palavra é definida nos dicionários de língua portuguesa. Da mesma forma, não podemos ignorar a forte relação que a palavra “exílio” estabelece com a saída por imposições políticas ou históricas⁶⁴. É o que acontece com P. Galvão e as razões que envolvem o encarceramento. Desse modo, a escrita da autora não deve ser entendida apenas como a expressão de alguém que viveu a condição de estrangeira, exilada em outros países, mas também como a narrativa de uma presa política que esteve excluída do convívio social, por diversas vezes, em seu próprio país.

Mesmo que, em estudos, como o de Edward Said, a palavra “exílio” assuma dimensões territoriais, relacionadas à pátria, terra natal, ela se estende à expressão da identidade de um indivíduo que se torna errante e excluído do convívio social. Em seu livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003, p. 46), ele dá destaque, nas primeiras páginas, à “dor mutiladora da separação” e é esse sentimento que permeia a produção de P. Galvão. Sua errância é interior e a busca é no tempo passado. A separação forçada da vida exterior, dos acontecimentos sociais e da família lançam-na no vazio, ou melhor, na solidão – sinonímia do exílio. A errância, promovida por esse exílio interior, estende-se à necessidade pungente de se encontrar dentro da escrita, sendo essa a única forma de marcar sua identidade e se reconhecer na própria história. É nesse momento de introspecção, que a autora retorna ao passado e busca exumar sua identidade no corpo de Pagu.

⁶² Presa, novamente, na vigência do Estado Novo. O Tribunal Nacional de Segurança a condena a mais dois anos e meio de prisão. Ao todo, quatro anos e meio nos presídios políticos do Paraíso e Maria Zélia, em São Paulo; na Casa de Detenção, no Rio de Janeiro (presídio político) e na Cadeia Pública de São Paulo (cárcere comum). Fica detida alguns meses além do que a condenara o Tribunal de Segurança, por se recusar a prestar homenagem ao interventor federal, Ademar de Barros, em visita à Casa de Detenção (Campos, 2014, p. 431).

⁶³ 1940 – julho – Liberta, finalmente, vai para a casa dos pais. “Saiu da prisão pesando 44 quilos. Aí eu peguei e fiquei cuidando dela”, depõe Geraldo Ferraz, que seria o seu companheiro até o fim da vida (Campos, 2014, p. 431).

⁶⁴ O verbete “exílio”, do latim *exilium*, sempre esteve ligado às conotações políticas e significa, segundo o Dicionário Aurélio (p. 330): 1 – Degredo, desterro. 2 – Lugar onde reside exilado. “Exilar”: 1- Mandar para o exílio; expatriar. 2- Afastar; apartar. 3- Condenar-se a exílio voluntário. 4- Isolar-se.

Na carta, P. Galvão rememora as sucessivas prisões em que esteve, em território nacional, descrevendo as sensações que emergem na condição de estar isolada do convívio social. Na passagem abaixo, é possível identificar o tempo de reclusão e o isolamento ao qual foi submetida:

Depois de semanas de solidão, ouvi numa das tardes intermináveis que vozes próximas cantavam a Internacional. Eram presos que chegavam. Seis mulheres que haviam participado de uma manifestação em prol da liberdade dos presos políticos. Soube então que os companheiros presos não estavam na imigração, mas espalhados em diversas delegacias, esperando ser deportados, como já tinham sido outros, para Montevidéu (GALVÃO, 2005, p. 92).

Além do interminável curso do tempo, o leitor é conduzido, por essas palavras, a imaginar a entrada das presas políticas, e até mesmo o coro das mulheres que, unidas, em tom de protesto, imprimem, no íntimo de P. Galvão, um sentimento de solidariedade e, ao mesmo tempo, de preocupação por saber que não era a única; não estava mais só. Aquela época, no Brasil, é a do auge das deportações, emigrações e exílios em outros países⁶⁵.

Assim como esses companheiros, envolvidos na luta de uma terra estrangeira, porém de acolhida, ela também sofreu seu exílio geográfico e viveu absorvida da atmosfera alheia. Mas, para entender a dupla relação com a palavra exílio, na escrita de P. Galvão, é preciso, primeiramente, entender de que forma esse deslocamento forçado produz um processo bilateral na condição do exilado. Para tanto, utilizo-me dos estudos da pesquisadora brasileira Miriam Ligia Volpe, em *Geografias do exílio* (2003-2005). Em sua análise, M. Volpe caracteriza esse exílio territorial como algo secundário diante do que irá emergir através do exílio interior. Ou seja, não é em solo estrangeiro, em suas diversas viagens, que advém, em P. Galvão, a necessidade de encontrar-se e superar o sentimento de perda, mas mais do que isso, é no período de introspecção que lhe é permitido entrar em contato com seu interior. M. Volpe diz:

Além da acepção de exílio como afastamento territorial do lugar ao qual se pertence – o desterro (deslocamento que traz consigo a idéia de perda, de desenraizamento) –, parece relevante deslocar o marco histórico e coletivo do mesmo e considerar [...] o seu aspecto de estrutura interna, condição mental, estado de ânimo, atitude (Volpe, 2005, p. 48)

⁶⁵ Somente em 1945 ocorreu o Decreto da lei da anistia como resultado de um acordo entre Luiz Carlos Prestes e Getúlio Vargas, no Estado Novo.

Apoiada nessas palavras, percebo que a narrativa de P. Galvão transmite o sentimento do exilado que busca se encontrar por meio de seu “eu” interior, mas também denota a condição daquele que deseja se encontrar novamente em seu país de origem. Não por acaso, o relato – na forma de carta autobiográfica –, surge no momento em que a autora está decidida a desligar-se do Partido Comunista Brasileiro e anseia por reconstruir sua vida em território nacional, seguindo novos caminhos.

Após as primeiras prisões e conflitos internos dentro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), a autora é dispensada de suas funções, e o partido sugere seu afastamento por tempo indeterminado. P. Galvão foi orientada a se retirar do país em busca de refúgio na Europa, mais precisamente na França, onde poderia encontrar uma ocupação no PCF (Partido Comunista Francês). A autora, no primeiro momento, é resistente às decisões do partido, pois não pensava em deixar o país: “Protestei. Não, eu queria trabalhar. Aceitaria um trabalho de base. Mas que não me afastassem dos trabalhos. Seria pior. Eu não tinha outra razão de vida. Foram implacáveis comigo. Erradicada inexplicavelmente” (Galvão, 2005, p. 136). Mas, além da ordem de afastamento pelo PCB, havia também a intensa perseguição por parte da polícia. P. Galvão não encontrou outra saída, senão embarcar em um navio, assim que a suspensão do partido fora declarada: “E CM11⁶⁶ insistiu: Não fique aqui. Vá embora, que é melhor para você” (Op. cit. p. 136). Em sua carta, P. Galvão descreve o evento com precisão, como um acontecimento recente, rememorando alguns diálogos e revivendo sensações. O sentimento de impotência, pela imposição de ordens superiores, e de decepção diante do “descarte” do partido é transparente:

Falei com Oswald. Percebia que o Partido nada mais queria de mim. O que adiantara tudo? Não conseguira provar minha dedicação, meu interesse, minha sinceridade.

E Oswald ainda foi amigo: “Está bem. Viajaremos. Isto é por pouco tempo”. E decidimos sair do Brasil. Disse a CM11 que iria para a Europa. Uma vez decidida a minha viagem, modificaram o rigor. O Partido me daria credenciais, se eu embarcasse o mais depressa possível. Nunca soube por quê. Entretanto, para obter as credenciais, tive que assinar um outro documento de texto desconhecido. Eu o fiz sem hesitar. Que importava, aliás?

Tínhamos decidido ir para Paris. Depois, o Partido designou-me a Rússia. Mas deveria embarcar com meus próprios meios. Oswald não tinha dinheiro naquele momento. Arranjou-me seis contos e combinamos que eu iria na frente, via Japão. Ele seguiria com Rudá logo depois (Galvão, 2005, p. 136-137).

⁶⁶ Integrante do Partido Comunista Brasileiro o qual era identificado por meio do código CM11, pois os membros do partido costumavam se identificar desta forma para manter o sigilo das informações. Creio que Patrícia Galvão optou por preservar o verdadeiro nome de seu ex-companheiro de militância política.

Ainda que não tenha sido deportada, há por trás da ordem emitida pelo Partido, uma espécie de manipulação implícita sobre os rumos de P. Galvão. Isso demonstra que, nessa trajetória política da autora, as suas ações nem sempre eram reconhecidas por seus “superiores”, mesmo quando esteve disposta a provar sua lealdade. O descrédito parece estar relacionado ao seu pertencimento à classe burguesa paulistana, pois isso a faz sofrer com o (pré)-conceito por parte de membros do Partido. Durante todo o período em que esteve vinculada ao Partido, este lhe exigiu provas de total entrega à causa proletária⁶⁷. Essas exigências a levaram para outros caminhos, com os quais nem sempre estava de acordo. Abaixo, um trecho em que P. Galvão (2005, p. 137) expressa a imensa tristeza em ter deixado seu filho para atender às ordens, mais uma vez:

Separava-me mais uma vez de meu filho. Ele sofria muito com isso. Não mais do que em outras vezes. Acreditava que fosse apenas por uns meses, como havia sido combinado. E o resto que deixava era muito bom deixar por uma novidade. Mas essa ideia não matava a indiferença, uma indiferença cansada. Fiquei no tombadilho alguns instantes. Depois, antes mesmo que desaparecessem na invisibilidade os personagens do cais, recolhi-me. Senti que precisava estender o corpo e fechar os olhos.

A viagem, que, a princípio, fora programada para poucos meses, transformou-se em uma volta ao mundo que durou um ano, de 1933 a 1934.

Ao longo da escrita dessas memórias, no período de exílio territorial, a autora relata a ausência de lembranças, afirmando uma indiferença em relação aos espaços em que estivera. Essa indiferença, frente aos lugares e às pessoas não exiladas, é o que E. Said analisa como alienação – supostamente relacionada ao deslocamento forçado. No entanto, essa alienação é intrínseca ao “exílio interior” anunciado por M. Volpe (2005), pois é ele que evidencia o distanciamento do indivíduo exilado ao meio externo, independentemente de estar em sua terra de origem ou em solo estrangeiro: “como resposta e oposição de uma comunidade desconectada, alienada, no estranhamento da sociedade em relação às instituições com que compactuou para poder ter uma referência de seu mundo e instituir esse mundo como o mundo” (Volpe, 2005 p. 82). Quanto à experiência fora do país, P. Galvão (2005, p. 137) descreve:

⁶⁷ Lembrando, por exemplo, da exigência do Partido em não assinar o livro “Parque Industrial” com seu nome. Parece-me que não houve nenhum interesse em preservar a integridade de P. Galvão. O pseudônimo Mara Lobo, além de ocultar a referência a um nome burguês, atendia às imposições partidária

Hoje, quando relembro toda essa caminhada pelo mundo, sinto que não teve nenhuma importância dentro da minha vida. Tudo que me sucedeu foi destacado de qualquer situação geográfica. Talvez seja por isso que eu tenha chegado a esquecer locais e cidades em que permaneci, às vezes, por tempo regular.

Não vejo necessidade de falar de meus dias a bordo do Maru, nem de meu contato com os viajantes, que não se destacavam. Formavam todos um bloco maçante, que eu era obrigada a suportar, assim como me suportavam.

Ainda que subtendida, existe a expressão de sensação traumática, anunciada pelo apagamento de algumas lembranças. Mesmo que isso tenha se concretizado por decisões que acompanham o apoio e aconselhamento do marido, há uma violência psicológica na forma com que P. Galvão é pressionada a deixar o país. Além disso, não se tratava apenas de deixar seu país de origem, mas partir sozinha. Sem o marido, sem o filho e conseqüentemente abandonar a causa proletária e os ideais de mudanças sociais. Não foram férias, mas uma vida mutilada pela repressão política que também determinou seu destino: a Rússia. Sobre essa partida, ela desabafa:

O navio deixou o cais. Partindo, eu não sentia nenhuma emoção violenta. Não sei se há equívoco no meu juízo atual. Faz tanto tempo... Mas creio que havia mesmo adormecimento das sensações. Eu, que sempre sonhara com longas viagens, não tinha nenhum entusiasmo (Galvão, 2005, p. 137).

O sentimento de P. Galvão, ao deixar o Brasil, não é o de entusiasmo, mas o de perda. Essa partida também se carrega da expectativa por encontrar uma ideologia da qual pudesse fazer parte e que preenchesse, de alguma forma, o vazio deixado pela ruptura. E. Said observa a condição do exílio como o oposto do nacionalismo, pois o exílio é um estado de ser descontínuo. Sem Estados ou exércitos, os exilados preferem a si mesmos, como parte de uma ideologia triunfante. Expressando assim uma necessidade pungente em reconstruírem suas vidas (2003, p. 50). Esse comportamento que o exilado apresenta em ver apenas a si mesmo como sua ideologia é também o que E. Said e M. Volpe denominam como alienação. Ou seja, aquele que não faz parte do todo, logo está em desacordo com o todo. E P. Galvão reforça na página seguinte:

Ninguém se destacava daquela massa desinteressante. A convivência não me interessava e eu passava quase todo o tempo com meus livros na cabine, sem que um entusiasmo maior despertasse. Nada, nada mais queria, a não ser chegar a uma parada firme onde pudesse recomeçar a minha vida, que era a minha luta. Às vezes, trocava uma ou outra palavra com algum membro da tripulação. Era assim mesmo difícil, pois, a não ser os oficiais, só se falava japonês (Galvão, 2005, p. 138).

A partir do momento em que Patrícia Galvão embarca no navio e se vê em meio a outras pessoas, que não aquelas de seu país de origem, assume a condição de exilada, criando uma espécie de barreira entre si e os demais. Nesse espaço de estranhamento, a presença ou encontro de semelhantes é um acalento retorno à casa, por alguns instantes: “A viagem me parecia interminável. Da América para o Japão, um bando de turistas irrespiráveis. [...] Bopp foi o primeiro sorriso simpático que encontrei. Que encontrava. Aliás, depois de muito tempo” (Galvão, 2005, p. 140). E. Said, por sua vez, faz lembrar de um dos aspectos negativos do exílio: “um sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, mesmo aqueles que podem, na verdade, estar na mesma situação que você” (Said, 2003, p. 51).

A falta de entusiasmo e a não-identificação ou não pertencimento permanecem na chegada ao Japão:

Nada houve nesse mês de adormecimento e expectativa. Houve um tédio tremendo que ia até a angústia do aniquilamento. Como era chato o *Sungari* com as barquinhas de passeio. Como eram chatos os cabarés. Como eram chatíssimos os nobres exilados russos. Como era insuportavelmente cretina a presença dos intelectuais. E para continuar nos intoleráveis “como”, o assédio impertinente dos oficiais, que eram cães de todo canto (Galvão, 2005, p. 145).

Partindo da escrita da carta, que narra seu estado de exilada interior, associado às reminiscências do exílio geográfico, considero esse último como parte secundária do processo de reclusão pelo qual a autora passou, pois é o exílio territorial – no sentido que se estende, como vimos, ao aprisionamento - que irá provocar o exílio interior. Sem vínculos afetivos importantes, sem prender-se a lugares apaixonantes, o exilado é aquele que coloca apenas seu corpo em outros espaços, ao passo que sua alma permanece contida dentro do seu “eu” – espaço também de descobertas. Esse evento, segundo E. Said (2003), nada mais é do que uma alternativa para compensar a perda desorientadora.

Em sua carta, a autora enfatiza não ter o objetivo de realizar um relato pontual dessa viagem, mas prioriza os fatos que lhe foram mais marcantes: “Eu não estou redigindo um livro de viagens, nem fazendo reportagem sobre os locais visitados. Que importância tiveram para mim, a não ser momentaneamente?” (Galvão, 2005, p. 139). Mesmo que, nesse trecho, a escritora queira marcar a irrelevância dessas viagens, comparadas a outros acontecimentos em sua vida, é quase impossível que P. Galvão não tenha se entregado aos lugares em que esteve,

de forma a enxergar sua própria vida e os acontecimentos que precederam sua partida, com o distanciamento e o olhar de uma deslocada.

Mesmo expressando o distanciamento na relação com os lugares e as pessoas, existe a esperança de encontrar uma ideologia/causa que suprisse o vazio deixado pela exclusão da militância e o exílio. Desejosa de conhecer a Rússia⁶⁸, e, talvez, ali encontrar o que sempre havia buscado em sua luta no Brasil, ela desabafa: “Embarquei decepcionada, amargurada, mas as minhas credenciais consolavam. Ia ver a Rússia. Ia encontrar um mundo diferente de luta e esperava muito daquele mundo...” (Galvão, 2005, p. 137). Esse deslocamento em busca do idealizado ou, como prefere Julia Kristeva (1994), da “terra prometida”, imprime em P. Galvão o sentimento de não pertencimento a lugar algum. Ela descreve sua estada no Japão:

Procurava talvez a humanidade e ela não existia na humanidade. Tudo me decepcionava. Não sabia o que procurava, mas não encontrava nada. Nada. Não tentei aventuras sexuais para o meu sexo adormecido. Procurei os intelectuais revolucionários. Fracasso. Grupo de presunção ou de idiotas covardes. Procurei o proletariado japonês. Proletariado de todo mundo. Isso se resumia, então, para mim, em esperança e em desconfiança. Não havia dúvida revolucionária. Apenas não houve novidades. Nem mais forte, nem mais intenso. A vanguarda, a mesma de sempre. Pequena minoria vomitando chapas. Um ou outro se sobressaindo da massa com expressões mais fortes. (Galvão, 2005, p. 142).

Considerando o contexto e as circunstâncias em que a escritora se encontra, no período de exílio geográfico e após ele, também busquei apoio teórico nos estudos de J. Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Para essa autora, a condição de estrangeiro ultrapassa a condição de estar em um outro país. Independentemente de estar ou não em sua terra natal, estrangeiro é aquele que não se sente parte do meio. Ser estrangeiro, portanto, na definição de Kristeva, é mais um estado de alma do que uma situação geográfica. Ela explica:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (Kristeva, 1994, p. 10).

J. Kristeva relaciona ao desencadeador da condição de estrangeiro a consciência de diferença no indivíduo. Partido dessa reflexão, é importante destacar outros aspectos dessa

⁶⁸Lembrando que a Rússia dos anos trinta, sob o poder de Stalin, era herdeira de um comunismo marxista, implementado por Vladimir Ulyanov, conhecido como Lenin.

diferença, sobretudo quando se viu espectadora de uma outra realidade; de outras tragédias cotidianas. Lembro que a viagem ao Japão foi em 1933 e também se estendeu à China. No fragmento abaixo, observamos o quanto as condições daquela população, a chinesa, impactaram sua vida, motivando o retorno à (atu)ação social:

Não podia mais, Bopp ajudou-me a ir para Xangai. Outra grande cidade internacional. Tinha ido apenas por uma semana. Voltei amargurada ao Japão. Vi a fome em Xangai. Na população dos rios, nas crianças e na morte, encontrei o combustível para a máquina morta. Quis viver muito nessa ocasião. Desejei um milagre para salvar sozinha a vida da China. Quis ser um monstro. Voltaria à China. Oh, se voltaria! (Galvão, 2005, p. 142).

O sentimento de trabalhar em favor dos miseráveis e desamparados que encontrou na China, não foi diferente daquele que sentiu no Brasil pelos operários, principalmente pelas mulheres e crianças das fábricas, que trabalhavam em circunstâncias subumanas. Essa postura evidencia a busca por uma causa maior do que sua própria vida e a lança a um sentimento oposto ao estranhamento, aproximando-se do que J. Kristeva (1994, p. 13-14) define por recuo à condição de errante:

O objetivo (profissional, intelectual, afetivo) que alguns se dão nessa fuga desenfreada já é uma traição à condição de estrangeiro, pois ao escolher um plano, o estrangeiro se propõe uma trégua ou um domicílio. E, ao contrário, segundo a lógica extrema do exílio, todos os objetivos deveriam se consumir no louco impulso do errante em direção a um alhures sempre recuando, insaciado, inacessível.

Sendo assim, o estrangeiro, enquanto não pertence a nenhuma comunidade, território ou grupo, estará condenado a vagar em busca de algo que o fixe. No momento em que ele o encontra, seja pelo vínculo afetivo ou não, ele deixa de ser estrangeiro. Isso me fez rever a trajetória de P. Galvão, que sempre se propôs “momentos de trégua”, dedicando-se ao partido político, abraçando a causa proletária, contribuindo para o crescimento qualitativo do jornalismo literário, incentivando o teatro de Santos, etc. Errante em sua própria existência.

3.6 A desilusão do comunismo proletariado

A Rússia era o lugar idealizado. A esperança era encontrar nesse país o que não ocorreu no Brasil e em outros lugares: a realização genuína da emancipação proletária. Um lugar onde não houvesse miséria, exploração ou qualquer tipo de violência. Era o sonho pela

causa proletária que alimentava sua viagem. A escrita, na carta reminiscente, registra o entusiasmo dessa chegada:

Depois de um mês de náuseas, subi no Transiberiano. O arco da fronteira com a bandeira vermelha descomunal, os primeiros dólmãs do Exército Vermelho. Tudo sorriu na estrela do primeiro *provanique*⁶⁹. Atirei fora a heroína dos dias intragáveis. A esperança escorria de meus olhos, lambendo meu rosto. Toda amargura só ficou em minha boca (Galvão, 2005, p. 145).

Lembro o valor documental de sua carta autobiográfica. Por isso, é significativo rever, aqui, o momento da Rússia dos anos 30, do séc. XX. A bandeira vermelha descomunal, a qual se refere, é a bandeira da então União Soviética (URSS) que, em 1933, vivia em bases comunistas sob o regime socialista de J. Stalin. Ou seja, suas esperanças estavam depositadas no comunismo e socialismo soviéticos – algo que almejavam implementar no Brasil. As experiências em países que tinham como bases ideológicas o Comunismo e viviam sob o regime do Socialismo, permitiram-lhe enxergar, de fato, seus ideais sendo colocados em prática. A esperança que motivava P. Galvão não era diferente para a maioria dos comunistas brasileiros que enxergavam, na União Soviética, um plano de governo perfeito, no qual tudo poderia ser realizado sem prejuízos às minorias. Mas, esse olhar estava distante. Quando P. Galvão pôde viver a atmosfera do lugar, a esperança logo se dissipou na desilusão. O fragmento abaixo descreve o desencanto diante de uma das cenas mais tristes que vivenciou:

[...] quando senti que me puxavam o casaco. Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferença das saudáveis crianças que eu vira na Sibéria e nas ruas de Moscou mesmo. Os pés descalços pareciam mergulhar em qualquer coisa inexistente, porque lhe faltavam pedaços de dedos. Tremia de frio, mas não chorava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra. E eu comprava bombons no mundo da revolução vitoriosa. Os bombons que tinham inscrições de liberdade e abastança das crianças da União Soviética. Então a Revolução se fez para isso? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças? (Galvão, 2005, p. 150)

A liberdade sonhada para o povo diluiu-se na imagem de uma criança faminta. P. Galvão percebeu que a revolução sonhada não fora suficiente para saciar a fome dos miseráveis, nem mesmo devolver a dignidade dos desamparados. É nesse momento que a autora encerra sua narrativa com a despedida de Moscou, pois logo seguiu para a França com

⁶⁹Provanique: soldado raso do Exército Vermelho (Galvão, 2005).

o objetivo de encontrar aliados no PCF (Partido Comunista Francês). Desiludida, a autora segue o curso da viagem em busca do que não encontrara nem mesmo onde tinha plena convicção de realização. A União Soviética era, para P. Galvão, a “terra prometida”, tal como aquela que procura o estrangeiro, em sua caminhada errante. Porém, o país escolhido para se fixar, por um tempo e no curso dessa viagem que durou um ano, foi a França. É para lá que P. Galvão volta, posteriormente, declarando ser seu segundo país, depois do Brasil. A França acabou representando o lugar de refúgio, mais artístico que político. Ao ser deportada para o Brasil e tendo rompido definitivamente com o PCB, P. Galvão traça sua militância artístico-literária, tendo a França como grande referência e inspiração na representação dos grandes escritores que inovaram a literatura daquela época.

O retorno ao Brasil, após esse período de errância geográfica, foi marcado por uma sequência de prisões, dando assim um outro sentido para o exílio, ou seja, a exclusão do convívio social e solidão. Nessas circunstâncias, não há o enfrentamento do “eu” com *os outros*, mas sim consigo mesma. É esse exílio interior que lhe possibilitará uma tentativa de reencontro com aquilo que fora perdido, o que M. Volpe denomina como insílio: “seria um vazio que pode ser preenchido através do sonho de se desfazer da alienação” (Volpe, 2003, p. 84) causada pelo exílio geográfico. A partir dessa premissa, procuro entender esses acontecimentos que estão relacionados com a escrita de sua carta autobiográfica.

M. Volpe analisa três estágios pelos quais passa o exilado: exílio, insílio e desexílio. Para ela, o insílio é o estado posterior ou paralelo ao exílio. Após retornar à pátria, a experiência do exílio desencadeia uma espécie de contranostalgia, ou seja, a saudade do exílio. Em seu estudo, M. Volpe explica essa relação a partir da obra de Mario Benedetti⁷⁰, o intelectual e ex-exilado latino-americano:

Após ter perseguido tantos sonhos em suas tantas viagens por tantas geografias, ele sente que se converteu em um verdadeiro entroncamento de culturas. Junto a uma concreta esperança de regresso, junto à sensação inequívoca de que a saudade torna-se, para ele, numa nova noção de pátria, é possível vislumbrar que esse lugar estaria ocupado pela *contranostalgia* do que se tem no exterior e vai ser deixado: a curiosa nostalgia do exílio em plena pátria (Volpe, 2003, p. 49).

⁷⁰ Mario Benetti (1920) é um marco na Literatura do Uruguai e da América Latina, um escritor de obra extensa e multifacetada que inclui, em 50 anos de produção, romances, contos, poesias, ensaios, crônicas, crítica literária, teatro e jornalismo. Cerca de sessenta títulos que ultrapassam trezentas edições (e um milhão e meio de exemplares), obras traduzidas em mais de vinte línguas, várias adaptações delas para a televisão e para o cinema, além de seus poemas terem sido musicados por “cantadores” internacionais (Volpe, 2003).

Nessas considerações, a escrita das memórias do exílio – seja ele como for – é também uma estratégia de reviver esse exílio. É assim que P. Galvão expressa as idas e vindas de suas lembranças: “Estávamos aqui, estávamos ali. Agora, cheguei não sei onde, mas eu quero escrever; portanto, volto ao Japão” (Galvão, 2005, p. 141).

A escrita de P. Galvão evidencia não apenas essa nostalgia do tempo passado, mas também opera como recuperação do que se viveu. Parece ser a forma encontrada para reencontrar-se na errância, desta vez, através de sua narrativa. M. Volpe complementa essa ideia: “O presente, assim, como o momento-chave em que seria possível romper a linearidade do fluxo contínuo do tempo e recuperar o passado, detectando afinidades entre o presente e esse passado distante que não passou, ou melhor, não se perdeu, e está à espera de sua redenção (Volpe, 2005).

A transitoriedade e o exílio passam a ser resgatados na escrita memorial por representarem o único lugar de identificação de uma identidade sem fronteira. P. Galvão é, de certa forma, a representação da errância por seu caráter inadapável e espírito inquietante. É por essas razões que considero Patrícia Galvão à frente de seus contemporâneos modernistas.

3.7 O teor testemunhal na carta autobiográfica

As reflexões de P. Galvão, encadeadoras de uma autoanálise sobre seu papel social, político e literário, resultam em um texto não apenas autobiográfico, mas também de caráter documental referente a um tempo e contexto histórico específicos. Dessa forma, também busco respaldo, para minha leitura da obra de P. Galvão, nas teorias de Márcio Seligmann-Silva, que aproximam Literatura e testemunho. Suas pesquisas permitem-me conduzir essas reflexões, partindo do pressuposto de que a escrita (auto)biográfica da autora tem como local de produção o cárcere e se relaciona a tudo o que envolve o período de repressão ditatorial no Brasil. Mesclado ao texto introspectivo da escrita do “eu”, de P. Galvão, estão presentes também fatores históricos e sociais que remetem não só a experiências individuais, mas às experiências coletivas. Sobre isso, M. Seligmann-Silva (2001, p. 8-9) complementa:

Apesar do panorama desolador do tratamento desta questão na literatura brasileira, existe uma pequena, mas não por isso pouco importante literatura do holocausto produzida no Brasil. Dentro dela podemos diferenciar, em termos gerais, a ficção escrita por não sobreviventes e o relato de forte teor testemunhal de imigrantes da Europa. Nesta última categoria encontramos toda uma paleta de gradações, que vai do relato que busca uma objetividade

e fidelidade como que tendencialmente “anti-literária”, até escritos que assumem um tom e um estilo literários.

A partir do fragmento, observamos que M. Seligmann-Silva coloca a Literatura de teor testemunhal no Brasil como uma produção ainda de número reduzido⁷¹. Isso ocorre, em verdade, pelo fato de o Brasil ser um dos países da América Latina onde as narrativas do pós-guerra, de eventos traumáticos coletivos, como os períodos ditatoriais, não têm espaços de visibilidade⁷². Em suma, não há a valorização ou oportunidade para a realização do testemunho de vítimas que sofreram violências físicas e psicológicas em épocas de repressão política.

Em relação aos interesses por de trás desse apagamento através do tempo, M. Seligmann-Silva afirma: “As elites simplesmente decidiram que ‘a página da história deve ser virada’. Elas estigmatizam as tentativas de se estabelecer a verdade e a justiça como meros atos de revanchismo” (Seligmann-Silva, 2010, p. 13).

Desse modo, chamo atenção para um período mais remoto da História do autoritarismo e violência no Brasil, a chamada Era Vargas⁷³ que durou quinze anos, de 1930-1945. Refletindo sobre essa época, anterior à ditadura militar dos anos de 1960, no Brasil, podemos analisar a impossibilidade de promover qualquer direito ao testemunho das vítimas de tortura e exílio. Mesmo com todo conhecimento, informações e aparato dos quais a sociedade dispõe, existe a tentativa de ocultação dos relatos de sobreviventes. Sendo assim, como acreditar que aquelas vítimas - condenadas da Era Vargas - tiveram algum direito à palavra? É nesse contexto em que se encontra Patrícia Galvão, como sobrevivente das vinte e uma prisões, às quais fora submetida e ao exílio durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas.

⁷¹ No artigo “O Local do Testemunho” (2010), M. Seligmann-Silva aborda a insuficiência de narrativas sobre eventos traumáticos no cenário brasileiro. Ele usa como exemplo a última ditadura civil-militar pela qual passou o Brasil, de 1964-1985 e afirma que muitos dos sobreviventes não tiveram o direito à palavra ou ao testemunho por escrito em razão do desaparecimento de provas e articulações encabeçadas por nomes importantes de pessoas que estiveram ao lado da repressão.

⁷² Recentemente, em 2009, no “Seminário Internacional 30 anos da Anistia no Brasil: o direito à memória, à verdade e à justiça” é que foi dada a devida atenção à essa questão. Além disso, os estudos e trabalhos voltados para esse tema também iniciaram em 2009. Como o projeto coordenado por Marcelo Ridente, Zilda Márcia Iokoi e Janaina Teles, como principal pesquisadora, estão desenvolvendo o trabalho de entrevistas com ex-combatentes do regime civil-militar.

⁷³ *Era Vargas* é o nome que se dá ao período em que Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos, de forma contínua (de 1930 a 1945). Esse período foi um marco na história brasileira, em razão das inúmeras alterações que Getúlio Vargas fez no país, tanto sociais quanto econômicas. A Era Vargas, teve início com a Revolução de 1930 onde expulsou do poder a oligarquia cafeeira, dividindo-se em três momentos: Governo Provisório -1930-1934. Governo Constitucional – 1934-1937. Estado Novo – 1937-1945. Disponível em: <<http://www.sohistoria.com.br/ef2/eravargas/>>.

Importante destacar que o “governo Vargas” não apenas simpatizava com países nazifascistas, como Alemanha e Itália, mas também impôs forte repressão às ideias comunistas e seus adeptos. Deflagrando a censura à imprensa e aos demais meios de comunicação, além de perseguições políticas aos membros do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Partindo desse aspecto, pretendo apontar a carta autobiográfica como escrita testemunhal, mas principalmente subversora das imposições político-sociais desse cenário.

Ainda que sua carta, finalizada em 1939, não traga qualquer descrição precisa em relação às torturas físicas, psicológicas e aos eventos traumáticos pelo quais passou ao longo das inúmeras prisões, existem aspectos significativos para recompor a atmosfera daqueles tempos repressão. Um deles, identifico na fragmentação de sua narrativa, aspecto que recai na oscilação entre presente e passado, sucessivamente. Realizando um movimento espiralado entre os dois tempos, os quais se encontram e se fundem em um único espaço: a memória. Essa forma de intercalar presente e passado é um dos traços que caracterizam a escrita de teor testemunhal, ao que Seligmann-Silva (2010, p. 5) analisa: “O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’”. Nesse caso, a escrita do testemunho não está nem no presente, nem no passado unicamente, mas sim entre os dois.

A escrita de Patrícia Galvão emerge não exatamente como o texto que tem o propósito de denúncia, ainda que apresente situações de violência coletiva, mas sim como uma prática de reparação por meio da rememoração de eventos trágicos. Em contrapartida, a rememoração não ocorre de maneira precisa em seu relato, pois a autora passeia pelos tempos (passado e presente) na tentativa de resgatar uma linearidade de sentido da própria vida.

Existe, na escrita de sua carta, uma confluência de sensações do presente misturadas à percepção de um passado traumático. Durante o processo de escrita, P. Galvão descreve a dificuldade em encontrar uma cronologia exata de fatos marcantes de sua vida:

Aliás, eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo, sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido... (Galvão, 2005, p. 64).

Ao considerar violento o retorno ao passado, P. Galvão chama a atenção para a impossibilidade de esquecer, deixar o terror para trás. Esquecer não seria uma forma sensata de caminhar até a superação dos traumas? Definitivamente, não é possível simplesmente

esquecer o passado. Para um “sobrevivente”, o processo de seguir em frente, em direção ao futuro, para nos limites da morte e da vida: a sobrevida. M. Seligmann-Silva (2010, p. 11) explica como a escrita de teor testemunhal é necessária e ultrapassa a finalidade terapêutica para o sobrevivente:

A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma, nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a ser menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente, sempre restará este estranhamento do mundo, que lhe vem do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. O testemunho funciona para ele como uma ponte para fora da sobrevida e de entrada (volta) na vida. Neste testemunho, misturam-se fragmentos, como que estilhaços (metonímias) do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida.

Dessa forma, o retorno ao passado, para o sobrevivente, funciona como um processo de reabilitação ou cura, para que ele possa dar continuidade ao presente que se encontra em conflito. Ainda que não haja fidelidade em relação aos fatos narrados, pelos lapsos de memória, há o trabalho da tentativa de rememoração. Para M. Seligmann-Silva, no momento do testemunho, é fundamental que o sobrevivente se distancie de sua condição, para que assim os fatos narrados ganhem outra dimensão. Nesse caso, trata-se mais de um processo de superação do trauma por meio da narrativa, do que uma escrita que emerge com o propósito de denúncia. Embora P. Galvão mencione, em sua carta autobiográfica, as perseguições pelas quais passou, o foco de sua narrativa está mais voltado para si do que para os acontecimentos exteriores. Ou seja, essa prática de rememoração das experiências traumáticas opera como uma atividade terapêutica, pois sua escrita apresenta não somente reflexões acerca de acontecimentos trágicos, mas também uma autoanálise. Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever e esquecer* (2006, p. 55), apresenta a narração do passado traumático como algo que está intimamente relacionado ao presente do sobrevivente:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o

presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.

A escrita de Patrícia Galvão não traduz o indizível, o inenarrável. O horror e o choque das cenas de violência são substituídos por apagamentos, intervalos os quais demonstram sua incapacidade de atribuir uma descrição precisa. Então, por que escrever?

Patrícia Galvão redige seu relato/carta, decidindo retornar ao passado sombrio, na experiência de um momento aterrorizante, pois a autora encontrava-se no cárcere, sem conhecimento sobre seu destino. Ou seja, havia a dúvida em relação à sua sobrevivência. É possível que houvesse um fio de esperança sobre a vida futura, mas há também, em suas palavras, a presença da angústia constante: o medo de encontrar a morte antes de mostrar-se às pessoas mais importantes em sua vida: o companheiro; o filho. E por que narrar sobre a própria vida quando não há esperança de futuro?

Analiso sua escrita não somente como um exercício de desvelamento; de reparação dos erros cometidos; de desabafo e confidência, mas especialmente pelo impulso que advém da necessidade de sobrevivência. Escrever a própria vida torna-se, então, uma forma de sobreviver a cada dia incerto. Com isso, narrar as experiências vividas é também um ato de resistir à morte que se aproxima – premissa que acompanha o impulso de escrita de muitos autobiógrafos, segundo os estudos de Ph. Lejeune. Da mesma forma, a escrita de teor testemunhal, não emerge como um registro direto de imagens da cena de violência, mas passa pelo processo de “(re)construção de um espaço simbólico de vida” (Piralian, apud Seligmann-Silva, 2000, p. 69).

Embora P. Galvão não descreva abertamente a violência que sofrera, ela dedica detalhes narrativos para registrar a brutalidade da morte de seu companheiro de militância política, Herculano, conhecido como preto Herculano. Considero essa passagem de sua carta uma das mais significativas, sobretudo no que concerne à relevância do caráter testemunhal: dar voz a alguém que fora apagado da História; silenciado pela violência de uma época ditatorial. Afinal, quem era o preto Herculano? O apelido já demonstra parte de sua condição: um homem negro. O homem negro, que inspirou P. Galvão em suas incursões políticas em prol do operariado, era um simples operário pobre, desprovido de direitos e de qualquer instrução intelectual: “Que diferença da explicação intelectual de Prestes que me exaltara sem convencer, provocando uma curiosidade ilimitada e sem satisfação. Herculano conseguiu chegar ao fundo de mim mesmo. Bastava ouvir” (Galvão, 2005, p. 80-81). O ato de narrar a morte de Herculano, dessa forma, não é somente o testemunho do período de repressão

vivenciado, mas também o registro de uma vida insignificante aos olhos de uma sociedade desigual. Abaixo, transcrevo o trecho em que a autora descreve com sensibilidade e esforço a morte de Herculano:

Senti depois a mão de Herculano me arrastar violentamente. Depois o colosso negro tombando: levara um tiro nas costas. Pouca gente, então, na praça. O último policial sumindo na esquina. Herculano com a cabeça em meus joelhos. Depois, sentou-se, olhou-me dizendo: “Agora está começando a doer um pouquinho...”. Depois, as suas últimas palavras: “Continue o comício” Continue o comício!” Andou até o automóvel, não havia mais Herculano.

E continuamos o comício. Falaram doze oradores. Lembro-me do discurso de Villar, que era como se viesse do fundo da terra. A dor toda do mundo falando. Os filhos de Herculano gritando pelo pai, contra a polícia. Só então pude falar, encerrando o comício. Não sei como falei, nem o que falei. As notas do meu discurso arranjado foram esquecidas. Sei que conservava a bandeira vermelha na mão dolorida pelo último arranco de Herculano para me salvar dos tiros, a bandeira do Socorro que tinha nascido no fundo da Ilha das Palmas com as letras brancas feitas com forminhas de inscrição de cemitério. Quando pedi à multidão que cantasse o Internacional, a cavalaria invadia a praça. Foi Maria quem falou aos soldados e tão magnificamente, que os militares recusaram a agir contra os trabalhadores. Essa ação não foi minha, como se propalou. Apenas procurei secundá-la com algumas palavras soluçadas, já sem som. Havia uma menina ao nosso lado nessa ocasião. Era a cunhada de Herculano. Vendo a ineficiência dos cavalarianos, a polícia civil atirou-se novamente contra nós. Maria conseguiu fugir. Levaram-me para um carro. Vi que Leonor, a cunhada de Herculano, tinha sido presa também. Senti um sapato no pescoço e não podia mais respirar(Galvão, 2005, p. 89).

É notória a tentativa de dar detalhes do episódio que envolve a morte do companheiro de comício. O leitor também observa uma desatenção da narrativa sobre si, pois, agora, o propósito maior parece ser o de dar voz a Herculano. Nesse instante de sua escrita, a figura de Herculano torna-se maior do que o “eu” que narra sobre sua própria vida.

É evidente que escrever sobre Herculano é uma manifestação de admiração e respeito pelo companheiro de militância; é solidarizar-se pela condição do outro. Mas, simbolicamente, também encontramos, nesse fragmento, um ideal por de trás do ato de escrever sobre outrem, pois não se trata apenas de Herculano ou de sua morte, mas a representação da morte do operário. É assim que Herculano desempenha, na narrativa de P. Galvão, a representação de todos os operários(as), negros(as), pobres, mortos(as) e violentados(as) pelas atrocidades praticadas pelo militarismo cruel de uma época de repressão política.

Finalizando sobre a morte do amigo, ela relata em tom de denúncia: “Soube das manifestações imensas por ocasião do enterro de Herculano. A polícia não entregou o corpo

aos trabalhadores que o reclamaram à família. Organizou-se então um enterro simbólico e a multidão invadiu o cemitério” (Galvão, 2005, p. 91). Negro Herculano – assassinado pela polícia e desprovido do direito de ser enterrado.

Na continuação do fragmento que descreve a morte de Herculano, ocorre a prisão de P. Galvão e Leonor, ambas atuantes no comício:

Leonor tinha apenas 14 anos. E era maltratada pelas salas sujas, ouvindo com certeza pela primeira vez os nomes que lhes davam. Fomos encerradas em celas contíguas, as celas conhecidas da cadeia de Santos. Havia um buraco no centro e era preciso escancarar as pernas para não mergulhar na imundície. Tinha o pescoço dolorido, a garganta ardendo, muita vontade de me atirar num chão e dormir. Mas não podia sequer encostar nas paredes da cela. A instalação elétrica. O esguicho imundo e o que era pior, o barulho que me enlouquecia a cada cinco minutos, com o intervalo que me fazia ouvi-lo cada vez antes de começar. Quantas horas cantei ali. Depois me levaram e a Leonor para uma sala onde duas loucas estavam detidas. Como foi bom espichar o corpo ali no chão duro. Mas nem cinco minutos durou esse prazer. Uma contra-ordem nos conduziu novamente para as celas, onde permanecemos 48 horas. Eu mais 14 horas. Leonor foi posta em liberdade no dia seguinte por sua idade. Naqueles cinco minutos em que permanecemos juntas na sala das loucas, pude lhe dizer algumas palavras de solidariedade e carinho. Não necessitava encorajá-la. Tinha os olhos enxutos cheios de ódio e foi cantando para a cela (Galvão, 2005, p. 90).

No trecho acima é possível observar a atenção que P. Galvão dá à sequência dos fatos, deixando um pouco de lado os detalhes da violência aos quais foram submetidas. Apesar de não possuir uma linearidade precisa entre um acontecimento e outro, o seguimento com que são descritos os eventos demonstra certa clareza, ainda que apresente a violência física e psicológica subentendidas. No entanto, é preciso atentar para um detalhe: o leitor está diante da imagem crua de uma dentre muitas práticas de tortura. Por isso, predominam detalhes que remetem ao corpo. Ou seja, a escrita de P. Galvão é uma escrita que passa pelo corpo, um dos detalhes que está para além do registro visual da memória, mas que advém de sensações corpóreas expressas pelas marcas da violência física, sejam elas diretas ou indiretas. Chamo a atenção para um fragmento do mesmo trecho citado acima:

[...] Havia um buraco no centro e era preciso escancarar as pernas para não mergulhar na imundície. Tinha o pescoço dolorido, a garganta ardendo, muita vontade de me atirar num chão e dormir. Mas não podia sequer encostar nas paredes da cela. A instalação elétrica. O esguicho imundo e o que era pior, o barulho que me enlouquecia a cada cinco minutos, com o intervalo que me fazia ouvi-lo cada vez antes de começar [...] (Galvão, 2005, p. 90).

O cenário apresentado demonstra as condições subumanas, às quais as mulheres presas eram submetidas. As circunstâncias eram as de levar as encarceradas aos limites da sanidade. Importa ressaltar que esses fragmentos biográficos, que fazem menção ao corpo violado pela agressão, são reproduzidos em seus poemas – escritos posteriormente à carta.

Em outro fragmento, outra descrição da tortura à qual ela e outras mulheres presas foram submetidas. A lembrança pode estar distante, os detalhes podem ser falhos, mas a sensação está viva no tempo presente:

Acordei no meio de mulheres disputando um pedaço de cobertor que alguém pusera sob minha cabeça. Era a primeira vez que me encontrava realmente em prisão, num ambiente que não conhecia. A minha roupa estava em farrapos e o meu corpo, duro de frio, doía, doía tanto... (Galvão, 2005, p. 90).

Observamos, ao final dessa reflexão do caráter testemunhal de sua carta, que P. Galvão coloca o leitor diante de imagens, muitas vezes, sem uma ordem fixa dos acontecimentos, pois ao longo de sua narrativa ela expõe fatos que são produto do esquecimento. O leitor não tem acesso a um relato fiel às memórias da autora, mas sim a um conjunto de imagens do esquecimento. O fato de ela não recordar dos eventos em sua totalidade é algo evidente. Todavia, em meio ao esforço de descrever tais imagens com precisão, elas acabam se misturando às sensações revividas no tempo presente.

É na posição de espectadora dos acontecimentos que ela “passeia” pelo seu passado traumático, com o olhar por vezes voltado para si, mas sem deixar de olhar para o outro. P. Galvão é, sem dúvida, uma mulher que transita entre territórios distintos – territórios da memória; territórios culturais e geográficos.

3.8 A ficcionalização da vida - outras possibilidades categóricas da carta

Até o presente momento, referi-me à carta de P. Galvão como sendo uma carta autobiográfica. Minhas justificativas para essa escolha já foram registradas, dando destaque ao respeito ao título atribuído pelos organizadores – os filhos. Entretanto, ao longo da análise que inicia este capítulo, encaminhei meus argumentos para uma abertura interpretativa no que se refere à categoria textual da carta de P. Galvão. Apontei-a como texto híbrido. Retomo, portanto, neste subcapítulo, a possibilidade que isenta a categorização e que permite ler a carta de P. Galvão a partir de outras linhas teóricas.

Retomo a denominação da obra que reúne os escritos da prisão em uma longa “carta autobiográfica”. A ela, foi dado o título *Paixão-Pagu*, acompanhado do subtítulo “a autobiografia precoce de Patrícia Galvão”. O título, em minha interpretação, carrega os contrastes que procurei destacar ao longo de minha análise, ou seja, o “eu” do presente que olha para o “eu” do passado. Sendo assim, estamos diante de uma obra retrospectiva – autobiográfica – narrada por Patrícia Galvão que, por sua vez, olha para seu passado para contar os impulsos que moveram as ações de Pagu.

Quando P. Galvão (2005) anuncia não estar escrevendo autobiografia, ela procura se libertar de qualquer normatização que pudesse limitar sua escrita. Da mesma forma, no momento em que assume a escrita “não-autobiográfica”, ela também liberta-se do compromisso de narrar a totalidade da verdade dos fatos, pois o objetivo, como ela mesma anuncia, é descrever as “sensações e emoções” experimentadas (Cf. op. cit.) e destiná-las a uma única pessoa; dedicar seus sentimentos ao companheiro ou mesmo explicar-se a ele, ao filho e a si mesma.

Embora o termo autobiografia pareça não dar contados desdobramentos dessa narrativa, ela apresenta um aspecto bastante evidente, que de certa forma, lhe confere o traço autobiográfico. Para Madeleine Ouellette Michalska (1988), ao analisar o modelo tradicional de autobiografia, nos pressupostos de Ph. Lejeune, para repensá-lo na escrita do feminino, ela preserva, em seus estudos, o impulso dessa narrativa. Ou seja, a escrita autobiográfica é motivada pelo desejo de ultrapassar a morte. No modelo lejeuniano, esse desejo se manifesta em idade avançada, após um longo percurso de vida. P. Galvão estava com apenas trinta anos de idade quando escreveu sua carta na prisão. No entanto, além da incerteza de continuar ou não viva, ela teria muito que dizer. Afinal, tudo em sua vida foi precoce: a sexualidade, o(s) casamento(s), a militância, as viagens, a literatura e, até mesmo, a narrativa retrospectiva de uma autobiografia.

Um outro aspecto que recai sobre a escrita autobiográfica é a identidade narrativa. Mesmo que não haja uma assinatura no remetente das cartas, confirmando a homonímia dessa produção, existem outros fatores que garantem a legitimidade desse documento. Um deles é o destinatário que, por sua vez, sempre aparece referenciado no discurso situado no tempo presente. A identidade de P. Galvão permanece subjacente e relacionada aos acontecimentos narrados no teor da carta.

Kelley B. Duarte (2010), na escrita do verbete “Autoficção”, recupera o estudo de Serge Doubrovsky para a criação desse neologismo, e o relaciona à escrita de um “eu” fragmentado por acontecimentos extremos. Para S. Doubrovsky, a autoficção é a escrita da

Shoah e, nessa reconstituição identitária, o nome próprio é bem mais que uma convicção literária. Trata-se de uma estratégia para dar vida a um “eu” que poderia ter sido aniquilado. Sendo assim, para S. Doubrovsky (apud Duarte, 2010), a autoficção é uma forma de superar a violência sofrida, resistir e afirmar uma existência por meio da obra.

Relembro que a carta de P. Galvão nasce de uma situação extrema. Ela é escrita em um ambiente traumático, a prisão, relacionado à violência e à humilhação. Inicialmente, ela tem um propósito maior que a própria necessidade de se desvelar ao outro. Ela objetiva informar ao destinatário, seu companheiro Geraldo Ferraz, uma possível gravidez:

Eu não me animo a extrair conclusões, sem a certeza da sua exatidão. Mas, Geraldo, é que hoje estou cheia de dúvidas. Ou melhor, cheia de ansiedade. A minha menstruação está atrasada. Um dia apenas. Mas já estou transtornada pela angustiada expectativa. Se estiver grávida...? Então, parece que tudo mudará no mundo. O nosso filho será a renúncia ao fantasma que perturba a radicalização definitiva na vida que você me oferece. Sinto que ele me fará viver, abandonando a ideia que me impele para a mais excitante das realizações futuras. Certamente, a morte morrerá com a sua vinda. Mas o hoje será para depois, porque agora é o antes. Estou passeando pela vida que passou: volto para ela (Galvão, 2005, p. 69).

O fragmento nos faz perceber que, para P. Galvão, a possibilidade de uma gravidez anularia qualquer temor pela morte. Seria ela o alimento para a vida, mas uma outra vida. A escrita da carta, portanto, que permite passear pelo passado, parece simbolizar o encerramento do “antes” para um novo recomeço.

A necessidade de “passar a vida a limpo”, em uma autoanálise retrospectiva, anuncia a esperança de um recomeço. Neste caso, a carta de P. Galvão apresenta uma espécie de desdobramento da autobiografia para a autoficção. No estudo da autoficção, K. Duarte recorre ao outro teórico para explicar o ponto principal que diferencia ambas nomenclaturas e que vão de encontro à escrita da carta de P. Galvão:

Simon Harel, ao apontar os principais aspectos que diferenciam a autobiografia da autoficção, consegue encontrar nesta um espaço de sobrevivência ou de renascimento. Enquanto a primeira pretende enunciar a vida, situando-se no lugar de um sujeito póstumo e conferindo-lhe a imortalidade, a autoficção – que instaura a mortalidade – destaca a manipulação de identidades virtuais que contestam o conhecimento de si [...] (Harel, apud Duarte, 2010, p. 34).

Sem objetivar a imortalidade textual, que só pode ser conferida com a publicação de uma obra – pois, de sua parte, a carta não tinha pretensões de se tornar pública – existe um instinto de

mortalidade, de limite e, ao mesmo tempo, a expressão de uma resistência pela nova vida que se anuncia.

Outro estudo sobre autoficção, recuperado nas pesquisas de K. Duarte, e que contribui para preencher as lacunas autobiográficas, recai sobre as teorias da escritora Régine Robin. Privilegiando o estudo do que ela denomina “romance memorial”, R. Robin insiste na diversidade e multiplicidade textual de uma obra ou texto memorial. Além disso, nessa modelagem híbrida, o escritor rompe com o compromisso de verdade, deixando-se levar por suas impressões acerca do passado em seu estado presente. Dessa forma, os acontecimentos transcorridos serão recriados pelo escritor como uma possibilidade de reelaboração da própria história, e não menos de si mesmo, pois: “R. Robin acredita não existir memória coletiva ou individual sem romance memorial, sem essa hibridação de formas de sincretismo de um real já referenciado na ordem da representação (Robin, apud Duarte, 2010, p. 35).

Nessa linha de pensamento, encontro respaldo para outras interpretações dessa carta autobiográfica que, em sua ficcionalização das memórias individuais e coletivas de seu tempo, permitiu que o texto fosse espaço de restituição da vida. Assim, chego a uma última leitura da carta.

A carta que ela, em um dado momento, denomina como relatório, desdobra-se em uma extensa rememoração dos momentos mais significativos de sua vida, e o objetivo primeiro – relatar a gravidez ou mesmo a suposta rotina – se desloca para o plano secundário. Com isso, P. Galvão parece não possuir o total controle de sua escrita e deixa-se levar pelo seu estado de introspecção. Por vezes, ela utiliza uma linguagem mais poética na descrição de seus dias, sem estabelecer uma ordem fixa. A textualidade é tecida de acordo com suas percepções e sensações: “É que hoje tudo está brilhante. Eu te amo e nada mais tem importância. A exaltação desta manhã de luz cobre toda a inquietação persistente [...]” (Galvão, 2005, p. 51).

Volto a chamar a atenção para as circunstâncias em que se encontrava Patrícia Galvão. Sua escrita não emerge de momentos de lazer, na tranquilidade de seu lar, mas dos tormentos do encarceramento; da incerteza angustiante quanto à sobrevivência e das privações violentas da exclusão social. Isso é o que me permite analisar, em um primeiro momento, sua escrita como uma estratégia de sobrevivência. Ao realizar sua autoanálise durante o processo de escrita, a autora parece buscar um sentido para sua história. É por meio dessa busca de sentido que P. Galvão ruma seu passado para encontrar os traços genuínos de sua identidade – mascarada pela lenda Pagu.

Nancy Huston, no ensaio *A Espécie Fabuladora* (2010, p. 15), procura responder a um questionamento: “Para que inventar histórias quando a realidade já é tão extraordinária?”.

Esse é o ponto de partida que N. Huston encontra para discorrer sobre a mente humana e a fabulação da vida; ou seja, nossa capacidade de ficcionalizar as experiências por meio de narrativas.

N. Huston aponta para a busca de sentido da vida como uma necessidade da mente humana. Por essa razão, ela passa a frisar a palavra “Sentido” com a inicial maiúscula. Já que, o Sentido para o ser humano se difere do sentido animal, pois ele é constituído por meio de narrativas, de histórias e ficções. E assinala: “O Sentido depende do humano, e o humano depende do Sentido” (Huston, 2010, p. 18). Sobre a importância da construção de Sentido para a trajetória da vida humana, N. Huston (2010, p. 19) afirma:

Para nós, não basta registrar, construir, deduzir o sentido dos acontecimentos que se produzem em torno de nós. Não: precisamos que esse sentido se *desdobre* – e o que faz com que ele se *desdobre* não é a linguagem, mas a narrativa. É por isso que todos os humanos elaboram formas de marcar o tempo (rituais, datas, calendários, festa sazonais etc.) – marcação que é indispensável para eclosão das narrativas.

Ao colocar o *desdobramento* de Sentido como ponto principal das narrativas, N. Huston discorre sobre a dimensão de sentido que a percepção humana constrói ao longo da narrativa de vida. É dessa forma, pelo desdobramento de sentido, que P. Galvão consegue narrar a tragédia de sua vida:

Esse meu primeiro jogo de sentimentos. (É incrível, meu Geraldo, mas quando resolvi lhe contar a memória de minha vida, pensei numa narrativa trágica – sempre achei trágica minha vida. Absurdamente trágica. Hoje parece apenas que lhe conto que fui à quitanda comprar laranjas (Galvão, 2005, p. 54).

A narratividade, enquanto estratégia de sobrevivência é, para N. Huston, a elaboração do real, sua interpretação e modelagem. Nesse aspecto, volto a observar a carta de Patrícia Galvão sob os questionamentos seguintes: como engendrar, em sua própria história, a percepção trágica? Como, na circunstância do cárcere, encontrar as palavras adequadas para essa narrativa? – Essa reflexão, voltada ao momento da escrita, recai sobre as possibilidades da autora em reelaborar sua história, em arranjar as palavras dentro de sua narrativa, de modo que fosse possível traduzir sua compreensão do “real”.

Por vezes, a narrativa caracteriza o reencontro com o Sentido, após um período de desilusão:

Toda vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. [...]
Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada desde esse dia resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classe. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isso valia uma vida. Valia a vida (Galvão, 2005, p. 81).

Patrícia Galvão declara sua entrega a uma ideologia e se utiliza disso como o verdadeiro Sentido de sua vida. Ao que N. Huston considera uma ficção da própria vida: “[...] somos assim *em prol* de alguma coisa; ora, essa coisa (religião, país, descendência) é sempre uma ficção” (Huston, 2010, p. 22). As ficções são responsáveis pela forma com que o indivíduo se vê no mundo, ou seja, mais do que ele as fabrica, elas o fabricam. Desse modo, o “eu” é construído ao longo do tempo, suscetível às constantes transformações e reconfigurações. Assim, as memórias serão sempre ordenadas de maneira narrativa, contribuindo para a (re)construção do “eu”.

Há muitas possibilidades de categorizar essa produção que ultrapassa qualquer limite genérico: texto híbrido, texto confessional, carta autoficcional, autobiografia precoce, carta-depoimento, autobiografia póstuma ou, ainda, autobiografia por apropriação. Não posso afirmar se, ao longo dos tempos, posterior à essa escrita original de 1940, a carta sofreu alterações, tais como supressão de trechos ou seguimentos. Apenas sei o que dizem os arquivos de sua fortuna crítica. A carta esteve em poder de seu destinatário; pertenceu a ele durante a vida de P. Galvão, estendida até a morte, também precoce, em 1962, aos cinquenta e dois anos. Depois, os documentos certamente passaram por diversas leituras e releituras de G. Ferraz e seus filhos. Até a decisão final de publicá-la, em 2005. Se houve ou não a seleção de fatos e episódios, nunca saberemos. Da mesma forma, não temos a mesma certeza, se avaliarmos a seleção da própria memória ou ainda as escolhas de um autobiógrafo. Mas, o que os motivou? Por que tornar a carta pública? Frente a esses questionamentos, que me acompanharam ao longo da pesquisa, fica a certeza do desejo, por parte dos filhos e do companheiro, de cumprir com a função original que resume um texto autobiográfico: a imortalidade.

4 Conclusão

Patrícia Galvão: por uma escrita autobiofágica

Nessa pesquisa, procurei suscitar diversos questionamentos acerca da obra de Patrícia Galvão, pois longe de considerá-la um estudo completo da escrita da autora, a proposta das análises realizadas, em cada um dos capítulos, buscou evidenciar de que forma P. Galvão se insere como produtora dentro da Literatura Brasileira. Além disso, houve a necessidade de percorrer os caminhos trilhados pela autora, como as marcas dos ideais do Surrealismo francês e da Antropofagia brasileira -cuja mistura resultou na singularidade de sua obra.

Em 1982, na primeira edição de *Pagu Vida e Obra*, Augusto de Campos lança sua análise sobre o *Álbum de Pagu* (1929): “Com gosto de invenção e liberdade, é uma autobiofagia” (Campos, 1982, p. 44). Ele apresenta ao leitor o termo “autobiofagia”, mesmo sem aprofundá-lo. Maria Bernardete Ramos Flores, em seu artigo *Dizer a Infelicidade* (2010), considera a poesia de Patrícia Galvão uma experiência autobiofágica. Ela afirma: “Natureza Morta”, experiência de um corpo desencantado expressa numa poética “autobiofágica” (FLORES, 2010, p. 127). Aludindo às palavras de Augusto de Campos, M. Flores, no mesmo artigo, expande a noção da palavra e conceitua a autobiofagia: “Introduzo a noção autobiofágica (escrita devoradora de si mesma, que torna a própria vida como alimento da literatura) suscitada pelo uso que Augusto de Campos fez ao analisar o Álbum de Pagu[...]” (Flores, 2010, p. 127).

A partir da compreensão do sentido de autobiofagia, ou seja, quando a vida daquele que escreve serve como alimento para sua produção literária, procuro aproximar o termo à sua escrita literária. Nesse sentido, percebo que, de um modo geral, sua escrita, além de uma genuína experiência autobiofágica, transborda qualquer classificação.

Ao aproximar a escrita de Patrícia Galvão do pensamento surrealista, foi possível observar que seus poemas também refletem um espaço biográfico. As experiências vividas são perceptíveis não apenas em seus poemas e sua autobiografia *Paixão Pagu*, mas em toda extensão de sua obra – como crônicas, charges e contos. Nesse sentido, considero a escrita de P. Galvão como uma estética que se localiza no limiar entre a vida e a ficção.

Conforme o próprio nome sugere, a autobiofagia alude ao movimento antropofágico, do qual Patrícia Galvão era participante ativa. A antropofagia propunha reinventar as Artes Plásticas e a Literatura por meio da devoração da cultura do “outro”. Essa nova forma de engendrar experiências e produzir algo novo aplica-se também à obra da escritora e a

antropofagia aplica-se, sobretudo, à própria vida. É o processo de autodevoração que pode não ser limitado à leitura de sua carta autobiográfica, mas ao conjunto de sua obra.

Com isso, a palavra “devoração” é utilizada, nesse estudo, como uma metáfora fundamental para a compreensão da autofagia na obra da autora. Devorar a própria vida, as memórias, para reverberar em uma escrita próxima da vida. P. Galvão foi uma mulher de trânsitos entre países, algo que lhe permitiu adquirir conhecimento sobre as vanguardas europeias e as inovações literárias dos territórios frequentados.

A leitura por mim realizada, nessa dissertação, buscou mapear a escrita autofágica de uma mulher, Patrícia Galvão, cuja necessidade era expressar sua outra face – ocultada pelos preconceitos de uma sociedade e limitada pelas exigências estéticas de um movimento/grupo. Sua escrita imprime o desejo de libertação e redescoberta do “eu” expresso, muitas vezes, de forma fragmentada – através de seus pseudônimos, de crônicas e poemas, do teatro e da prosa. Observo que a escrita da carta, embora não tenha sido sua última produção em vida, é o marco dessa libertação. É naquele momento limite, o da prisão, que ela se vê obrigada a reunir os fragmentos de uma vida para registrar a sua “verdade”.

A carta apresenta-se como um divisor de águas em sua trajetória, sobretudo pela retrospectiva que ela desencadeia. Fazer o “balanço final” (sob a ameaça da morte), através de uma escrita reminescente, é fundamental para que haja um acerto de contas com um passado com o qual ela não se identificava mais. “Passar a vida a limpo”, confessar seus desejos e desencantos. Recomeçar, se houvesse a chance – e ela teve! Após as prisões, descobre-se uma Patrícia Galvão ávida por viagens e livre na expressão de King Shelter, mas logo esse desejo aventureiro dá lugar à escrita melancólica e infeliz de Solange Sohl. Entretanto, apesar de toda a expressão de seu estado de alma, sobressai o valor estético da obra; o resultado final: o texto.

Seus poemas, por exemplo, representam o rompimento ou ultrapassagem formal com aquilo que se considerava a “verdadeira poesia”, pois, mesmo ritmados e apresentados com estrofes ordenadas, eles dão destaque ao fluxo de consciência expresso desordenadamente, como algo próximo de sua vida.

Os caminhos, a serem percorridos pela obra de P. Galvão, são vastos e nos permitem diversas leituras. Em minha pesquisa, busquei realizar apenas um recorte, voltado à legitimação de Patrícia Galvão e à singularidade de uma escrita autofágica de vozes múltiplas de si. Embora minha dissertação seja mais uma a se somar no estudo da autora, o objetivo maior se cumpriu: revitalizar o sentido de uma trajetória.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário. O Movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Oswald. **Do pau – Brasil à antropofagia e às utopias**: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço biográfico**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BEZERRA, Nayara M. G. **Escrita, Performance e Representação de si**. Florianópolis: Anu Lit, 2013.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contra ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere**. Estudos Avançados, 05 de nov. de 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000100020&script=sci_arttext>.

BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Movimento de arte moderna. São Paulo: Cosac Nayfi, 2001.

CAMPOS, Augusto. **Pagu Vida e Obra**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: **A Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

COSTA, Márcia. **De Pagu a Patrícia** – o último ato. São Paulo: Dobra, 2011.

COSER, Stelamaris. Verbetes “Híbrido, hibridismo, hibridação”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

CUNHA, Valdeci da Silva. **Oswald de Andrade**: da “deglutição antropofágica” à “revolução comunista” (1923-1937). 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2012.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**. Escrever uma vida. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Ed. USP, 2015.

DUARTE, Kelley B. Verbetes “Autoficção”. In: BERND, Zilá. **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literaris, 2010.

DUARTE, Kelley. B. **A Escrita Autoficcional de Régine Robin**: Mobilidades e Desvios No Registro da Memória. 2010. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2010.

FERRAZ, Geraldo G. (Org.) **Paixão Pagu**: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERREIRA, Aurélio B. H. **O Dicionário da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias de si**. Verve. 05 de nov. de 2015. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/5017/3559>>.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FLORES, Maria B. **Dizer a infelicidade**. São Paulo: Revista eletrônica Gênero, 2010.

FURLANI, Lúcia M. T. **Pagu Patrícia Galvão**. Livre na Imaginação, no espaço e no tempo. São Paulo: UNISANTA, 1988.

FURLANI, Lúcia M. T. **Viva Pagu**. São Paulo: UNISANTA, 2010.

FREIRE, Tereza. **Dos Escombros de Pagu**: um recorte biográfico de Patrícia Galvão. São Paulo: Editora Senac, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo, Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Patrícia; LOBO, Mara. **Parque industrial**. São Paulo: EDUFSCar, 1994.

_____. (King Shelter). **Safra Macabra. Contos policiais**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

RAGO, Margareth; GIMENES, Renato (orgs.). **Narrar o passado, repensar a história**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

GINZBURG, Jaime. **Linguagem e Trauma na Escrita do Testemunho**. 25 de nov. de 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55604>>. Acesso em: 18 dez. 2016

GOMES, Heloísa Toller. “Antropofagia”. In. FIGUEIREDO, Eurídice. (Org). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Niterói, RJ: UFJF, 2010.

HIDALGO, Luciana. **Literatura da urgência** – Lima Barreto no domínio da loucura. Rio de Janeiro: Annablume, 2008.

HIDALGO, Luciana. **Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas**. Rio de Janeiro, 25 de Nov. de 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>.

HOLANDA, Sarah P. **Um caminho à liberdade: o legado de Pagu**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

HUSTON, Nancy. **A Espécie Fabuladora**. Um breve estudo sobre a humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKSON, Kenneth D. **A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JACKSON, David K. **Uma evolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão**. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34683/37421>.

JOVIANO, Lúcia H. S. **Pagú: escritos literários e inscrições históricas**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Juiz de Fora, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Je est un autre**. Paris: Seuil, 1980.

_____. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

_____. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à internet. Or. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2014.

LOBATO, Lúcia. **A violência na Literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1980.

LINS, Daniel. **Estética como Acontecimento**. O corpo sem órgãos. Apresentação de Antonio Carlos Amorim. São Paulo: Lumme, 2012.

MALTHUS, Thomas Robert. **Princípios de Economia Política e Considerações Sobre sua Aplicação Prática**. Tradução de Regis Andrade et al. São Paulo: Ed. Nova Cultura, s/d.

MARTINS, Aulus M. **O corpo e a voz da prisão: testemunho e experiência na literatura de cárcere**. Maringá: Acta Scientiarum, Language and Culture, 2013.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MITIDIERI, André L. **Literatura Biográfica: um roteiro de leitura**. Salvador: Revista Plurais, 2013.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: **Antropofagia Hoje?**. São Paulo: Realizações, 2011.

NIELSEN, Annie A. H. **A face oculta de Pagu: um caso de pseudoprodução no Brasil do século XX**. 2007. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRJ. Rio de Janeiro, 2007.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PONGE, Robert. **O Surrealismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RAGO, Margareth; (Org). GIMENES, Renato. **Narrar o passado, repensar a história**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

REMÉDIOS, Maria L. R. **Literatura Confessional: Autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REY, Jean-Michel. **O nascimento da poesia**: Antonin Artaud. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris: Seuil. [Tradução Brasileira: **História, Memória, Esquecimento**, Campinas: Editora da UNICAMP, 2008].

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio**. E outros ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____. (Org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. **Testemunho da Shoah e literatura**. São Paulo, UNICAMP. 18 de out. de 2015. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf>. Acessado em

_____. **Novos escritos dos cárceres**: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, Memórias de um sobrevivente. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, 2007.

_____. O testemunho: entre a ficção e o real. In: _____. (Org.) **História, memória, literatura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SILVA, Valquíria L. **Escrevendo com o corpo**: paixão pagu e a experimentação revolucionária de Parque Industrial. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Feira de Santana, BA, 2007.

SOIHET, Rachel. Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora. In: SOARES, Mariza de C. e Ferreira, Jorge (Org.). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SHOWHAMMER, Eric. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

TELES, Gilberto M. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UMBACH, Rosani K.; LAVORATI, Carla. YOKOYAMA, Adriana. (Org). **Violência e Resistência: problematizações estéticas**. Rio de Janeiro: Mares, 2016.

VOLPE, Miriam L. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Ed. Da UFJF, 2005.

_____. **Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano**. Em Tese. Belo Horizonte, v. 7, p. 45-55, dez. 2003. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3566>>. Acessado em 14 jan. 2017.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Anexos

Entrevista com Cláudia Busto– Coordenadora do Centro de Estudos Pagu da Universidade Santa Cecília – Santos – São Paulo.

Realizada em: 19 de outubro de 2016, às 10h30min.

Liziane Coelho: De que forma você chegou até a produção de Patrícia Galvão?

Cláudia Busto: A primeira vez que tive contato com os documentos da Pagu foi, em 2010, quando trabalhava como colaboradora do Centro de Estudos Pagu. Na época, ajudei a professora Lúcia a organizar todo material que iria ser publicado no livro *Viva Pagu*. A ideia era fazer algo grandioso, que desse destaque para a Pagu através de fotografias inéditas, cartas e bilhetes fornecidos pelo Kiko (Geraldo Galvão – filho de Patrícia Galvão). Lembro que eu fiquei deslumbrada com aquilo tudo e desde então não consegui mais me desligar da Pagu. O Kiko nos trouxe tudo; ainda hoje, às vezes, a família encontra alguma coisa e nos envia.

LC: Você acredita que Patrícia Galvão contribuiu de alguma forma para a inovação da Literatura brasileira?

CB: Olha, sem dúvida, ela foi muito importante não só para a Literatura brasileira, mas principalmente, para a cultura de Santos. A Patrícia trouxe muita coisa para cidade, incentivou muita gente mesmo. É por isso que o nosso teatro carrega o nome dela. Hoje já temos também o Espaço Cultural Pagu, lá são feitas oficinas e apresentações gratuitas para a população. Quanto ao papel dela para a nossa Literatura, eu tenho certeza que foi fundamental. A Patrícia era uma mulher que viajava muito, estava sempre em busca de coisas novas e, claro, era uma mulher que lia muito e sempre trazia tudo que descobria. Acho que isso contribuiu muito para que ela inovasse em diversas áreas e não só na Literatura. O teatro é um exemplo disso.

LC: De acordo com o seu olhar enquanto pesquisadora de Patrícia Galvão, de que forma você acredita que ela contribuiu para a inovação na Literatura brasileira?

CB: Como eu disse antes, a Patrícia era uma mulher que viajava muito e acho que isso ajudou ela a trazer ideias novas para a nossa cultura. O contato com escritores de outros lugares também permitiu que ela tivesse uma visão mais ampla. O fato dela ser jornalista também deu essa abertura. Ela sempre teve colunas nos jornais em que trabalhava, que eram voltadas só para a Literatura. Em algumas, ela traduzia escritores estrangeiros, em outras ela fazia críticas aos livros que eram lançados e indicava obras. Acho que o grande diferencial da Patrícia é que

ela fazia essa “ponte” entre os escritores e os leitores, sabe? Ela conseguia ver os dois lados e buscava novidades.

LC: Para você por qual motivo a autora, ainda hoje, não é reconhecida dentro das Histórias da Literatura brasileira como participante ativa do movimento antropofágico?

CB: A gente sabe o quanto a nossa Literatura ainda é machista, né?! Felizmente, hoje, temos muitas mulheres escrevendo, produzindo muita coisa boa e sendo reconhecidas por isso. Mas, com a Pagu foi diferente, era outra época. Ela ficou com a imagem de mulher polêmica por se envolver em questões políticas e com as greves dos trabalhadores. Tudo isso contribuiu para tirar o foco do que ela escreveu. Parece que a imprensa focou só numa imagem negativa dela, e, claro, não é só uma questão midiática, mas também o que falavam dela. Acho que por isso o papel intelectual da Pagu foi apagado da História.

LC: Você acredita que o envolvimento de Patrícia Galvão com questões políticas tenha afastado o seu nome do campo literário?

CB: É bem o que eu respondi antes, né?! (Risos). Sem dúvida, o envolvimento da Pagu com o Partido Comunista e com a causa proletária ajudou para que o nome dela desaparecesse do campo literário. Mas, é como eu disse, na época existia um machismo muito forte ainda, e ela, muito bem coloca na carta, era vista como um sexo. Por ser uma mulher bonita e ousada, muitas vezes o talento dela era deixado de lado. E depois o envolvimento com o partido. Só na maturidade ela se voltou completamente para os interesses intelectuais. Mas, acho que essa visão sobre a Patrícia já está mudando. Já existem trabalhos sobre ela além do nosso centro de estudos, e aqui na cidade ela é super reconhecida por tudo que fez no jornalismo e no meio cultural.

LC: Após esses anos como pesquisadora de Patrícia Galvão tens ideia do motivo que levou ela a esconder sua identidade como escritora atrás de inúmeros pseudônimos?

CB: O nome Pagu desde o início virou uma marca dela. Todos conheciam ela como Pagu. A família, como a irmã Sidéria chamava ela de Paty. Acho que o nome Pagu ganhou força por isso, por ter ganhado espaço extratextual. Aqui em Santos, até mesmo depois dela já ter se desligado do partido e ter se voltado para um jornalismo cultural e para o teatro, as pessoas ainda a conheciam como Pagu. Na época em que ela passou a usar outros codinomes para assinar os textos jornalísticos e literários, acredito que foi mais uma espécie de fuga do nome Pagu. Ela foi muito visada por um longo período pela polícia e até mesmo pelo próprio partido. Usando outros nomes ela conseguia desviar a atenção da censura sobre o que ela escrevia.

LC: Por que apenas o pseudônimo “Pagu” prevaleceu por décadas, ao passo que onome Patrícia Galvão e seus demais pseudônimos ficaram no esquecimento?

CB: Como eu disse, o nome Pagu prevaleceu porque não foi um pseudônimo usado só para assinar os textos que ela publicava em jornais ou nos livros. Era mais do que isso, era um apelido mesmo. É curioso isso porque esse nome virou um símbolo que até mesmo o filho mais novo, Geraldo Galvão desconhecia e ela renegava nos últimos anos. Já com o Rudá foi diferente, ele só conheceu a mãe como a Pagu dos jornais ou das lendas que eram contadas sobre ela. Essa imagem do mito Pagu foi muito reforçada para o Rudá, que não conseguia ver ou chamar ela de mãe. Ele não conheceu a Patrícia que o Kiko (Geraldo Galvão) conheceu. O Kiko desconhece a mãe que ele teve como a lendária Pagu que todos conhecem. O Rudá só foi saber dos sentimentos e da personalidade da mãe dele quando nós resolvemos organizar o livro em homenagem ao centenário dela. Depois disso, ele conseguiu ler as cartas que ela escrevia para ele e tudo que ela queria ter sido para ele.

LC: Patrícia Galvão foi uma mulher que viajou muito e entrou em contato com outras culturas e formas diferentes de pensamento. Acredita que esse contato com escritores internacionais serviu como alimento para sua produção?

CB: Com certeza, acho que o fato dela ter saído do Brasil por um tempo e ter entrado em contato com outras realidades ajudou muito. Ela conheceu outras regiões do Brasil; passou um tempo na Argentina; trabalhou como correspondente internacional para os jornais de São Paulo, quando esse trabalho ainda nem era feito por mulheres; conheceu a China e outros países diferentes. Mas, o país preferido dela era a França, lá ela tinha amizades com outros intelectuais e também trabalhou em alguns jornais. Acho que como ela lia muito a Literatura francesa e sabia o idioma fluentemente isso contribuiu para que ela trouxesse as ideias e os autores de lá.

LC: Para você, o que faz de Patrícia Galvão uma autora singular?

CB: Acho que tudo que ela foi capaz de fazer durante a vida dela. A Patrícia, apesar de ser conhecida como um mito, era uma pessoa muito simples, que gostava de pessoas simples. O Kiko sempre nos falou disso e ele, assim como a mãe, também era uma pessoa muito simples. O que ela conseguiu fazer pela cidade de Santos poucos fizeram, sabe?! Acho que o maior sonho dela era tornar a Literatura, o Teatro e o Cinema acessíveis para todos. Ela não era do tipo que produz longe do público. A Patrícia aos cinquenta anos de idade entrou na Escola de Artes e começou a fazer curso de teatro, circulava entre os jovens e trocava ideias com todo mundo. O mais bacana ainda foi o que o Kiko nos contou sobre as lembranças que ele tinha dos pais. Ele cresceu com a casa sendo frequentada por intelectuais e pessoas comuns, eles

tinham uma biblioteca enorme com vários livros e disponibilizavam esses livros para as pessoas, não importava quem fosse. Era uma forma de disseminar o conhecimento para todos. Acho que o que torna a Patrícia uma autora singular é essa militância cultural que ela travou na maturidade. Traduzindo escritores importantes da Literatura mundial nos jornais e incentivando novos escritores, como o Plínio Marcos. Claro que o que ela produziu também foi fundamental. O *Parque Industrial* é a prova viva dessa ousadia; os contos como King Shelter, esses disfarces que só ela sabia usar. Tudo que nos liga à Patrícia tem uma aura divertida e a gente acaba se divertindo com ela, né?! É muito engraçado isso! (Risos).

LC: Além do livro *Pagu: vida-obra*, de Augusto de Campos contendo materiais inéditos produzidos por Patrícia Galvão, acredita que ainda existam outras produções da autora perdidas pelo tempo?

CB: Sim, grande parte do material que não está no livro do Campos está no livro que publicamos para o centenário dela, o *Viva Pagu* (2010). Mas, acredito que algumas coisas ainda estejam com a família dela. Como eu disse, às vezes, eles encontram algo que não podem guardar e enviam aqui para o Centro de Estudos Pagu. Mas, documentos mais pessoais, não. Como a carta que lhe falei, publicada em 2005. A versão original dela está guardada com a viúva do Geraldo Galvão, talvez outros textos com o Rudá Filho (neto de Patrícia Galvão), mas esse menino sumiu no mundo e não sabemos dele! (Risos). Algumas coisas também estão nos jornais em que ela trabalhou. O mais antigo deles é *A Tribuna*, lá você consegue todos os textos dela publicados ao longo da vida. Mas, acho que ainda tem muito para se descobrir sobre a Patrícia e que bom que cada vez mais surgem pessoas interessadas na obra dela.

Ao encontro de Patrícia Galvão

Fotografia 4: Centro de Estudos Pagu – Universidade Santa Cecília – Santos



Fonte: Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 5: Exposição do Álbum Paixão Pagu (1929) dedicado à Tarsila do Amaral



Fonte: Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 6: Professora Lúcia M. Teixeira Furlani – fundadora do Centro de Estudos Pagu



Fonte:Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 7: Entrevista com Cláudia Busto



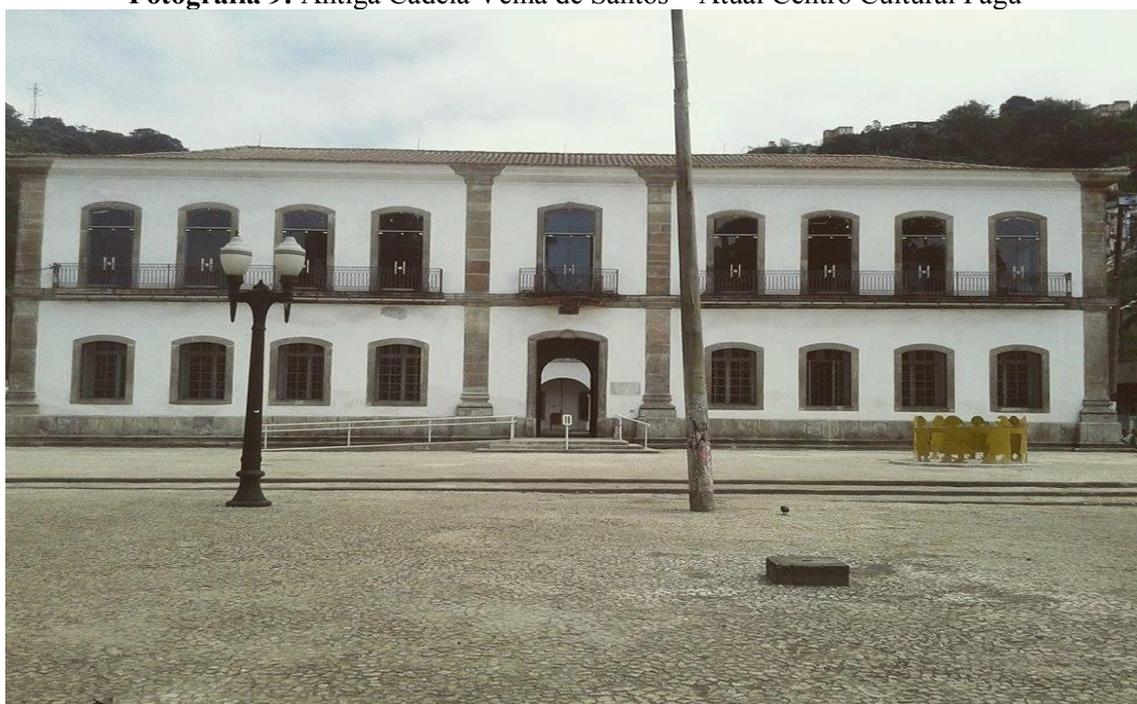
Fonte:Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 8: Teatro Patrícia Galvão de Santos



Fonte:Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 9: Antiga Cadeia Velha de Santos – Atual Centro Cultural Pagu



Fonte:Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 10: *Jornal A Tribuna de Santos*



Fonte: Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho

Fotografia 11: Praia de Santos – um dos lugares preferidos de Patrícia Galvão, o mar



Fonte: Fotografia por Liziane de Oliveira Coelho