



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAÍZA HANNA SARAIVA MILFONT

**“MULHER DE FERRO COM ZONAS ERÓGENAS E APARELHO DIGESTIVO”: O
RELATO CONFESSIONAL DA MILITÂNCIA FEMININA EM
*PAIXÃO PAGU***

João Pessoa, PB
2021

RAÍZA HANNA SARAIVA MILFONT

**MULHER DE FERRO COM ZONAS ERÓGENAS E APARELHO DIGESTIVO: O
RELATO CONFESSIONAL DA MILITÂNCIA FEMININA EM
“PAIXÃO PAGU”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/CCHLA/UFPB), como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Estudos decoloniais e feministas

Orientador: Sávio Roberto Fonseca de Freitas

João Pessoa, PB

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
RAÍZA HANNA SARAIVA MILFONT

Aos dezoito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois, às dez horas, realizou-se, pela Plataforma Google Meet a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “MULHER DE FERRO COM ZONAS ERÓGENAS E APARELHO DIGESTIVO: O RELATO CONFESSIONAL DA MILITÂNCIA FEMININA EM ‘PAIXÃO PAGU’”, apresentada pelo(a) aluno(a) Raíza Hanna Saraiva Milfont, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Daniela Maria Segabinazi, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Savio Roberto Fonseca de Freitas (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Moama Lorena de Lacerda Marques (UFPB) e Ana Patrícia Frederico Silveira (IFPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Savio Roberto Fonseca de Freitas (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 18 de fevereiro de 2022.

Parecer: Após o exame da dissertação e da arguição, a banca decide aprovar a dissertação, recomendando alguns ajustes de ordem teórica, retirada de algumas informações que não acrescentam ao tema da pesquisa e também pequenos ajustes de ordem linguística. A banca recomenda a publicação da dissertação.

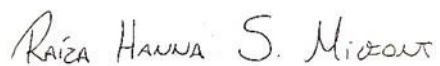
Prof. Dr. Savio Roberto Fonseca de Freitas
(Presidente da Banca)

Prof^a. Dr^a. Moama Lorena de Lacerda Marques
(Examinadora)



Ana Patrícia Frederico Silveira

Profª. Drª. Ana Patrícia
Frederico Silveira
(Examinadora)



Raíza Hanna S. Milfont

Raíza Hanna
Saraiva Milfont
(Mestranda)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M644m Milfont, Raíza Hanna Saraiva.

"Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo": o relato confessional da militância feminina em Paixão Pagu / Raíza Hanna Saraiva Milfont.
- João Pessoa, 2022.
150 f. : il.

Orientação: Sávio Roberto Fonseca de Freitas.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Militância feminina. 2. Movimentos políticos. 3. Escrita de si. 4. Autoria feminina. 5. Pagu. I. Freitas, Sávio Roberto Fonseca de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 329:929(043)

À minha mãe,
mulher primeira.

AGRADECIMENTOS

Não é fácil iniciar um processo, mais difícil ainda é reiniciar um. Esse foi o meu caso, que, após quase dez anos de conclusão da primeira graduação, decidi partir para o nível de mestrado em uma área muito diferente da qual me formei. Sendo uma cria do sistema, mesmo desde muito nova tendo contato e paixão pelas diversificadas artes existentes, optei pelo curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda. Apesar de concluído, o curso escolhido nunca me encheu o peito, tampouco o bolso. Após sucessivas experiências nas mais polarizadas áreas de atuação, entre estudos para concurso público e *freelancers*, a paixão pela literatura nunca me saiu do cotidiano. Pena não tê-la escolhido como caminho intelectual e profissional antes. Pena termos que escolher uma faculdade enquanto ainda somos tão jovens. O tempo e muitas pessoas que adentraram a minha trajetória, foram me guiando e apontando os passos no chão, que pareciam já estarem indicados sob meus pés antes mesmo de conseguir enxergá-lo. Esses agradecimentos vão para algumas dessas pessoas, que, de perto ou de longe, física ou espiritualmente, me fizeram achar na literatura, o meu coração.

Quando, já aos 25 anos, decidi tentar uma nova faculdade, de Letras, só para estar mais perto da teoria literária, conheci Thelma Ferraz que viria a ser minha ex-sogra. Thelma foi a primeira professora universitária que conheci pessoalmente. Ela me apontou o caminho do mestrado e do doutorado, e fiquei ali sabendo das boas possibilidades que a carreira poderia me trazer. Foi na UFPE, em 2015, que eu também tive acesso ao ensino público federal e pude sentir o clima de uma universidade pública, uma vez que minha primeira faculdade foi em ambiente privatizado.

A universidade pública me abriu os olhos e, logo, quis pertencer àquele ambiente que, ainda que tenha muito a melhorar, possui professoras e professores que realmente acreditam na educação. Agradeço, pois, a alguns dos professores que encontrei na UFPE e que apontaram um caminho possível nas letras e na literatura. Agradeço ao Profº Fábio Andrade pelas aulas sempre estimulantes, abertas e consistentes, ao Profº André de Sena pelas aulas horizontalizadas, pelos debates e pelo estímulo à pesquisa, à Profª Maria Luísa de Andrade Freitas, Malu, que conseguiu me ensinar um pouco sobre Linguística com desenvoltura e empoderamento, e ao Profº Eduardo França, pelas horas divertidas e poderosas debatendo o Modernismo brasileiro, saiba que há muito de suas aulas na base desta dissertação, ainda que de um ponto de vista diferente. Gostaria de agradecer especialmente à Profª Karine Rocha, que me orientou a escrever o projeto desta dissertação e a estudar para as provas de entrada ao

mestrado. Foi ela que me empurrou para Pagu. Nunca esquecerei quando tive medo de parecer uma biógrafa por pesquisar uma autobiografia, ao invés de um texto ficcional. Agora, não ligo mais as autobiografias e a *escrita de si* femininas.

Ainda no âmbito da UFPE, gostaria de agradecer às minhas colegas de Letras e amigas da vida: Natália, Rita, Júlia e Marisa. A vocês eu devo muitas memórias gostosas, divertidas e de fortalecimento ao redor do CAC. Nossos cafés, nossos debates literários e não-literários, nossas declamações de poemas e brincadeiras nunca serão esquecidas. Essas lembranças estão do lado mais seguro do meu coração. Jamais esquecerei do dia que nos sentamos em frente ao CFCH e eu, com minhas crises existenciais, fiz vocês escutarem meu mais profundo choro e não saíram do meu lado. Construímos um grupo de mulheres apaixonadas pela leitura e pelos estudos, e sinto falta desse dia a dia sempre.

De maneira não menos contundente, gostaria de agradecer àqueles que participaram, de maneiras diversas, do meu processo de entrada ao mestrado. À Lucas, que tem me apoiado ininterruptamente há mais de uma década, Victoria, Serginho, Ubirajara, Thuanne e Diogo, amigas e amigos que acompanharam o meu processo de provas e estudos e vibraram com os meus avanços, me chamando sempre para comemorar a cada etapa aprovada. À Verônica do Carmo, mãe de Lucas, por abrir sua casa e disponibilizá-la como um porto na Cidade Universitária, quando estava em trânsito de provas, entre Recife e João Pessoa.

Gostaria também de agradecer à UFPB, essa instituição que acredita em sua contemporaneidade sem abdicar de suas tradições e que se abre às novas pesquisas. Apesar de ter vivido pouco em seu campus, e de ter assistido uma só aula de maneira presencial, por conta da pandemia gerada pela COVID-19, pude adentrar uma sala com os mais diversos corpos e cores, uma sala que já demonstrava a missão educadora da instituição como prática libertadora, como assim aponta bell hooks (2017). Ali, gostaria de agradecer às professoras Moama Marques e Ana Patrícia Frederico Silveira, pela leitura atenta do meu material de qualificação, assim como pelas generosas contribuições à minha pesquisa, enquanto banca avaliadora. O agradecimento especial vai para meu orientador, o Profº Sávio Roberto Fonseca de Freitas, que, mesmo sendo da área de literaturas africanas, topou me orientar e o fez divinamente. Suas contribuições à pesquisa, sua sumarização, suas ligações, fortalecimentos, mensagens no *Whatsapp*, me deixaram muito mais segura durante este percurso. Nunca pensei que poderia ter tanta sorte em ter um orientador tão presente, animado e inteligentíssimo como ele. Meus mais sinceros e emotivos agradecimentos a você, Sávio. Pegando o gancho, agradeço, também, a Isabela Lapa, que além de ser uma das mulheres que mais me inspiram na área acadêmica, ainda

se disponibilizou para revisar esta dissertação por meio de escambo. Que possamos continuar acreditando em outras vias de trocas.

Ainda dentro da UFPB, gostaria de agradecer os tira-dúvidas e informações trocadas com Inaldo Aquino. E um agradecimento todo especial à Camila Pessoa, que me ajudou a conseguir a bolsa da CAPES e se manteve aberta a me ajudar da maneira mais sensível possível. Também gostaria de agradecer a Thays Albuquerque, amiga que já doutora em literatura, me apontou os primeiros caminhos onde minha dissertação poderia desaguar, me indicando livros, textos e caminhos epistemológicos a seguir. Obrigada por aquele e-mail com, praticamente, a primeira sumarização do meu trabalho. Agradeço também à escola feminista As Pensadora, onde passei muitos momentos importantes em cursos e conversas, e na qual, pude participar também como corpo docente.

De modo mais pessoal, gostaria de agradecer às pessoas que acreditaram e se empenharam com o meu trabalho sobre Pagu, pessoas que também admiram essa personalidade feminista e que me trouxeram, de modos variados, mais vontade de pesquisá-la: à Tia Ivana, Ana Luíza e Tio Júnior, que estão sempre acreditando em mim e na minha escrita e estudo. À Beatriz Braga, Natalia Amorim, Ane Montarroyos e Clarissa Galvão, que dividiram trabalhos comigo, seja na minha editora bebê, seja me chamando para dialogar sobre o modernismo em conversas potentes. Agradeço também às mulheres e escritoras que tenho convivido nos últimos dois anos, algumas com quem eu tive o prazer de trabalhar, e que tem me suscitado uma admiração tamanha: Renata Santana, Sabrinna Alento Mourão, Suelany Ribeiro, Geisiara Lima, Inaldete Pinheiro e Cida Pedrosa. A essas mulheres que fazem a literatura contemporânea pernambucana, vocês me inspiram.

Agradeço também às amigas e aos amigos que foram fundamentais na minha estrada pessoal e que sei que estão sempre vibrando com as minhas conquistas: Dandara, por me entender e amar como sou cruamente, à Candela, Mayara, Amandinha e Paulinho. Eu amo vocês. Dois agradecimentos mais que especiais aqui nessa lista, à Luana, *in memoriam*, que me deu a mão e o braço todo quando éramos apenas duas imigrantes em Buenos Aires, esteja onde estiver Lu, você tá sempre nos meus pensamentos; e à Mag, essa irmã que a vida me deu, única, grande e amorosa, um raio de luz no caminho de quem quer que seja. Te amo, obrigada por me ver crescer e nunca sair do meu lado, mesmo que estejamos em lugares distantes no globo atualmente. Estendo meus agradecimentos dessa lista aos meus sogros: Kátia e Nado do Carmo, que são inspirações no meu dia a dia.

O mais choroso e saudoso agradecimento a minha mãe, *in memoriam*. É pela senhora, é sobre a senhora. Obrigada por estar presente na minha vida, seja quando me olho no espelho,

seja quando sonho, seja quando faço planos. A senhora é meu amor maior e a razão para que eu continue estudando e me esforçando na vida em geral. Agradeço ao universo por ter me dado tão excelente mãe, ainda que a tenha tirado de mim tão cedo.

Sinto um oceano de agradecimento ao meu pai e ao meu irmão, os dois homens centrais da minha existência. Painho, obrigada por sempre acreditar no meu potencial, por ter me dado os melhores estudos e as melhores palavras e educação. Que sorte a minha ter nascido sua filha. Tudo isso aqui também é pelo senhor. Vinícius, obrigada por ser esse irmão-melhor amigo, sempre presente nas minhas decisões, me dando conselhos, me instigando e entendendo. Nunca esquecerei do dia que você me perguntou, quando ainda estava confusa de meu destino, o que eu mais gostaria de fazer pra viver, e eu te respondi, escrever. Obrigada por clarear meu caminho turbulento. À vocês dois, que são a base de amor maior que possuo nessa vida.

Agradeço à Luna e Pitanga, minhas duas gatas, que diariamente me enchem de amor e atenção à seus modos, e que, por diversas vezes, foram as únicas que não arredaram o pé do meu lado enquanto eu passava horas escrevendo essa dissertação. Agradeço especialmente ao amor da minha vida, Caju, meu marido, meu amigo, meu companheiro de trabalho e de aventuras. Foi Caju que me mostrou o caminho da literatura contemporânea, da escrita, do poema, da edição e da encadernação artesanal. Saiba, nunca ninguém acreditou em mim como você acredita. Obrigada pelo companheirismo, pelo dengo, pelo amor e pela nossa família. Agradeço mais ainda pela compreensão e pelo estímulo. Te amo do tamanho de uma rodoviária cheia de ônibus, meu amor.

*Não, eu não falarei da China. Nem do tempo em que vivi em Pequim.
Não me pergunte nunca o que vi e nem o que senti ali, porque só direi
que vi o lodo dourado do Yang-Tsé, que vivi no lodo dourado do
Yang-Tsé. Quando sai de Pequim, a morte vinha me acompanhando.
Às vezes ela brincava de esconder, se escondendo na capa da
revolução.*

- Patrícia Galvão

RESUMO

Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, foi uma das primeiras *mulheres novas* do Brasil, pois possuía as características e as atitudes que subvertiam a lógica patriarcal do lugar destinado às mulheres na sociedade brasileira do começo do século XX, respaldada pelo *boom* da modernidade e do modernismo que fazia despontar, nas mulheres da época, um modo de viver mais ativo e autônomo. Através do registro autobiográfico, escrito em 1940, mas só publicado em 2005 sob o título de *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, a escritora, tradutora e militante política faz um passeio em marcha ré pelos caminhos que traçou nos seus primeiros trinta anos e nos leva aos corredores do movimento Modernista e aos primeiros anos do Partido Comunista brasileiro, narrando a sua entrada e seus trajetos na militância partidária. Esse estudo tem como objetivo analisar a militância feminina através de seus relatos íntimos, bem como examinar a validação de sua *escrita de si* híbrida, sob a luz de teóricas e teóricos da autobiografia como Michel Foucault (1963), Leonor Arfuch (2010) e Margareth Rago (2013). Fazendo um retrospecto bibliográfico sobre a produção de autoria feminina, algumas de caráter feminista, do começo do século passado, através dos estudos de Nádia Gotlib (2003), Norma Telles (2006), Alexandra Kollontai (2017), Lucia Helena (1986), Aracy Amaral (2012), Elódia Xavier (2007), Constância Lima Duarte (2016), Luiz Ruffato (2004), Helena Parente Cunha (2007), entre outras(os); da trajetória pessoal e intelectual de Pagu, pesquisando a partir de nomes como os de Augusto de Campos (2014), Antônio Risério (2014), Thelma Guedes (2003), Maria José Silveira (2007) e Francisco Alambert (1992); e dos conceitos relativos à autobiografia, ao diário íntimo e à carta, pudemos delinear a sua experiência militante e, comparando com relatos testemunhais de outras mulheres, desvelar as vivências da militância feminina de esquerda e seus desdobramentos na vida pessoal e pública dessas ativistas.

Palavras-chave: Militância feminina. Escrita de si. Autoria feminina. Mulher Nova. Pagu.

RESUMEN

Patrícia Galvão, más conocida como Pagu, fue una de las primeras "mujeres nuevas" en Brasil, ya que tenía las características y actitudes que subvirtieron la lógica patriarcal del lugar de la mujer en la sociedad brasileña a principios del siglo XX, apoyada por el *boom* de la modernidad y el modernismo que trajo, en las mujeres de la época, una forma de vida más activa y autónoma. A través del registro autobiográfico, redactado en 1940 pero recién publicado en 2005 bajo el título *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, la escritora, traductora y activista política retrocede por los caminos que trazó en sus primeros treinta años y nos lleva a los pasillos del movimiento Modernista y a los primeros años del Partido Comunista Brasileño, narrando su entrada y sus trayectorias en la militancia del partido. Este estudio tiene como objetivo analizar la militancia femenina a través de sus relatos íntimos, así como examinar la validación de su autoescritura híbrida, sob la luz de teoricas e teóricos autobiográficos como Michel Foucault (1963), Leonor Arfuch (2010) e Margareth Rago (2013). Realización de una revisión bibliográfica sobre la producción de autoría femenina y feminista desde principios del siglo pasado, a través de los estudios de Nádia Gotlib (2003), Norma Telles (2006), Alexandra Kollontai (2017), Lucia Helena (1986), Aracy Amaral (2012), Elódia Xavier (2007), Constância Lima Duarte (2016), Luiz Ruffato (2004), Helena Parente Cunha (2007), dentre otras(os); de la trayectoria personal e intelectual de Pagu, buscando desde investigadores como Augusto de Campos (2014), Antônio Risério (2014), Thelma Guedes (2003), Maria José Silveira (2007) e Francisco Alambert (1992);; y a partir de los conceptos relacionados con la autobiografía, el diario íntimo y la carta, pudimos delinear su experiencia militante y, comparándolos con relatos testimoniales de otras mujeres, desvelar las vivencias de la militancia femenina de izquierda y sus consecuencias en lo personal y público. vidas de estos activistas.

Palabras clave: Militancia femenina. Escritura del yo. Escritura de mujeres. Mujer nueva. Pagu.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Fac-símile de uma das páginas da carta de Pagu.....	55
Figura 2 - Patrícia Galvão em 1930.....	59
Figura 3 - publicação do Coco de Pagu em revista.....	66
Figura 04 - Desenho de Pagu feito por Di Cavalcanti.....	69
Figura 5 - Personalidades do Modernismo brasileiro no Rio de Janeiro.....	69
Figura 6 - Uma das páginas do Álbum de Pagu.....	72
Figura 7 - Pagu, Oswald e seu filho Rudá.....	73
Figura 8 - História em quadrinhos de Pagu publicado n'O Homem do Povo.....	75
Figura 8 - Pagu escoltada por policiais.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
 CAPÍTULO I – A PRODUÇÃO FEMININA EM TEMPOS DE VANGUARDA NO BRASIL.....	19
1.1 Entre o conservadorismo e a modernidade.....	20
1.2 A participação das mulheres no Modernismo brasileiro.....	29
 CAPÍTULO II – DA ARTE À TRANSGRESSÃO: A CONTRIBUIÇÃO DE PAGU PARA O MODERNISMO BRASILEIRO E PARA AS TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS.....	49
2.1 Uma mulher multifacetada.....	56
2.2 Pagu: vida-obra, obravida, vida.....	59
2.2 Zazá: primeiros anos.....	60
2.3 Pat: adolescência no Brás.....	61
2.4 Patsy: uma adolescência traumática.....	64
2.5 Pagu: muito mais do que musa modernista.....	65
2.6 K. B. Luda, Irmã Paula, G. Léa: ainda Pagu.....	74
2.7 Mara Lobo: um romance proletário.....	76
2.8 Leonnie: uma comunista brasileira na França.....	80
2.9 Ariel e Pt.: de volta ao Brasil.....	81
2.10 Patrícia Galvão: verdade, liberdade e cultura.....	84
 CAPÍTULO III – O RELATO CONFSSIONAL DA MILITÂNCIA FEMININA EM PAIXÃO PAGU.....	86
3.1 Etopoiética: o encontro consigo no espaço biográfico.....	87

3.2 Valor literário no espaço biográfico e estilo.....	90
3.2.1 Questão temporal e estilo da autobiografia precoce de Patrícia Galvão.....	94
3.3 O espaço biográfico como território híbrido: autobiografia, carta e diário íntimo.....	97
3.3.1 <i>Paixão Pagu</i> : autobiografia, mas também carta e diário íntimo.....	100
3.4 A escrita de si como devir-mulher: vozes femininas e feministas na reconstrução da memória brasileira.....	102
3.5 As mulheres militantes de esquerda.....	105
3.6 “Toda vida eu quis dar”: a experiência militante de Patrícia Galvão.....	106
3.7 “A ação me fazia falta”: a entrada para a ação militante.....	114
3.8 “Os filhos dos trabalhadores estão morrendo de fome todos os dias”: a abdicação da maternidade.....	115
3.9 “E, no fundo, talvez sentisse alegria com o sofrimento que era proporcionado por minha luta”: as prisões políticas.....	117
3.10 “Fantasiei-me de fato de operária... fui considerada comunista sincera”: a proletarização.....	120
3.11 “Eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta”: os abusos do Partido.....	122
3.11.1 Gênero e Militância.....	126
3.12 “Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim”: a decepção revolucionária.....	131
3.13 “Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo”: o corpo que vive.....	133
3.13.1 Corpo erótico.....	135
3.13.2 O corpo abortivo e o corpo materno.....	137
3.13.3 O corpo militante.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS.....	145

INTRODUÇÃO

À beira do centenário da Semana de Arte Moderna (1922-2022), acontecida na cidade de São Paulo, no raiar dos anos 20 do século de mesmo número (XX), desenvolvemos esta dissertação que pretende revisitar a obra-vida, vida-obra, vida de uma das figuras mais importantes do Modernismo brasileiro, Patrícia Galvão. Conhecida mais usualmente como Pagu no meio artístico, a personalidade que tinha apenas 11 anos quando a famosa semana dedicada à arte de vanguarda acontecia, viria a se tornar uma mulher de múltiplas faces e escritas, tornou-se jornalista, poeta, romancista, ilustradora, recitadora, tradutora, militante político-partidária, militante cultural, atriz e produtora teatral.

Para além de todas as atividades a que se debruçou apaixonadamente, Pagu foi mesmo uma mulher do seu tempo, uma mulher contemporânea, que como nos ensina Agamben (2009) sobre o ser contemporâneo, conseguiu ver não só as luzes do seu tempo, mas também as escuridões. E com todo o seu corpo, que é sua vida, enfrentou as escuridões do século que despontava através das hostes da dual modernidade, industrial, tecnológica e urbana, como também carregada de mazelas sociais e empreendedora de duas grandes guerras que assolaram o lado ocidental do globo. Por isso, Pagu foi uma das mais rompantes *mulheres novas* de um Brasil que começava a se descobrir republicano, sendo inclusive apontada, por alguns autores (CAMPOS; RISÉRIO, 2014) como a primeira mulher nova do Brasil.

Patrícia Galvão, nascida em 1910, no estado de São Paulo, morou desde muito nova no bairro do Brás, o maior parque industrial brasileiro. É de lá que vem a semente da sua revolta contra o *establishment*, ao presenciar cotidianamente a vida proletária de sua vizinhança. Percebeu, ainda criança, as injustiças sociais, a luta de classes, o poder dos empregadores contra a falta de direitos dos empregados, ainda que não de modo totalmente consciente, contando que: “Era, naturalmente, contra os patrões, como se não pudesse ser de outra forma, mas nunca pesquisei o motivo e nem as causas ou razões da luta de classes” (GALVÃO, 2005, p. 57). Os conhecimentos sobre as causas e possíveis soluções, viriam algum tempo depois, ao entrar em contato com a teoria marxista e se filiar ao Partido Comunista do Brasil, que também completa seu centenário em 2022. A insubordinação, no entanto, parece ter sido criada de berço, já que, conforme seu testemunho, por ter sido criada em vila operária, cresceu vendo reivindicações, greves e manifestações dos trabalhadores das fábricas de seu bairro. Mas também surgia de algum lugar do interior, daquela menina que se “considerava muito boa”, mas que todos a “achavam ruim”; que não era permitida a brincar com outras crianças por suas mães; e que não

conseguia perceber sua perversidade, pois “Tinham me feito assim e jogado em paredes estranhas. Andava então sozinha” (GALVÃO, 2005, p. 53). Sozinha, avançou pelos corredores modernistas e feministas, ainda que não tenha se considerado feminista na época.

Entre sua infância e a descoberta pelo seu ideal, Patrícia Galvão recorreu primeiro às artes e à escrita, tendo colaborado, ainda com que com apenas 15 anos, no jornal de seu bairro, foi aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, ambiente em que foi introduzida a alguns dos membros do movimento modernista, como Raul Bopp e Guilherme de Almeida. O primeiro, notando a estonteante beleza e o espírito revolucionário da então normalista, logo escreve um poema para ela, *Coco de Pagu* (1928), que seria publicado em uma revista famosa, popularizando seu nome e sua personalidade. Pagu começa então a frequentar os salões da alameda Barão de Piracicaba, onde Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral costumavam reunir as mais variadas figuras da arte de vanguarda brasileira. Transforma-se assim na queridinha do casal modernista, mostrando suas produções aos dois, que ficam empolgados com o talento da menina, que já desenhava e escrevia poemas. É dessa época, a produção do *Álbum de Pagu: nascimento vida paixão e morte* (1929) que, entregue aos cuidados de Tarsila, seria reencontrado e publicado muitos e muitos anos depois. Pagu então, como bem se sabe, casa-se com Oswald de Andrade, pouco depois de sua separação com a pintora, e com ele tem um filho, Rudá.

É durante os primeiros meses do seu filho que Patrícia, levada pelo destino das relações que possuía e atenta ao seu próprio tempo, aproxima-se da causa comunista. Um encontro que duraria a maior parte de sua vida, mas que também teria prazo de validade. Um prazo que desembocaria na rejeição pelo partido a qual se filiou, e vice-versa, mas que não a distanciaria nunca das ideologias passadas por Marx. Associada às fileiras do “Partidão”, Pagu se atira inteira nas missões impostas pela instituição; é presa mais de vinte vezes; participa de manifestações, protestos, greves, assembleias; passa pelo processo de proletarização; distancia-se de seu filho ainda bebê; viaja o mundo e chega a uma Sibéria soviética de frutos ideais, a uma China falsamente revolucionada e a uma Rússia stanilista e autoritária; escreve um romance proletário a favor do Partido Comunista, *Parque Industrial* (1933), e algum tempo depois, um romance distópico, crítico do mesmo partido, *A famosa revista* (1945).

Recém saída de uma dessas prisões políticas, a maior delas, com duração de cerca de 5 anos, em 1940, a militante revolucionária resolve escrever uma carta a seu segundo marido e antigo companheiro modernista, Geraldo Ferraz, uma longa carta autobiográfica, onde tenta detalhar as emoções sentidas no decorrer dos acontecimentos de sua vida, desde suas primeiras

lembranças, reservando a maior parte do seu relato para narrar sua militância política: maior empreendimento de sua história. A carta-testemunho, a qual chama às vezes de “relatório”, às vezes de “relato”, é uma autobiografia curta, sem tanta riqueza de detalhes, mas com um enorme potencial histórico, onde podem ser vistos e revistos momentos importantíssimos da vida da autora através da sua memória, mas que se imbricam a própria memória brasileira. Vemos, através de uma nova lente, os importantes eventos ocorridos do começo do século XX no Brasil e percorremos, com ela, as salas modernistas, industriais, proletárias, partidárias e associativas, dando-nos conta de sua ousadia como *mulher nova*, de seu feminismo ainda não nomeado, de sua irreverência. Também nos é apresentada uma nova Pagu, diferente da dos mitos criados e propagados, uma pessoa que descobre-se mulher, tornando-se em uma, e que, por causa disso, passa a apreender o mundo através das lentes do gênero. Uma mulher que se mostra traumatizada pelos assédios, pelas violências de gênero, pelos abortos e pelas infelicidades trazidas pela sociedade patriarcal-capitalista em que vivemos.

Essa autobiografia, que é também carta, e também, diário, adormecida nas mãos de seu segundo filho, Geraldo Galvão Ferraz, por mais de 60 anos, vem finalmente a ser publicada em 2005, através do título *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, e assusta os mais ligados à arte modernista, e até mesmo os pesquisadores da personalidade Pagu, como o pesquisador brasileiro H. David Jackson (2004, p. 17):

Patrícia nos devolve aos anos modernistas para contar e acompanhar novamente a sua vida, desde sua formação enquanto jovem, tanto do espírito quanto da inteligência e do corpo, até às experiências mais marcantes. É o testemunho de uma participante-vítima dos anos modernistas, da sua maneira de ser e do seu modo de agir. Não encontrou seus semelhantes entre os modernistas: “Aqueles assembléias 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”. Desmente muitas das grandes narrativas sobre o modernismo que se tornaram mitos. Muito especialmente, é o depoimento de uma mulher que observa, consciente, e que se acha apenas uma jovem com ideias e uma sensibilidade diferentes [...].

A essa autobiografia nos debruçamos no trabalho aqui presente. Escolhendo como nosso *corpus* a obra *Paixão Pagu*, nos dedicamos a analisar a militância feminina protagonizada pela nossa narradora, estudando suas conquistas e suas dificuldades, seus enternecimentos e sua raiva. Esse material se destina a interpretar, sob a luz de teóricas e críticas feministas, o lugar que é destinado às mulheres dentro da luta subversiva, através da trajetória de Patrícia Galvão, que, ao abrir-se em sua carta, nos conta a respeito dos abusos perpetrados pelos próprios

companheiros do Partido Comunista, pelos próprios colegas políticos, entrevedo uma nova voz que tem vontade de dizer tudo o de mais podre e de nobre que lhe aconteceu na luta política.

Para tanto, seguimos um roteiro estratégico, teórico e analítico, onde a metodologia encontrada é a de uma revisão crítica da literatura produzida por e sobre Pagu, como também o que foi produzido sobre nossa categoria analítica: a militância política feminina. Para chegarmos até este ponto, tentou-se construir um trajeto histórico e conceitual sobre as vanguardas que deram início ao movimento modernista brasileiro, percorrendo a história do nosso Modernismo e de seus personagens, dando ênfase especial às muitas mulheres, artistas plásticas, dançarinas, musicistas e claro, escritoras, que construíram o Modernismo brasileiro, junto de homens que nunca tiveram seus nomes apagados como os delas. A partir de tal identificação modernista, passamos a relatar uma biografia de Patrícia Galvão, primeiro a partir de sua fortuna crítica, depois a partir de sua *escrita de si*. Seguindo o caminho dessa dissertação, serão encontrados três capítulos, sendo-lhes destinados a ordem que se segue.

O primeiro capítulo foi destinado a explicar os seguintes assuntos: modernismo; Modernismo brasileiro e Semana de Arte Moderna; periodismo feminista; o conceito de *mulher nova*; as mulheres do modernismo; e as escritoras do Modernismo brasileiro. Nesse capítulo, pudemos contar com o referencial teórico de nomes como os de Nádia Gotlib (2003), Norma Telles (2006), Alexandra Kollontai (2017), Lucia Helena (1986), Aracy Amaral (2012), Elódia Xavier (2007), Constância Lima Duarte (2016), Luiz Ruffato (2004), Helena Parente Cunha (2007), dentre outras(os).

O segundo capítulo, por sua vez, ficou sendo foco da construção, primeiramente, de uma análise crítica a respeito do que se foi produzido sobre Pagu nas últimas décadas e, secundamente, de uma biografia completa sobre a militante a partir da sua fortuna crítica. No capítulo, são utilizados estudos realizados por: Augusto de Campos (2014), Antônio Risério (2014), Thelma Guedes (2003), Maria José Silveira (2007) e Francisco Alambert (1992).

No terceiro e último capítulo, nos atentamos ao *corpus* desse trabalho, traçando uma análise minuciosa sobre as experiências militantes relatadas por Patrícia Galvão. Iniciamos os estudos de seu relato através da exploração do entendimento acerca da *escrita de si* e de sua validade literária, levando em conta teóricas e teóricos que pensaram a autobiografia e outras *tecnologias de si*, como Michel Foucault (1963), Leonor Arfuch (2010) e Margareth Rago (2013). Descobrimos, através das duas últimas teóricas, estarmos diante de uma *escrita de si híbrida*, com a presença de três entidades na tessitura do texto: uma *Pagu-autora*, uma *Pagu-narradora* e uma *Pagu-personagem*. Depois, adentramos na nossa categoria analítica de fato,

buscando traçar algumas histórias de outras mulheres militantes brasileiras, como grau comparativo para a própria experiência de Pagu, adentrando nos objetivos de nossa análise: a experiência militante de Pagu; a sua ação militante; a abdicação de sua maternidade; as prisões políticas pelas quais passou; o seu processo de proletarização, os abusos do Partido Comunista, com um diálogo a respeito do gênero e da militância; e da categoria corpo, onde pudemos encontrar em Pagu a tipologia do corpo erótico ou erotizado; do corpo abortivo e materno; e do corpo militante.

Ao final desse texto, esperamos que possamos criar uma nova possibilidade de olhar para o mito Pagu, percebendo-o como um corpo e uma mente de mulher que viveu, que foi mais do que apenas um mito. Um corpo e mente que viveu e que ainda vive, através de toda a simbologia que seu nome e sua história puderam suscitar na História do nosso país, do nosso feminismo e da nossa política.

CAPÍTULO I – A PRODUÇÃO FEMININA EM TEMPOS DE VANGUARDA NO BRASIL

Nem sequer os nomes ficaram nos registros oficiais de nossa história literária, a não ser uns raríssimos que escaparam da degola. Assim mesmo, das poucas escritoras lembradas quase nada se sabia há duas ou três décadas atrás.

– Helena Parente Cunha

Com o início do século XX e as mudanças ocorridas pela crescente industrialização no mundo ocidental, os movimentos artísticos também atingiram um processo de modificações no sentido de adequação às novidades da época, que penetraram em todos os campos sociais. As movimentações dessa nova era surgiram desde os desvendamentos da psicologia freudiana, que viria para romper completamente o antigo modo de pensar, com a descoberta do inconsciente¹, até os entraves econômicos que desembocariam em duas guerras de grande amplitude apenas na primeira metade do século; na arte, as novidades da fotografia e do cinema mostravam que tinham vindo para ficar e não pararam de se desenvolver, para além dos anos noventa.

A modernidade trouxe uma série de ambiguidades inerentes a seu desenvolvimento, que conseguiu transitar entre as benesses ficcionais apostadas pelo despertar dos tempos modernos e as mazelas sociais trazidas pela ferocidade violenta do capitalismo industrial. David Harvey (1989), consegue trazer um bom panorama dessa dualidade ao construir as características do ente moderno:

[...] Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo - e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. **Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade;** ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser

¹ Em *Condição pós-moderna* (1989), David Harvey afirma: “[...] quando Rousseau substituiu a famosa máxima de Descartes ‘Penso, logo existo’ por ‘Sinto, logo existo’, assinalou uma mudança radical de uma estratégia racional e instrumentalista para uma estratégia mais conscientemente estética de realização das metas iluministas” (p. 28). A frase de Rousseau ilustra bem o sentimento moderno e modernista do começo do século XX.

moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (HARVEY, 1989, p. 21, grifo nosso).

A partir do entendimento do fracasso do projeto iluminista de universalização e de união entre os povos através da ciência e da modernidade, escancarado no século XX, “com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas grandes guerras mundiais” (HARVEY, 1989, p. 23), a utopia criada no Iluminismo cai por terra. Aliás, o mesmo autor lembra da tese defendida por Horkheimer e Adorno em 1972, em que ambos defendem que o projeto iluminista estava fadado a se transformar num sistema de opressão universal em nome da libertação humana, apontando o caráter dicotômico do século da modernidade. Para ele, Marx despertou esse pensamento muito antes e pôde perceber em sua contemporaneidade as mazelas surgidas através do capital industrial.

1.1 Entre o conservadorismo e a modernidade

Na Europa, a vida artística dos entreguerras fez surgir uma série de movimentos diversos que seriam denominados como vanguardas. Elas estavam em busca da renovação dos valores artísticos, uma vez que os propostos até então estavam cheios de passadismos, que já não convinham com a realidade moderna. Lucia Helena (1986) aponta o aparecimento de muitos “ismos” em um espaço curto de tempo, sucedendo-se um atrás, ou durante, o outro, num pipocar de novas ideias para a arte e a cultura. Essas ideias costumavam ser radicais, com propostas completamente inovadoras, que colocariam muitos outros movimentos para trás.

As principais vanguardas surgidas nessa época, que tiveram força para modificar para sempre o rumo da literatura e das artes em geral, foram: o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924). Essas vanguardas chegariam ao Brasil através de artistas e literatos que viajavam a países europeus, especialmente a França, já que Paris era o centro dos encontros de artistas do mundo inteiro nessa época.

O que direcionava esses movimentos de vanguarda era a contestação de um mundo em crise, que, apesar de estar sendo desenvolvido de maneira nunca antes vista, com o poder e a popularização das máquinas, também via surgir uma imensa disparidade social. Mas nem todos os movimentos tiveram esse caráter social logo de início, ainda que quase todos tenham sido transpassados por ele, cedo ou tarde, por causa da crescente desigualdade imposta pelo regime do capitalismo industrial e por conta dos movimentos político-sociais que ganharam força, como o anarquismo e o comunismo, e que acabaram tomando parte também dentro das ideias

artísticas e culturais. De fato, o que todos esses movimentos tiveram em comum foi o questionamento da herança cultural recebida (HELENA, 1986), movidos pela vontade de colocar à prova a tradição a favor da inovação.

(...) É verdade que alguns deles se ativeram mais em ressaltar o caráter guerreiro e destruidor da tarefa que pretendiam realizar diante da velha ordem que começava a ruir, enquanto outros ressalvavam também o necessário aspecto construtivo de sua empresa. Mas todos estavam de acordo com o fato de que se revelavam falidos os moldes acadêmicos e conservadores de uma arte envelhecida e cristalizada. Neste sentido, os “ismos” do século XX vão intensificar, até os limites extremos, um processo que já estava em curso desde o século XIX, fosse nas correntes subterrâneas e revolucionárias do Romantismo, fosse nos experimentos do Simbolismo ou, até, no amálgama de estilos que caracterizou a *belle époque*. (HELENA, 1986, p. 6).

Portanto, as vanguardas tensionaram a criação libertadora da arte até seus limites, usando de formas radicais para atingir os efeitos desejados. O que tais vanguardas lutaram para conseguir mesmo, e que de fato conseguiram, era o “direito permanente à pesquisa estética” (HELENA, 1986), ou seja, o direito de experimentar na arte, sempre a atualizando, a contestando, a reivindicando, fazendo-a moderna, e aqui usando a modernidade como sentido de atualização, uma atualização permanente. Então, mesmo “se muitas de suas experiências formais tornaram-se esgotados clichês, sua atitude cultural de crítica permanente solidificou-se e impregnou manifestações literárias posteriores” (HELENA, 1986, p. 7).

Os manifestos foram a forma mais usada para a criação dessas diferentes vanguardas, e a maioria foi publicada através da imprensa, jornais e revistas de temas literários e artísticos. Esse molde servia para a divulgação das ideias e das palavras de ordem dos movimentos surgidos, mostrando assim o caráter coletivo das ideias, tendo adeptos e críticos presentes no processo de sua instrumentalização.

Um importante apontamento sobre as chamadas *vanguardas históricas* é o seu encontro com a temática do nacionalismo. Temática essa muito em voga em uma época onde muitos estados estavam se fortalecendo através da identidade nacional e das unificações que empreendiam alguns países europeus.

No Brasil, o sentimento nacionalista e até mesmo ufanista, atingiu muitos artistas, tendo caracterizado o Modernismo brasileiro como um movimento que se posicionava em algum lugar entre um conservadorismo exacerbado e uma radicalidade institucional. De fato, até mesmo a Semana de Arte Moderna (SAM), visto como marco maior do nosso Modernismo, é vista como um empreendimento misto, uma vez que, apesar de divulgar ideias completamente novas e radicais da arte, teve o apoio de uma parcela do cânone brasileiro, como o próprio

“patrono” da Semana, Graça Aranha, que, acadêmico, pertencia à Academia Brasileira de Letras. Por isso, o conservadorismo tem sido apontado como presente nos primeiros anos do nosso Modernismo por uma série de críticos e críticas de arte e literatura.

A presença das entidades conservadoras durante o modernismo não foi uma característica somente brasileira, é claro, podendo ser encontrada em Harvey (1989) a citação a um “modernismo reacionário” (p. 40), onde traz como exemplo a experiência do futurismo italiano que “tinham tanto fascínio pela velocidade e pelo poder que acolheram a destruição criativa e o militarismo violento a tal ponto que Mussolini pôde tornar-se seu herói” (p. 39). Importantíssimo responder a Harvey que ainda antes da chegada do fascismo no poder italiano, a vanguarda futurista de lá já tendia ao movimento reacionário, para tal percepção, basta uma leitura mais atenta no próprio manifesto desse grupo, que sentencia, dentre outras atrocidades, “o menosprezo à mulher”, além de glorificar “a guerra [...], o militarismo e o patriotismo” (TELLES, 2009, p. 119). Ou pior ainda, no *Manifesto da mulher futurista* (1912), onde em resposta a Marinetti, Valentine de Saint-Paul demonstra o seu apoio ao primeiro, afirmando que “[...] o que falta à maioria das mulheres [...] é a virilidade” (TELLES, 2009, p. 132)².

Lucia Helena nos aponta algumas das pautas presentes no sentimento de nacionalismo, tendo em vista os “múltiplos caminhos de desenvolvimento desta questão, assim como foram inúmeras as interpretações do significado de nacionalismo, fornecidas naquele momento” (HELENA, 1986, p. 8), e que também passariam a compor o Modernismo brasileiro:

Neste tema se embutem não só questões de ordem estética, como o repúdio às formas consagradas pelo academicismo parnasiano e naturalista; como também questões primordialmente culturais, como a da discussão da dependência brasileira das matrizes da colonização europeia; até gravíssimas questões políticas, como a do elogio e do veto à concepção do Estado como instituição necessariamente forte e centralizadora. (HELENA, 1986, p. 8).

Ao citar a discussão da dependência brasileira das matrizes da colonização europeia, a autora toca no ponto que explica o porquê de o modernismo ter sido tão criticado por intelectuais brasileiros: eles viram a importação das vanguardas europeias como meros “modismos”, cópias que não diziam respeito a nossa realidade brasileira. No entanto, a autora defende que não se pode pensar as vanguardas no Brasil como puro “modismo”, pois

² Aliás, Gilberto Mendonça Telles faz um deserviço à historiografia literária trazendo o *Manifesto da mulher futurista* para atualizar a sua obra *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro* (2009), que, tirando o bom trabalho de reunião dos manifestos modernistas nacionais e internacionais, é recheado da velha visão patriarcal da qual o autor não se desapega. Na atualização da 19ª edição, podendo ter trazido várias vozes femininas, e até feministas, que participaram do modernismo, o crítico prefere trazer apenas uma autoria feminina, a conservadora.

(...) se o fosse, não teria ativado tão sérios debates e provocado o surgimento de forças latentes que se dispersaram: umas em direção ao Comunismo (Oswald de Andrade), outras ao Integralismo (Plínio Salgado), outras ainda ao Catolicismo (Alceu Amoroso Lima) e ao Espiritualismo universalista (Tasso da Silveira). (HELENA, 1986, p. 11).

Numa breve comparação entre essas forças intelectuais que enxergaram a importação e o nacionalismo de maneiras diferentes, a autora coloca a questão sendo observada por algumas ideias completamente diferentes sobre o primitivismo brasileiro, ou seja, a retomada de algo que se perdeu no meio do caminho e que deveria ser realocada para o tempo da modernidade, de alguma maneira que exaltasse o poder nacional do Brasil:

Segundo Oswald, numa fase posterior (1928), era ser como o *antropófago*: “deglutir” a sabedoria acadêmica, o eruditismo, a partir de um intercâmbio com as conquistas europeias aclimatadas a uma compreensão nada xenófoba do nacional, idealizado na utopia de Pindorama. Já para Plínio Salgado e os participantes da *Anta*, era retomar bases ufanistas, já tornadas gastas, e marchar em direção ao Integralismo. Segundo correntes espiritualistas católicas (revista Festa), a questão não era a do primitivismo, mas a da retomada de raízes simbolistas e de traços universalizantes e monistas. (HELENA, 1986, p. 11).

Essas diferentes visões sobre as vanguardas europeias acabaram tornando o movimento modernista um espaço de tensão para a guinada ufanista tomada pelo Brasil, através da qual o getulismo e o Estado Novo e promoveram, usando também esse momento como pretexto para fomentar a ideia inescrupulosa de um nacionalismo autoritário. Para Lucia Helena (1986), o argumento de que a importação da vanguarda poderia deteriorar o sentimento nacional foi apenas um argumento-álibi para a permanência de um pensamento conservador, que é retomado ainda hoje de vez em quando.

Portanto, é a ideia original de atualização estética permanente e da deglutição antropofágica, estabelecida pelo grupo oswaldiano, já em 1928, a qual nos alinhamos neste trabalho, entendendo os processos de redescobrimto do Brasil nas artes como uma busca pela independência e autonomia da arte brasileira através de algumas influências internacionais, que, dentro de si, também buscavam as identidades de seus próprios países.

Para Aracy Amaral (2012), o Brasil construiu um modernismo com características tanto do internacionalismo quanto do nacionalismo, tendo, simultaneamente, uma "preocupação nativista" e uma "inquietação internacionalista"; e complementa que “no Brasil, percebemos que o internacionalismo será exaltado como recurso para o rompimento com o academismo, através da informação que chega via Paris” (AMARAL, 2012, p. 11).

O Modernismo brasileiro em si já ensaiava seus passos ainda nos finais do século XIX, mas foi com a entrada do novo século que o *boom* da modernidade eclodiu por aqui. É difícil precisar exatamente o momento em que o modernismo no nosso país começou, no entanto, a maioria dos nossos teóricos costumam colocar a exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917, como o principal marco de início do movimento modernista em terras brasileiras, talvez não exatamente o marco primeiro, mas sim o de maior força. Ainda que existam alguns acontecimentos anteriores que já apontavam para a entrada da arte brasileira na época modernista, e que a repercussão da exposição de Anita tenha tido um grande impulso por causa do famoso texto crítico de Monteiro Lobato, *Paranóia ou mistificação?* (1917), podemos afirmar que em solo brasileiro, tudo começa a partir da exposição de uma mulher. Anita Mafalitti, essa ousada artista, que de tanto atrevimento recebeu uma crítica do tamanho do conservadorismo brasileiro, marcando para sempre a história da arte nacional.

Antes de chegar a 1917, Francisco Alambert (1992) aponta alguns acontecimentos que já davam prenúncios do quão perto o modernismo estava dos nossos horizontes. O autor nos lembra que muitos historiadores elegem o ano de 1912 como marco simbólico do início do movimento, quando Oswald de Andrade trouxe ao Brasil, regressando da Europa, a ideia e o manifesto futurista italiano de Marinetti, fazendo com que esse contato fosse permeado de vontade de remodelação e atualização da arte brasileira.

Já em 1913, houve o que foi considerada a primeira grande exposição modernista no Brasil, realizada pelo pintor Lasar Segall, em São Paulo. O artista apresentou, nesta exposição, uma série de obras inspiradas no expressionismo alemão, “uma arte que deformava as imagens, privilegiava a representação interior e psicológica, ao invés da simples imitação da realidade aparente” (ALAMBERT, 1992, p. 30). A exposição não teve muita repercussão, pois a escola brasileira ainda estava acostumada com a arte representativa e não conseguia entender a complexidade das obras expressionistas.

No ano seguinte, 1914, Anita Malfatti volta de sua temporada de estudos na Alemanha e apresenta alguns esboços do que tinha realizado até então, obras também inspiradas no expressionismo alemão. No entanto, essa exposição foi bem pequena e quase sem repercussão, mas ali ela já demonstrava o que traria ao Brasil três anos depois. Após essa primeira mostra, Anita viajou aos Estados Unidos, onde teve contato com a arte cubista, que a faria modificar ainda mais seu próprio estilo de pintura, alcançando, em 1917, o êxito de sua exposição, anteriormente comentada.

Em 1917, aliás, temos ainda alguns marcos importantes que estariam ligados ao Modernismo brasileiro, um deles é o encontro entre Oswald e Mário de Andrade que se deu durante uma conferência patriótica no Conservatório Dramático e Musical. Esse encontro representaria a composição inicial das lideranças do nosso Modernismo canônico. Primeiramente eles trabalharam juntos em um mesmo alinhamento ideológico e depois se afastaram para linhas políticas e artísticas distintas. É importante lembrar que, nesse mesmo ano, o mundo estava passando por grandes transformações históricas e sociais, já que foi o ano da Revolução Russa em plena Primeira Guerra Mundial, e também das grandes greves de São Paulo.

No entanto, foi mesmo a exposição de Anita Malfatti de 1917 que balançou as estruturas da arte brasileira, fazendo com que questões relacionadas à necessidade de uma revolução na arte e cultura brasileira viessem à tona. A exposição aconteceu em 12 de dezembro do fatídico ano e revelava uma pintora, após anos estudando na Europa e nos Estados Unidos, entendida dos novos procedimentos estéticos do Modernismo, como o expressionismo, o cubismo e o pós-impressionismo, apresentando “uma coleção de telas inspiradas em arranjos pictóricos, cores, formas e texturas plásticas até então nunca vistas aqui, exceção feita à exposição de Segall quatro anos antes” (ALAMBERT, 1992, p. 36). A exposição não teve muita repercussão no seu início, porém, como já comentado, um artigo escrito por Monteiro Lobato n’*O Estado de S. Paulo* fez com que a exposição ganhasse grande movimento.

O artigo de Monteiro Lobato era de completo repúdio à coleção de pinturas de Anita, onde ele separava o que chamou de “duas espécies de artistas”; “uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura”, ou seja, aqueles que seguiam a arte representativa, a arte tradicional e antiquada; enquanto “a outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica excessiva” (LOBATO, 1917 apud ALAMBERT, 1992, p. 36). O último grupo seria onde Anita Malfatti se encaixaria por usar de uma arte moderna e figurativa.

A crítica de Lobato causou uma série de consequências, e muitos estiveram ao lado dele na crítica realizada. No entanto, o efeito maior do ataque passadista foi a união de jovens intelectuais e artistas que saíram a favor das obras de Anita e da arte moderna, tornando o burburinho sobre a sua exposição num barulho bem maior, mas a favor da estética modernista:

Como em defesa de Anita Malfatti juntaram-se jovens intelectuais e artistas das mais diversas áreas, a exposição e tudo o que se falou sobre ela, passou a exercer um papel aglutinador. Assim, pode-se dizer que a defesa ao direito de Anita expor sua pesquisa de novas formas de expressão, constituiu o primeiro ato organizado dos intelectuais

em favor desses princípios, em ampla escala. O grupo modernista começava a se tornar mais coeso e a perceber a necessidade de uma atitude agressiva e construtiva. (ALAMBERT, 1992, p. 37).

Sob o ataque de Monteiro Lobato, Anita fortalece o grupo modernista e a busca pela revolução nas artes, iniciando no Brasil um olhar mais atento para as vanguardas europeias, que mais a frente receberia uma pincelada do que convencionou-se chamar brasilidade, ou seja, artefatos e detalhes que trariam peculiaridades da cultura brasileira para a arte, beirando o exotismo, caminho em que o Modernismo brasileiro desembocará. A arte inovadora de Anita, ainda que tenha tardado a ser reconhecida, foi um dos maiores gestos de ruptura na arte brasileira, conforme aponta Roney Jesus Ribeiro (2011, p. 83):

Mesmo não sendo compreendida e sendo alvo de escândalo e terríveis críticas, Anita começava algo que nenhum pintor antes tinha conseguido propor à pintura brasileira. Sem saber e até mesmo entender a pintora marcou “o início de uma ruptura das mais radicais na pintura brasileira”. O início de uma coisa nova e impactante e o sepultamento do velho e acadêmico.

[...]

As obras de Anita, que estavam afinadas com as tendências da arte do exterior, chocaram grande parte do público, causando violentas reações da crítica. A exposição, entretanto, despertou o interesse de outros jovens artistas para a necessidade de renovação da arte brasileira. A Boba é um dos pontos mais altos da pintura de Anita. É fruto de uma fase em que a sua pintura expressionista absorve elementos cubistas. A Boba recebe aplicação irregular da cor, com o fundo representado em rápidas pinceladas. A expressão é deformada, com contorno preto em torno da figura, seguindo a estética expressionista.

Os anos que se seguiram serviram para que o movimento modernista brasileiro, e seu grupo de defensores, se fortalecessem e se intensificassem. O grupo já se preparava aos poucos para a grande Semana de Arte Moderna, de 1922:

Em 1921 o grupo modernista brasileiro está formado e, apesar de já se anunciarem múltiplas tendências que se consolidarão depois em polêmicas e divergências flagrantes, estão unidos em torno de um objetivo comum: a renovação geral das artes. Oswald de Andrade e Menotti del Picchia exercem na imprensa a defesa e divulgação da nova arte; Mário de Andrade preocupa-se em produzir uma poesia que supere a “obra imatura”, ainda influenciada pelo passado, e produz *Paulicéia desvairada*, na tentativa de demonstrar que o grupo, além de programa difuso, tem também uma obra, ainda que em processo. (HELENA, 1986, p. 45).

A famosa Semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, e seu catálogo apresentava os seguintes artistas: na pintura eram citados Anita Malfatti, Ferrignac, J. F. de Almeida Prado, John Graz, Martins Ribeiro, Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita; na escultura, Victor Brecheret e W. Haarberg; na arquitetura, Antonio Moya e Georg Przyrembel (ALAMBERT, 1992). Lucia Helena (1986)

acrescenta Di Cavalcanti, Goeldi e Yan de Almeida Prado entre os pintores presentes na SAM. Alambert (1992) aponta ainda que Regina Graz também teria exposto obras suas durante a exposição. Na dança, o autor aponta a apresentação da bailarina Yvonne Daumerie, e na música, Villa-Lobos e a pianista Guiomar Novaes, entre outros.

O evento foi planejado para que o espaço do Teatro Municipal de São Paulo fosse amplamente utilizado, com apresentações simultâneas, até mesmo a escadaria do teatro foi utilizada. A ideia era que o público fosse envolvido, de todos os lados e formas, pela sensação dessa nova arte que era apresentada, pois os modernistas não acreditavam mais em uma arte apenas apresentada, mas também justificada e vivida por seus espectadores:

[...] Essa, aliás, é uma característica que difere a Semana de Arte Moderna de outros eventos artísticos anteriores. Os organizadores elaboraram um enorme "aparato expositivo", cuja função era criticar, por todos os meios, as formas convencionais de expressão artística, fazendo valer o ponto de vista dos que se acreditavam renovadores. (ALAMBERT, 1992, p. 42).

No entanto, esse caráter renovador pode ser (e foi) muito problematizado, uma vez que os valores transformadores se misturavam a muitas características da velha arte, começando com a escolha do lugar, o Teatro Municipal paulistano, que possuía "arquitetura rebuscada e grandiloquente, abrigo das mais solenes apresentações artísticas que representavam o gosto médio da sociedade paulistana" (ALAMBERT, 1992, p. 42), como também a origem de seus patrocinadores e divulgadores da Semana de 22. Graça Aranha teria sido o padrinho do evento, mesmo sendo filiado a uma arte velha e conservadora, e o jornal Correio Paulistano, ligado ao Partido Republicano Paulista, o principal meio de divulgação do catálogo da semana.

Alambert (1992) também abre os olhos para essa aristocracia que estava por trás dos acontecimentos em torno do famoso evento, apontando muitos nomes ligados à famílias tradicionalmente ricas e empoderadas que consolidaram a semana paulistana como um empreendimento econômico. Harvey (2009) também pensa o teor aristocrático do modernismo internacional ao afirmar que:

[...] Portanto, a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina "arte áurica", no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. O resultado era muitas vezes uma perspectiva altamente individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até arrogante da parte dos produtores culturais, mas também indicava como a nossa realidade poderia ser construída e reconstruída através da atividade informada pela estética. (HARVEY, 2009, p. 31).

Mesmo assim, ou exatamente por isso, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um sucesso, ainda que tenha sido vista com maus olhos por uma parte da crítica, bastante ligada à antiga arte, a sua repercussão foi grandiosa.

Entre as repercussões mais importantes podemos destacar o *Manifesto pau-brasil*, realizado por Oswald de Andrade em 1924. O manifesto foi publicado no *Correio da Manhã* e tinha como ideia a junção do que chamou “floresta e escola”, ou seja, o uso de inspirações tradicionais do nosso país e da modernidade, utilizada através da metáfora da escola. A proposta era a de “imbricar a cultura nativa com uma outra atitude, intelectualizada” ou ainda “o encontro da tradição viva de costumes da cultura pré-colonial com o novo rumo que o mundo contemporâneo oferece, do ponto de vista técnico e científico”. (HELENA, 1986, p. 72).

Já o *Manifesto Antropófago* de 1928 foi mais um manifesto realizado por Oswald de Andrade, que, ao perceber o caráter conservador em que os seus companheiros modernistas estavam tomando, apontando essa característica principalmente em Mário de Andrade, cria, com ainda mais ousadia, um novo projeto de deglutição da arte moderna importada ao Brasil, respeitando e incentivando a própria cultura brasileira e seus aspectos únicos. A antropofagia indígena foi utilizada como metáfora “do que deveríamos repudiar, assimilar e superar em prol de nossa independência cultural”; como diagnóstico “da sociedade brasileira reprimida por uma colonização predatória”; e como medida terapêutica “porque vista como forma eficaz de reação contra a violência aqui praticada pelo processo colonizador” (HELENA, 1986, p. 77).

O *Manifesto* assim como a *Revista de Antropofagia*, liderados por Oswald, foram essenciais para o pensamento libertador em busca do direito de uma arte sempre atualizada, contestatória e livre do ufanismo crescente da época.

Ao contrário de outras correntes nacionalistas que se vão encaminhando para a idealização de um Estado ora forte, ora integralista, Oswald promove um mergulho nas fontes primitivas para articulá-las a uma reflexão, de matriz anarquista e contestador, que faz do riso e da utopia uma forma de combate. (HELENA, 1986, p. 77-78).

Sobre o caráter revolucionário do *Manifesto Antropófago*, Beatriz Azevedo, em seu estudo *Antropofagia - Palimpsesto selvagem* (2018), traz com mais profundidade a mistura de elementos presentes no texto de Oswald e das utopias fomentadas pelo poeta:

Assim, com suas camadas sobrepostas, o Manifesto Antropófago devora desde a poesia ameríndia transliterada, desde fragmentos de relatos dos primeiros viajantes ao Novo Mundo, até ideias de Freud e Keyserling. Indo além, o manifesto também pode ser visto enquanto *palimpsesto selvagem e virtual*, no sentido do que pode vir a ser, remetendo simultaneamente ao passado arcaico e ao futuro vislumbrado. De um lado

percorre no mínimo cinco séculos, de 1500 ao século XX, e de outro evoca o mundo não rubricado, nas camadas do tempo sobrepostas nas imagens do “bárbaro tecnizado” e dos “aparelhos de televisão”, do “matriarcado de Pindorama” e do “cinema americano”. (AZEVEDO, 2018, p. 34-35).

Sendo assim, esses movimentos e manifestos aqui expostos, principais descendentes da Semana de Arte Moderna de 1922, foram de uma importância tremenda para fomentar transformações na arte produzida aqui no Brasil. Seguimos, então, para a busca dos nomes femininos, ou seja, das mulheres que estiveram imbricadas com o modernismo em seu amplo aspecto temporal.

1.2 A participação das mulheres no Modernismo brasileiro

Abordar a produção artístico-cultural das mulheres brasileiras é um caminho nebuloso pelo qual algumas teóricas, teóricos, historiadoras, historiadores, críticas e críticos têm percorrido com muita coragem, sabendo que lidarão com várias lacunas, caminhos tortuosos e, muitas vezes, desgastantes. A fortuna crítica a respeito da intelectualidade brasileira pelo viés feminino é ainda pouco pesquisada e pouco divulgada. À sua revelia, podemos visualizar muitos apagamentos compulsórios que contribuem para a manutenção do estado de coisas vigente, ou seja, uma história única e homogênea, onde apenas as produções dos homens são elencadas como arte maior e universal.

A produção feminina, no entanto, sempre existiu, ainda que em menor grau devido às inúmeras restrições com que as mulheres tiveram que lidar ao longo da história. Essa produção tem sido desvelada e revelada através das iniciativas de quem se arrisca a estudar a cultura, a arte, a política e a história contra-hegemônica. Aos poucos, estudos ligados à crítica literária e artística feminina têm elucidado os valores da arte feita por mulheres. As produções científico-teóricas de estudiosas como Helena Parente Cunha, Elódia Xavier, Constância Duarte, Aracy Amaral, entre outras, têm sido significativas para a continuidade dos estudos literários e culturais que priorizem a presença da mulher na produção cultural brasileira.

No artigo *A literatura feita por mulheres no Brasil* (2003), Nádia Battella Gotlib retoma as palavras de Maria Beatriz Nizza da Silva (1987) em seu trabalho que foi pioneiro na tentativa de escrever uma História das mulheres no Brasil, onde esta autora tenta explicitar a falta de contato com os discursos e as sabedorias de autoria feminina brasileiras:

Não temos acesso direto ao discurso feminino senão tardiamente no século XIX e até então temos de nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos documentos ou petições, manejada pelos homens. A linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepõe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível. (SILVA, 1987 apud GOTLIB, 2003, p. 22).

A assertiva é acompanhada de alguns dados a respeito da educação disponibilizada, ou melhor dizendo, quase não disponibilizada, para as meninas e mulheres na história do Brasil. Gotlib (2003) nos aponta que foi apenas em 1827 que a primeira legislação brasileira que se referia à educação feminina apareceu, apenas assegurando os estudos elementares, que basicamente eram desenvolvidos entre “sete ou oito aos treze ou quatorze anos, quando, então, são retiradas dos colégios e logo se casam” (p. 23). Algumas mulheres originárias de famílias ricas e ilustradas saíam dessa curva, raras e difíceis de encontrar, a grande maioria vivenciava o destino pré-escrito das mulheres brasileiras: poucos estudos e longos casamentos que demandavam muitas obrigações com a casa e com o marido.

A autora relembra também que foi a partir de 1876 que as mulheres puderam começar a frequentar a Escola Normal de São Paulo. Esta instituição de ensino seria uma grande revolução no destino das mulheres brasileiras, pois ela já funcionava desde os anos 40 do século XIX para os estudantes do sexo masculino.

A entrada das mulheres na Escola Normal já vinha de um tímido movimento pela educação de mulheres que se iniciou, especialmente, através da publicação de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, em 1832, uma tradução do texto *Vindication of the rights of woman* (1792), de Mary Wollstonecraft, realizada por Nísia Floresta, que acabou se tornando conhecida como a primeira feminista brasileira. Nísia concebe uma tradução das ideias feministas inglesas em todos os sentidos. Ela não só realiza a passagem desta língua para o português, como transpassa a reivindicação para o contexto das mulheres brasileiras, realizando uma antropofagia libertária, recebendo o que vinha de fora e deglutindo o que fosse necessário para a realidade brasileira, tal qual uma pré-modernista: “Nísia não realiza, propriamente, uma tradução do texto da feminista. Ela realiza, sim, um outro texto, o seu texto sobre os direitos das mulheres. Mary Wollstonecraft lhe dá a motivação (...)” (DUARTE, 1989 apud GOTLIB, 2003, p. 29).

Helena Parente Cunha (2007), por sua vez, aponta que as mulheres se tornaram leitoras assíduas de romances ainda em meados dos Oitocentos, quando os romances de folhetim traziam uma concepção de amor idealista, como visto nas obras de Joaquim Manoel de Macedo e de José de Alencar. Para a autora, o contato com os folhetins romanescos acaba abrindo a

curiosidade das leitoras brasileiras, que passam a querer saber mais a respeito de “temas de teor informativo e cultural e começam a desenvolver e a mudar o ato de pensar” (p. 436). A partir de então, algumas mulheres mais letradas, passam a organizar saraus e frequentar salões de arte e literatura, seguindo a moda europeia.

As mulheres letradas da segunda metade do século XIX se renderam ao deslumbramento ante as novidades que lhes chegavam ao conhecimento, incrementando as mudanças operadas na sua mentalidade. Dali a começarem a escrever e publicar foi só um passo. Vieram à luz crônicas e romances de boa repercussão entre as leitoras, desde as esposas até às moçoilas casadoiras. Esses textos, no entanto, foram alvo de críticas pouco lisonjeiras por parte do leitor masculino que desqualificava a produção ou simplesmente a ignorava e, na pior das hipóteses, zombava ou caluniava as autoras que, tendo-se conscientizado dos seus direitos, invadiram a esfera pública, até então domínio exclusivo dos homens. (CUNHA, 2007, p. 438).

A partir de então, a luta pela educação das mulheres passa a ter uma posição importante entre as pautas sociais do Brasil pré-modernista, e o meio comunicacional mais utilizado para a divulgação da campanha feminista, ainda que a educação feminina não estivesse sempre ligada a emancipação das mulheres, foi o periodismo, surgindo diversas produções em jornais e revistas com conteúdos direcionados às mulheres, com o intuito de educá-las e instigar seus saberes.

A imprensa foi um dos principais meios de divulgação do pensamento feminino e feminista da época, sendo utilizada no sentido de dar espaço para as reivindicações das mulheres, políticas e educacionais, e, com isso, contribuindo para trazer os textos das mulheres brasileiras à tona. Alguns desses periódicos também anunciavam a feitura de livros escritos por mulheres, assim como listas de escritoras em atividade durante o período.

[...] A partir de meados do século XIX, multiplicaram-se em todo o país revistas e jornais criados, dirigidos, editados por mulheres e para mulheres, em geral de classe abastada e citadina, assinalando uma radical mudança nos seus hábitos. Publicavam-se artigos, crônicas, contos, cartas, poemas, críticas literárias, oportunizando a abertura de um território antes desconhecido e que atuou para o desenvolvimento da subjetividade feminina e abertura dos horizontes de seu conhecimento. (CUNHA, 2007, p. 438-439).

Ao mesmo tempo em que os números de jornais produzidos por mulheres crescem, a crítica maliciosa ao seu redor também aumenta. Constância Lima Duarte nos lembra que “os críticos chegam junto, considerando-a desde sempre uma imprensa secundária, inconsistente e supérflua, pois destinava-se ao segundo sexo” (2003, p. 201).

Um dos primeiros periódicos fundados por uma mulher foi o *Jornal das Senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha. O jornal, lançado em 1852, mostrou em seu primeiro número “o firme propósito de incentivar as mulheres a se ilustrarem e a buscarem um ‘melhoramento social e a emancipação moral’” (DUARTE, 2003, p. 202). Ainda assim, as colaboradoras do periódico mantinham o anonimato de seus textos.

Em 1862, surge, no Rio de Janeiro, *O Belo Sexo*, que tinha como sua editora a escritora Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar. Ela fez questão de apontar, na primeira edição do jornal, que tinha plena consciência de seu pioneirismo, assim como da capacidade intelectual das mulheres. Diferente do periódico apontado anteriormente, *O Belo Sexo* incentivava que suas colaboradoras assinassem as matérias publicadas (DUARTE, 2003, p. 202).

O Sexo Feminino estreou seu primeiro número em 1873, com o objetivo de defender a educação da mulher. O periódico era de propriedade de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, uma defensora da capacidade intelectual das mulheres, fosse em que área fosse. Ela também defendia a independência financeira das mulheres. O periódico teve grande êxito naquela época: “O enorme sucesso do periódico pode ser avaliado quando se sabe que foram impressos mais de quatro mil exemplares dos primeiros dez números para atender aos ilustres novos assinantes do Rio de Janeiro, como o imperador D. Pedro II e a Princesa Isabel” (DUARTE, 2003, p. 203).

Ao final do século XIX, a revista *A Mensageira* surge como uma fagulha acesa para a literatura feita por mulheres, pré-anunciando o que viríamos a noticiar repetidas vezes durante o século XX: a atividade literária realizada por cada vez mais mulheres. A revista *A Mensageira* foi uma publicação literária voltada para elas, noticiando sempre os livros que estavam sendo escritos por autoras mulheres dentro e fora do Brasil. Norma Telles (2006) resume a atividade da revista literária no trecho que se segue:

[...] Noticiava e resumia conferências e conquistas profissionais. Foi solidária com as escritoras do mundo todo e publicou também artigos sobre mulheres inglesas, polacas, francesas, suecas, até sobre “a mulher na China”. Entre as colaboradoras frequentes, além de Prisciliana Duarte, Júlia Lopes de Almeida, Áurea Pires, Narcisa Amália, Francisca Júlia, Auta de Souza, Ignez Sabino, Josefina Álvares de Azevedo e a portuguesa Guiomar Torrezão, autoras já bem conhecidas. (TELLES, 2006, p. 427).

Infelizmente a revista funcionou até 1900 somente, mas acabou dando um gás para a produção feminina da época, por mais que o conteúdo, tanto literário quanto político, não fosse completamente desvinculado do patriarcalismo que imperava no começo do século XX. Norma Telles (2006), por exemplo, aponta o caráter dúbio das publicações na revista, uma vez que

costumavam criar campanhas para incentivar a educação de mulheres ao mesmo tempo em que reforçavam “o papel de mãe, de boa esposa, de dona de casa” para as configurações sociais das mulheres, mas completa: “No contexto, no entanto, a contribuição é valiosa e era importante enaltecer a mulher tanto dentro quanto fora de casa” (TELLES, 2006, p. 427).

A *Família* foi outro periódico que marcou esse *boom* da imprensa de autoria feminina e feminista brasileira. A revista foi fundada em 1888, por Josefina Álvares de Azevedo, que:

[...] foi abolicionista, republicana e desenvolveu intensa campanha pela emancipação da mulher. Pensava ser absurdo residir no homem o princípio da autoridade na família, pois considerava a mulher mais inteligente. Era favorável ao divórcio, ao voto e à elegibilidade da mulher, denunciava ainda a dificuldade de uma boa educação para a mulher e confiava que logo uma igualdade semelhante à alcançada pelas norte-americanas chegaria até nós. (TELLES, 2006, p. 427-428).

Josefina também publicou uma peça importante, de apenas um ato, intitulada *O Voto Feminino*, em 1890, na sua revista, que logo foi representada nos palcos. A escritora também acreditava que “a aceitação da tutela masculina por parte das mulheres devia-se a elas mesmas que consideram vantajosa a isenção da responsabilidade” (TELLES, 2006, p. 428), algo parecido com o que Simone de Beauvoir sustentaria em *O Segundo Sexo* (1949), mais de meio século depois.

Essas iniciativas formariam o primeiro público leitor feminino no Brasil, assim como criariam os primeiros passos dados na história da edição feminina, tornando escritoras em editoras e jornalistas. A maioria dessas mulheres que contribuíam para as revistas e os jornais que surgiram no final do século XIX tinham que conglomerar muitas funções para que seus periódicos ganhassem movimento:

Nesta segunda metade do século XIX, portanto, as mulheres ganham progressivamente espaço cultural, ainda que de modo um tanto acanhado e quase que sem repercussão nacional, sobretudo se se encontram em regiões afastadas da região sudeste (do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo). Além disso, a maioria das mulheres escritoras da época acumula à atividade da escrita, um trabalho didático, mais ou menos profissionalizado, e um trabalho jornalístico, na divulgação das propostas de teor feminista, mais ou menos politicamente engajado. (GOTLIB, 2003, p. 31).

Ainda sobre o acontecimento histórico dos periódicos feministas, Constância Lima Duarte tenta criar um balanço conclusivo sobre sua atividade:

Enfim, movida por uma mesma força e um mesmo idealismo, esta imprensa terminou por criar - concretamente - uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio

intelectual, e por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina. Nas lúcidas palavras de Dulcília Buitoni, tais jornais e revistas tornaram-se um eficaz canal de expressão para as sufocadas vocações literárias das mulheres, tendo exercido ainda uma função ‘conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer’. (DUARTE, 2003, p. 206).

Essa impulsão da escrita de mulheres desembocou na aurora do século XX, a época de ouro da literatura, e, com o Modernismo, também chegava a chamada *mulher nova*, que conduziria as próximas décadas.

Com o início do século XX e as mudanças ocorridas, especialmente na industrialização, com o desenvolvimento de novas ferramentas e tecnologias que passaram a fazer parte do cotidiano ocidental, fomentando a formação de novas identidades. A modernidade surgia com todos os seus novos adereços, que modificariam para sempre o rumo das sociedades europeias e, por conseguinte, as sociedades americanas. Neste mundo moderno, as indústrias demandavam força de trabalho masculina, feminina e infantil, a pressa começou a ordenar o ritmo dos dias, as novidades tecnológicas enchiam os olhares dos curiosos, e as máquinas passavam a fazer parte das atividades cotidianas. Todo esse avanço econômico foi acompanhado pela crescente disputa capitalista e pelos problemas sociais provindos de uma desigualdade que parecia só crescer. Junto a essa sociedade moderna, também surgia a mulher moderna, trazendo uma identidade que se somava ao novo mundo que despontava.

Em texto contemporâneo³ a essas novas formas de viver no mundo moderno, a líder revolucionária russa e teórica marxista Alexandra Kollontai descreve a mulher moderna de sua época, denominando-a como “mulher celibatária”:

A mulher moderna, a mulher que denominamos celibatária, é filha do sistema econômico do grande capitalismo. A mulher celibatária, não como tipo acidental, mas uma realidade cotidiana, uma realidade da massa, um fato que se repete de forma determinada, nasceu com o ruído infernal das máquinas da usina e da sirene das fábricas. (KOLLONTAI, 2016, p. 15).

Em tal descrição podemos observar algumas causas e consequências apontadas por Kollontai na intenção de desenhar um perfil para essa nova identidade feminina que se formava no início do século XX. Dentro do método do materialismo histórico, estudado pela autora, ela também consegue inserir o argumento para a aparição dessa nova identidade, alegando que:

O tipo fundamental da mulher está em relação direta com o grau histórico do desenvolvimento econômico por que atravessa a humanidade. Ao mesmo tempo que

³ O texto de Kollontai é de 1918.

se experimenta uma transformação das condições econômicas, simultaneamente à evolução das relações de produção, experimenta-se a mudança no aspecto psicológico da mulher. (KOLLONTAI, 2016, p. 15-16).

Portanto, para Kollontai, os desenvolvimentos econômicos e psicológicos das mulheres estão associados, uma vez que a mudança social e econômica ao seu redor acaba formatando todo um novo jeito de viver. Nesse sentido, ela também aponta que, sem o aumento considerável da quantidade de força de trabalho feminino assalariado usado nas fábricas e máquinas que anunciavam o futuro, o tipo de mulher moderna não existiria (KOLLONTAI, 2016). Isso fica perceptível ao analisarmos a quantidade histórica de mulheres que passaram a ser absorvidas pelas empresas, já que a mão-de-obra necessária ao desenvolvimento do capitalismo industrial tinha como objetivo um número bem maior do que o que era absorvido anteriormente no mercado cafeeiro, que enriqueceu o Brasil durante o século anterior, por exemplo. O modo de divisão de trabalho também logo foi modificado, o que fez com que mais mulheres aderissem ao modelo assalariado de trabalho.

A jornada de trabalho das mulheres nas fábricas podia chegar a 16 horas por dia, seis dias por semana, muitas vezes incluindo o domingo. Logo, muitas foram as manifestações surgidas contra os abusos no meio. As operárias começaram a se reunir para demonstrar suas insatisfações a seus empregadores através de greves e protestos. Um dos resultados dessas manifestações foi o surgimento do Dia Internacional da Mulher, em 8 de março, data em torno da qual gravitam várias histórias sobre o que levou a sua origem, como o incêndio ocorrido em Nova York no dia 25 de março de 1911 na *Triangle Shirtwaist Company*, quando 146 trabalhadores morreram, sendo 125 mulheres. No entanto, antes da internacionalização da data, oficializada apenas na década de 70 do século XX, a União Soviética já havia tornado a data oficial em seu país, referindo-se ao 8 de março como data em que uma multidão de mulheres foi às ruas em 1917 se manifestar contra a fome e a Segunda Guerra Mundial, dando o pontapé inicial para a Revolução Russa.

É importante observar que essa nova mão-de-obra assalariada também estava sendo preparada para virar consumidora dos produtos produzidos, dado o poder de capital que passava a existir nas mãos de quem antes nunca pôde manejar diretamente seu próprio dinheiro, como eram os casos dessas novas mulheres. Por isso, Kollontai (2016) destaca a diferença de pensamento sobre a moral aplicada às mulheres na época, nos fazendo refletir sobre a presença dessa mentalidade ainda nos dias de hoje.

Há cinquenta anos, considerava-se a participação da mulher na vida econômica como desvio do normal, como infração da ordem natural das coisas. [...] Hoje em dia, somente os reacionários, encerrados em preconceitos e na mais sombria ignorância, são capazes de repetir essas opiniões abandonadas e ultrapassadas há muito tempo. (KOLLONTAI, 2016, p. 16).

Por causa desse movimento, para a autora, é natural que essa mulher moderna fosse encarando novas formas de viver a vida, de se sustentar, pois ela “dá-se conta, com assombro, de toda inutilidade do equipamento moral com que a educaram para percorrer o caminho da vida” (KOLLONTAI, 2016, p. 17), uma vez que essa moral tradicionalista, herdada de sua genealogia feminina, parece não mais caber no mundo moderno, já que “as virtudes femininas — passividade, submissão, doçura — que lhe foram inculcadas durante séculos, tornam-se agora completamente supérfluas, inúteis e prejudiciais” (KOLLONTAI, 2016, p. 17).

É nessa identidade moderna das mulheres que se espelhará o conceito da *mulher nova*, difundida por toda a Europa ainda nos finais do século XIX, e que logo chegaria ao Brasil, tendo sido propagada, principalmente, por meio dos periódicos citados anteriormente. Norma Telles, em seu texto *Escritoras, escritas, escrituras* (2006) nos aponta a ideia da *nova mulher* que se instaurou por todo o continente europeu:

Esta ideia, muito difundida na Europa, vinha tentar substituir as esquisitices da mulher antiga, a solteirona da literatura ou da opinião pública, sexualmente reprimida, sobra da onda matrimonial de sua geração, a velha tia morando às custas de um parente mais abandonado e cuidando da casa para ele. A Nova Mulher pretendia ser sexualmente independente, criticando a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida. Tendo tido maiores oportunidades de estudo e desenvolvimento fora do casamento, privilegiava as carreiras profissionais. (TELLES, 2006, p. 432).

No Brasil, as ideias da *mulher nova* logo ganharam fama, sendo propagadas por aquelas que podiam conviver com a realidade europeia, pois algumas dessas mulheres mais abastadas podiam viajar e até estudar regularmente em cidades da França, Itália, entre outras. As revistas feministas fundadas a partir da sétima década do século XIX, como apontado anteriormente, também atuaram a favor da difusão dessas novas ideias. A realidade do trabalho industrial e das péssimas condições das fábricas e das mulheres proletárias no Brasil era muito pesada, o que também contribuiu para o desenvolvimento de uma nova moral e ética na personalidade e sociabilidade das mulheres brasileiras.

Esses avanços feministas não passaram despercebidos sob os olhos do velho patriarcado, sempre atento às possibilidades de mudanças que deveriam ser destruídas, vistas como ameaças. Era preciso inserir a mulher como mão-de-obra assalariada para o aumento de

rendimento e do acúmulo de capital nas indústrias, assim como para a criação do poder de consumo dessa mulher. Mas, ao mesmo tempo, os conservadores tinham que manter o trabalho reprodutivo da mulher, bem como seu comprometimento com o funcionamento da casa e o cuidado com a família. Assim, as jornadas das mulheres duplicaram rapidamente, deixando a situação delas, por um outro olhar, ainda mais complicada.

Houve campanha contra o avanço das pautas feministas, conforme nos informa Norma Telles (2006):

Na medida em que avançava nas profissões e ocupava espaço significativo no mercado de trabalho, a Nova Mulher, educada e sexualmente livre, acordou as *vozes da conservação*, que se ergueram para gritar em alto e bom som que tais ambições só trariam enfermidades, esterilidade e a degeneração da espécie.

[...] Entre 1889 e 1900, médicos, jornalistas e políticos, alarmados com a onda crescente, uniram-se para condenar essa Nova Mulher e celebrar a antiga. Na Inglaterra, os médicos sustentavam que desenvolver o cérebro, para a mulher, implicava em não nutrir o útero e, por isso, se o fizesse, ela não poderia mais servir à reprodução da espécie. Os médicos fizeram ligações entre o que achavam ser epidemias de doenças nervosas — anorexia, neurastenia, histeria — com as aspirações desmedidas das mulheres. (TELLES, 2006, p. 432).

Aqui os acontecimentos não foram diferentes, e as mulheres que agora queriam ser independentes, também esbarraram em muitas críticas e acusações. No entanto, com o início do século XX e o aceleração das ideias modernas e modernistas que chegavam à cultura brasileira, foi difícil frear o movimento de mulheres, que já se reuniam no sentido de lutar por lugares comunicacionais que pudessem difundir suas ideias de maneira completa e, por isso, passaram a criar seus próprios periódicos. Ali se iniciava um novo tempo para as mulheres que, quando ainda não eram totalmente livres, agora se armavam com o que fosse possível para atingir essa liberdade e autonomia. O projeto modernista nas artes e cultura brasileiras, que teve início na segunda década de 1920, foi um motor de grande força para que cada vez mais mulheres atingissem sua emancipação.

Como abordado anteriormente, as mulheres tiveram um papel relevante durante a construção do século XX, esse século que definiu na *mulher nova*, um apontamento feminino e feminista para o futuro. Já abordamos também um pouco a respeito do papel de Anita Malfatti para o início do projeto modernista brasileiro a partir de sua exposição em 1917, que, por sinal, também teve um papel fundamental na ala das artes plásticas durante a Semana de Arte Moderna de 1922, já que foi a artista com mais obras expostas no evento: vinte. Tarsila do Amaral, por outro lado, mesmo sem ter participado da SAM, acabou virando o maior nome das artes plásticas do período e acabou se tornando a cara do Modernismo brasileiro; seu nome é

tão forte que muita gente acredita que Tarsila estava também exibindo suas obras durante a Semana de 22, quando não estava. Isso aconteceu por causa do revisionismo histórico realizado do modernismo, bem como por causa do grande êxito internacional que as telas de Tarsila atingiram.

Os nomes de Tarsila e Anita ficaram marcados para sempre na história do nosso Modernismo e trajetam uma identidade feminina a nossa vanguarda. É claro que houve muitos outros nomes de mulheres presentes nas artes brasileiras desse período, e pretendemos fazer uma pequena apresentação de alguns deles, onde primeiro figurarão na música e nas artes plásticas e art déco, para que depois possamos investigar mais atentamente quais as mulheres que moveram a literatura nesse mesmo período.

Ana Paula Simioni, uma das maiores estudiosas sobre mulheres nas artes plásticas modernista brasileira, nos questiona em seu trabalho *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (2018) se as mulheres foram *excluídas* do Modernismo brasileiro, uma vez que temos apenas esses dois nomes de artistas plásticas (Tarsila e Anita) de grande peso e grande reconhecimento sob a tutela do nosso Modernismo. Ao comparar esses nomes tão presentes no nosso movimento modernista com a ausência de nomes femininos em modernismos de outros países, ela nota que não houve tal exclusão, mas sim uma generificação de suas trajetórias, mesmo que tenham sido reconhecidas. Ao estudar Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Regina Gomide Graz, Simioni analisa que as três foram colocadas na historiografia brasileira de maneira generificada: a primeira como musa; a segunda, como mártir; e a última como esposa colaboradora, uma vez que participou da Semana de 22 junto ao seu marido John Graz.

Prestando atenção nessa análise de Simioni, percebemos os lugares-comuns a que são destinadas às mulheres artistas que tiveram seus trabalhos ou nomes de alguma forma reconhecidos pela arte brasileira, inclusive o mesmo se passa com o nome de Patrícia Rehder Galvão, a Pagu, que também virou musa do Modernismo brasileiro e que nos aprofundaremos mais adiante.

Simioni ainda nos traz o esboço apresentado no livro de Aracy Amaral, que tenta recriar a distribuição de obras da Semana de 22, e aí podemos observar a centralidade onde foram dispostas as obras de Anita, Zina Aita e Regina e John Graz, que tiveram todos um grande espaço na exposição, lado a lado, nos fazendo perceber o quão presente eram essas mulheres também durante a própria Semana de Arte Moderna paulista. Simioni nos abre os olhos para a presença forte dessas mulheres durante nosso Modernismo, ainda que tenham sido jogadas para

debaixo dos panos com o passar dos anos, sendo lentamente e brutalmente apagadas da história brasileira. Vejamos, na intenção de recuperação, algumas das trajetórias dessas artistas modernistas.

Dona Olívia Guedes Penteado foi um dos grandes nomes do movimento modernista brasileiro, não como artista, mas sim como a principal patrona, investidora do movimento. Apaixonada pela arte e totalmente a favor da revolução modernista, Olívia que era “senhora de imensas posses” e que carregava consigo “um nome heráldico e cafeicultor” foi uma “figura de proa da aristocracia paulista nos frementes anos 20” (DOIN, 2003, p. 4). Foi a nossa Gertrude Stein brasileira, tinha um círculo de amigos notável e investiu em diversos artistas modernistas que não obtinham posses, como Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, dentre outros. Era no Salão Modernista de Dona Olívia, decorado por Segall (AMARAL, 2012), do famoso solar da Avenida Duque de Caxias, que os modernistas se encontravam para debates, troca de ideias, festas e reuniões, onde foram traçados muitos apontamentos do movimento. Para Doin (2003), Olívia Guedes Penteado:

Não foi apenas uma mera financiadora de talentos, que se destacasse pelas burras de corda frouxa. Pelo contrário, além de descortinar possibilidades antes inalcançáveis pelos míseros recursos de diversos grandes artistas (...), atuou positivamente na divulgação do movimento, participou de seus momentos decisivos, abriu as portas do seu solar para acolhê-los, criou vínculos de socialidade e proximidade, compartilhou dos mesmos interesses dos modernistas. (DOIN, 2003, p.4).

Assim, podemos incluí-la, mesmo que não tenha sido artista, como uma grande produtora para a nova arte que nascia no nosso país. Foi Olívia Guedes que também apoiou materialmente a viagem de 1924 para Minas Gerais, a fim de encontrar a “alma do Brasil” com alguns modernistas brasileiros e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Viagem esta que fez com que Tarsila, por exemplo, experimentasse o uso de mais cores e brasilidades em suas obras futuras, como o quadro *Abaporu* (1928).

Anita Malfatti, pioneira da arte modernista no Brasil, como dito anteriormente, é o primeiro grande nome por trás das pinturas da nova arte. Ela tinha influência expressionista e cubista, construindo uma vasta obra através da dedicação ao estudo dessas vanguardas. Anita contou com o apoio de seu tio e padrinho Jorge Krug que investiu no talento da pintora pagando seus estudos, primeiro na Alemanha e depois nos Estados Unidos.

Para Aracy Amaral (2012), Anita foi a pessoa que trouxe influências norte-americanas para o movimento modernista brasileiro, que, no geral, dependia das vanguardas apresentadas especialmente na França. Dos Estados Unidos, Anita regressou em 1916 com telas pintadas em

estilo *fauve*, ainda desconhecido em terras brasileiras, mas que, mais tarde, influenciou grandes nomes das artes plásticas no Brasil.

Tarsila do Amaral, por sua vez, não esteve presente na Semana de 22, encontrando-se no momento do evento em estudos na Europa, mas mesmo assim, ela acabou criando uma carreira com obras indelévels do movimento modernista brasileiro, atuando sobre o conceito de brasilidade, que seria a posteriori exportado para todo o mundo. Nascida de uma família muito rica e aristocrática, de senhores do café, Tarsila nasceu em Capivari, interior do estado de São Paulo, estudou pintura clássica, mas se afastou da arte acadêmica quando teve contato com o estilo impressionista de Eltons. Em 1921, Tarsila teve a oportunidade de estudar na Europa e frequentou ateliês de grandes nomes da pintura de vanguarda europeia, como Émile Renard, André Lhote e Albert Gleizes. Aprendeu sobre o cubismo com Fernand Léger, e após esse encontro, sua obra foi extremamente influenciada por ele (SILVA, 2015).

Ao retornar para o Brasil em 1924, Tarsila participa da famosa viagem pelo estado mineiro, acompanhada de Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Olívia Guedes Penteado, dentre outros. A viagem mudaria o rumo de suas pinturas, pois a partir dali, buscaria tratar da estética da brasilidade, um conceito de exportação de um Brasil exótico e pictórico. Em suas próprias palavras, Tarsila nos revela a relevância da viagem para o rumo de sua pintura:

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinarão-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais [...]. (AMARAL apud DOIN, 2003, p. 6).

Com a estética aperfeiçoada, Tarsila criou o estilo que seria visto como a cara do nosso Modernismo. Tarsila participou junto a Oswald dos manifestos do pau-brasil (1924) e antropófago (1928), participando do centro modernista em seu período mais ativo.

Zina Aita, que participou da Semana de Arte Moderna, era mineira e estudou pintura muito cedo, aos 14 anos, quando foi morar com a família na Itália, tendo frequentado a Academia de Belas Artes de Florença. Tornou-se pintora, desenhista e ceramista, tendo adquirido, posteriormente, uma fábrica de cerâmica em Nápoles, ainda em 1924 (DOIN, 2003). Teve sua primeira mostra individual apresentada em Belo Horizonte em 1920, sendo considerada precursora do modernismo em Minas Gerais. Carregava em sua pintura um estilo ligado ao movimento art nouveau e pós-impressionista e também colaborou ativamente na revista *Klaxon*.

Já sob a influência da *art déco*, vemos surgir o nome de Regina Gomide Graz. Regina, também nascida no interior de São Paulo, em Itapetininga, estudou na Escola de Belas Artes e na Escola de Artes Decorativas de Genebra, entre os anos 1923 a 1930. Ao voltar para o Brasil, também estava rodeada por companheiras e companheiros modernistas, e participou junto de seu marido, o também artista John Graz, da Semana de Arte Moderna. Aqui trabalha com as artes decorativas e interiores, aplicando o cubismo aprendido na Europa, mas também inicia os estudos sobre a tecelagem indígena, criando muitas peças com esse motivo, já que também foi ativa no artesanato, criando tapeçarias, como almofadas, luminárias e *panneaux*. Integra, no início da década de 30, a equipe de decoradores da Casa Modernista de Gregori Warchavchik (DOIN, 2003; AMARAL, 2012).

Em Pernambuco, um dos nomes femininos mais expressivos do modernismo foi o de Fédora do Rego Monteiro. Nascida em Recife, foi estudar no Rio de Janeiro, na Escola de Belas Artes de lá, uma vez que ainda não havia tal formação em Recife na época. Viajou para Paris em 1913, continuando seus estudos na capital francesa. Lá participou do *Salon des Independants* e também do *Salon de Artistes Français*, dois importantes locais na cena artística parisiense. De volta ao Recife, empreendeu a busca pelo direito de estudo de arte para mulheres, sendo uma das fundadoras da Escola de Belas Artes de Pernambuco, onde também foi professora secundarista. Foi pintora, desenhista e educadora, e apresentou suas obras em muitos lugares no Brasil e no Mundo (DUARTE; NUNES, 2016).

Na Paraíba, um dos nomes das artes plásticas de maior impacto foi o de Amelinha Theorga. Nascida em Mamanguape, em 1907, dedicou-se à pintura, sendo figura recorrente na revista *Era Nova*, onde expunha seus desenhos às vezes com seu nome, às vezes com o pseudônimo masculino de “João da Retreta”. Era uma exímia pintora e manteve ateliê na cidade durante a década de 20. Amelinha participou de diversas exposições, tanto coletivas quanto individuais. Ficou conhecida como “uma paisagista do mar”, pois pintava muito com o azul e com as paisagens marítimas e praianas. Recebeu prêmios e homenagens, dentro e fora do estado paraibano (SILVA, 2014).

Ao contrário das artistas plásticas, dançarinas e musicistas presentes no catálogo da Semana de Arte Moderna, o evento não contou com nenhuma escritora presente, por falta de convites de sua organização. Para a professora Constância Lima Duarte (2016), a falta de participação feminina na ala literária do evento aconteceu devido ao *timing* desencontrado entre o que estava acontecendo na escrita de mulheres da época e a proposta modernista, que não se casavam. Ainda para a autora, enquanto o projeto modernista era o de repensar a estética

dominante, as poetas, dramaturgas e ficcionistas estavam mais abraçadas com a causa dos direitos das mulheres, a luta pelo sufrágio feminino, a educação para mulheres, dentre outras pautas. No entanto, é preciso repensar a afirmação da professora, uma vez que, ao aprofundarmos nossos estudos sobre as escritoras da época, percebemos que é possível notar o reposicionamento da estética e a evolução das formas nas obras de muitas autoras que, facilmente, podem ser vistas como modernistas. Esse é o caso da própria Patrícia Galvão, cuja obra abraça traços bastante modernistas, assim como feministas, trazendo revoluções estéticas para a tessitura do texto, especialmente quando falamos de seu primeiro trabalho, *Parque Industrial* (1933), como veremos melhor no próximo capítulo.

Ainda assim, o estudo de Constância Lima Duarte traz um bom panorama dos esforços realizados pelas mulheres ligadas à escrita, no sentido de repensar o lugar simbólico destinado às mulheres e de denunciar os atrasos que viviam ainda no século XX, revelando um olhar alerta e consciente.

Tal opção já ocorria desde o século XIX. Uma leitura dos textos de nossas primeiras escritoras revela, entre outros aspectos, a consciência da subalternidade e do estado de indigência cultural em que as mulheres viviam. Revela também o compromisso de muitas em denunciar tal situação em seus romances, poemas e peças teatrais, questionando e propondo novos valores da sociedade moderna, capitalista e burguesa, em um país ainda fechado pelo patriarcalismo rural e urbano. Foi tal procedimento que viabilizou uma literatura engajada que atravessa a produção feminina brasileira, herdeira direta da tradição de denúncia do Brasil arcaico, preconceituoso e injusto que vinha sendo denunciado desde Euclides da Cunha. (DUARTE, 2016, p. 10).

Com as notícias que chegavam da Europa e o feminismo que se desembrulhava em sua primeira onda, as mulheres que tinham mais acesso às informações já estavam cientes de seus lugares em atraso no Brasil, e, por isso, escreviam mais e mais a respeito disso.

Uma das mais importantes escritoras em atividade no começo do século XX e que teve maior parte da sua obra publicada durante o período modernista é Júlia Lopes de Almeida, apontada como uma das autoras da época que mais produziram. Foram “mais de 40 anos de atividade literária dedicados tanto à ficção quanto ao jornalismo” (GOTLIB, 2003), na ficção escreveu romances, contos, crônicas, literatura infantil e teatro. Já no jornalismo, colaborou nos jornais *O País*, *Tribuna Liberal*, *A Semana*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Ilustração Brasileira*, dentre outros.

A escritora nasceu em 1862, no Rio de Janeiro, e iniciou sua carreira aos dezenove anos, colaborando em jornais desde cedo. Logo começou a escrever para o jornal *O País*, e ali passou quase 30 anos. Tendo o incentivo de seu pai, ligado ao ambiente intelectual e pedagógico, pois

era diretor do Colégio de Humanidades, participou ativamente dos círculos intelectuais e educacionais cariocas (SOARES; NOGUEIRA; SILVA, 2019).

Em suas obras, Júlia Lopes de Almeida reflete sobre a situação da mulher e de seus papéis sociais, tendo se engajado na luta pela emancipação feminina, chegando a integrar o grupo da Legião da Mulher Brasileira, que era liderado por Bertha Lutz (GOTLIB, 2003). Também defendia a abolição da escravidão em sua escrita. Suas obras de maior destaque foram: *Memórias de Marta* (1889), *A família Medeiros* (1892), *A Silveirinha* (1914) e *A Caolha* (1922). Para Gotlib (2003), os romances de Júlia Lopes de Almeida são “narrados com simplicidade e de modo agradável, seguem esquemas de enredo calcados no amor, por vezes trágico”, isso se deve especialmente por ter bebido da literatura romântica quando começou a escrever. A pesquisadora também acredita que sua posição quanto aos papéis sociais da mulher é ambígua, pois “de um lado, defende-a enquanto mãe e esposa; de outro, investe no apoio a sua capacidade de trabalho e a sua força para gerir recursos que lhe garantam uma sobrevivência e autonomia financeira” (GOTLIB, 2003).

Em seu romance *A Caolha*, de 1922, a autora discute a questão da maternidade e do amor filial, trazendo “uma desconstrução da personagem pela aparência, pela ternura e bondade que ela tem pelo filho, a submissão e dedicação - que é quebrada quando a mãe se decepciona com o filho, e o expulsa de casa” (SOARES; NOGUEIRA; SILVA, 2019).

Mesmo apresentando uma narrativa com sequência cronológica, sem um aprofundamento psicológico das personagens, a autora apresenta aspectos individuais mas que refletem valores percebidos na esfera social. Essa é uma das características da modernidade: a crescente interconexão entre os dois extremos da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro. (SOARES; NOGUEIRA; SILVA, 2019, p. 124).

O ponto tratado pelas autoras sobre o romance *A Caolha*, demonstra a visão libertadora da submissão feminina, inclusive sobre a maternidade, pois ela quebra a ideia de amor incondicional da mãe.

Júlia Lopes de Almeida conseguiu lançar muitas edições de seus livros ainda em vida, e chegou a ser cogitada para integrar a Academia Brasileira de Letras, mas foi impedida de ocupar a cadeira por ser mulher, sendo eleito o seu marido em seu lugar.

Sem ser repetitiva, precisamos aqui falar novamente de Nísia Floresta, que ainda em 1987, “portanto quatro anos depois da publicação daquele que é considerado o primeiro romance verdadeiramente nacional, *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza” (RUFFATO, 2004), a autora potiguar lança *Fany* ou *O modelo das donzelas*. Considerada “a primeira voz

feminista do Brasil” e também a primeira “a se erguer contra os preconceitos da sociedade patriarcal, em relação à mulher” (RUFATTO, 2004), Nísia foi professora, tradutora, jornalista, poeta e ensaísta. Lutou contra o patriarcado, a escravidão e o império.

Luiz Rufatto (2004) nos apresenta uma série de nomes de autoras e obras importantes que surgem no cenário literário ainda antes da chegada dos anos 1900, entre as citadas estão: a Indígena do Ipiranga, pseudônimo da catarinense Ana Luísa de Azevedo e Castro, que lançou o romance histórico *D. Narcisa do Vilar*, em 1858. O autor lembra ainda que, no mesmo ano, houve a publicação de *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis, que quatro anos mais tarde também assinou o lançamento de *Gupeva*. Seguindo a lista, o autor nos aponta os folhetins *Rapto Jocosos* e *Nuvens*, ambos de 1875, escritos pela cearense Ana Facó, que virariam livro em 1907; como também cita a baiana Ana Ribeiro, que, em 1882, publicou *A filha de Jephthé* e, em 1885, *O anjo do perdão*. Ana Ribeiro costumava debruçar-se, em suas obras, nas temáticas da abolição da escravidão.

A lista das autoras pré-modernistas ainda não para, o autor sugere os nomes de: Maria Benedita de Bormann, escritora gaúcha, autora dos livros *Aurélia* (1883); *Lésbia* (1890); *Angélica* (1894); *My lady* e *Celeste* (ambos de 1895); Amélia Rodrigues, baiana que desempenhava as funções de teatróloga, poeta e contista, foi autora do romance em folhetim chamado *O Mameluco* (1888); Andradina de Oliveira, gaúcha e autora de *Preludiando* (1897); Anna Alexandrina, pernambucana e autora do romance abolicionista *O escravo*; Francisca Clotilde, cearense e autora do romance *A divorciada* (1902); Julieta de Melo Monteiro, gaúcha e autora dos contos *Alma e Coração* (1898); Emília de Freitas, cearense e autora simplesmente “do primeiro romance fantástico brasileiro, *A rainha do ignoto* (1899)” (RUFFATO, 2004); e Carmen Dolores, destacada romancista, autora de *Um drama na roça* (1907) e *A luta* (1911).

Adentrando o século XX, o autor relembra que “ainda antes de 1930, momento em que o Brasil efetivamente tenta se livrar das amarras de uma ideologia reacionária agrário-aristocrática e se deixa respingar pela ‘modernidade’, várias autoras fizeram-se presentes na literatura brasileira” (RUFFATO, 2004, p. 11), listando os nomes de: Adelina Vieira, com os contos de *Destinos*; Amélia Bevilacqua, piauiense e autora de *Alcione*; Rafaelina de Barros, paulista e autora de *Almenara*; Maria Clara da Cunha, gaúcho-mineira, autora de *Painéis*. Lembra ainda os nomes de: Elisa Teixeira Leite de Abreu, paulista e autora de *A viúva Barros* (1904); Úrsula Garcia, cearense e autora de *O romance de Áurea*; Luiza de Camargo Penteado, também paulista e autora de *Alice*; e Anália Franco, autora de *A filha do artista*.

A lista do pesquisador ainda contempla os nomes de: Graciema Nobre de Campos; Albertina Bertha; Iracema Guimarães Vilela; Chrysanthème; Emiliana Delminda do Amaral; Cacy Cordovil; Narcísia Amália; Francisca Júlia; Auta de Souza; Dinah Silveira de Queiroz; e a própria Patrícia Galvão; todas autoras de obras publicadas do começo do século XX nos anos 30 do mesmo século (RUFFATO, 2004).

Uma das escritas mais libertárias de autoria feminina surge com o nome de Gilka Machado, que ficou conhecida como uma das primeiras mulheres a escrever e publicar poesia erótica no Brasil, tendo visto sua obra ser amplamente divulgada e lida ao longo de sua vida. Gilka escolheu falar sobre o desejo feminino através do corpo, contrariando o que era comum ler nas escritoras da época, que tentavam esconder, sem muitas opções, que eram mulheres que escreviam por trás daquelas palavras e ideias.

A autora começou a publicar aos 22 anos, investindo em poemas cheios de sensualidade, com certo requinte, “regados a perfumes de sândalo, manacás, rosas, violetas e sempre-vivas”. Suas obras abordaram temas que até então eram proibidos, como “o ‘cio’, a ‘volúpia’, por exemplo” (GOTLIB, 2003, p. 36).

Além de reivindicar o direito de tomar decisões a respeito do próprio corpo e o direito de sua representação sob a forma poética, a poesia de Gilka Machado vai mais além: acusa os agentes opressores - os homens; e proclama a rejeição dessa forma reprimida de ser mulher. (GOTLIB, 2003, p. 36-37).

Exatamente por esse caráter contestador, Gilka foi criticada e combatida pelos escritores modernistas, especialmente por Mário de Andrade, que segundo Constância Lima Duarte (2016), a considerava muito escandalosa. Ainda em 1933, a escritora foi eleita a maior poetisa do Brasil pela revista *O Malho*, tendo concorrido por votação dos leitores e das leitoras. Em 1979 recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. A poeta também foi fundadora do Partido Republicano Feminino, em 1910, que defendia o direito das mulheres ao voto.

Outro importantíssimo nome da poesia nacional da época foi Henriqueta Lisboa, que estreou na literatura em 1925, com o livro *Fogo fátuo*, estando este dentro da estética simbolista. A autora ainda lança os livros *Enternecimento*, em 1929, e *Velário*, em 1936. É só com o livro *Prisioneira da noite*, em 1941, que Henriqueta se deixa levar pela estética modernista, tornando seus versos mais libertos e ousados, assim como demandava o modernismo.

Em 1936, Henriqueta recebeu ainda uma interessante condecoração da revista *O Malho*, que havia realizado um plebiscito entre os leitores com a seguinte bandeira:

“Levemos a mulher à Academia de Letras”. E Henriqueta foi uma das cinco intelectuais laureadas no plebiscito. Infelizmente, sabemos todos, a campanha promovida pelo periódico não deu muitos frutos, pois apenas quarenta anos depois, 1977, Rachel de Queiroz quebrava o tabu e era eleita para os quadros da ABL. No caso da Academia Mineira de Letras, isso ocorreu um pouco antes, em 1963, e Henriqueta foi a primeira a ser aí admitida. (DUARTE, 2016, p. 15).

Como fornecida anteriormente, a informação de que tenha sido já eleita em 1936 como um nome possível para a Academia Brasileira de Letras, demonstra o quanto Henriqueta era lida pelas suas contemporâneas e seus contemporâneos durante o período em que produziu, e, no entanto, o cânone fez questão de excluir o seu nome e de tantas outras durante o período, só os aceitando décadas depois.

Anayde Beiriz foi outro nome feminino revolucionário do Modernismo brasileiro. Paraibana, Anayde nasceu em João Pessoa, em 1905, e viveu uma juventude próxima aos círculos vanguardistas de sua cidade. Foi professora e poeta, tendo sido a única mulher a participar do grupo modernista *Novos*, envolvendo-se em saraus e atividades culturais propostas pelo grupo (SILVEIRA, 2020). Publicou seus poemas em revistas paraibanas como *Era Nova* e *Ilustrada*, e nos jornais pernambucanos *Jornal do Recife* e *Pilhéria*, como também na *Revista da Cidade*. Era de família simples, sendo filha de um topógrafo e de uma dona de casa (SILVEIRA, 2020). Foi uma mulher ligada à moda modernista e ao desapego das críticas ao seu redor:

Numa época em que as mulheres de “decência” não podiam sair às ruas, Anayde foi uma mulher que não se sujeitava às regras sociais. Encarou os preconceitos na provinciana cidade paraibana e, para a sociedade, aos poucos, ela se tornou alvo de inquietação. Até mesmo por alguns colegas do meio literário, a escritora Anayde Beiriz sofria preconceito, não só por ser uma mulher de ideias avançadas, como também por ser mestiça. Ela percebia a existência da discriminação dupla: pelo sexo e pela cor da pele. (SILVEIRA, 2020, p. 65).

No gênero ensaio, dois importantes nomes se encontram entre as autoras que colocaram a causa das mulheres como carro-chefe de sua escrita: a paulistana Ercília Nogueira Cobra e a mineira Maria Lacerda de Moura. Ercília, que era “dona de um estilo agressivo, corajoso e irônico” (DUARTE, 2016), lançou um ensaio intitulado *Virgindade anti-higiênica* (1924) e uma novela chamada *Virgindade inútil* (1926), ambos tratando do amor livre. Seus livros fizeram enorme sucesso, e, por isso, foram alvo da polícia, que chegou a invadir diversas livrarias para tirá-los das prateleiras. Já Maria Lacerda de Moura publica ensaios voltados à causa da mulher e das operárias e dos operários, publicando sobre o tema em *A mulher é uma degenerada*, de 1924, e *Religião do amor e da beleza*, de 1926. Seus livros possuem forte caráter anarquista,

pregando o amor livre e a desobediência civil, além de denunciarem a relação entre a Igreja e o fascismo (DUARTE, 2016).

No movimento regionalista, temos a presença da escritora mais famosa da década de 30, Rachel de Queiroz. Além do âmbito literário, a autora também atuou no jornalismo e na política concomitantemente e adentrou no modernismo e nas vanguardas, especialmente se localizando no ambiente regionalista da nova arte. Foi autora de *O quinze*, uma das mais importantes obras do regionalismo. O romance foi seu primeiro livro, e ela o lançou quando tinha apenas vinte anos, em 1930. Por sua obra magnífica e cheia de renovações, Rachel de Queiroz se tornou a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Para Constância Lima Duarte:

A autora renova sim o ciclo da seca, mas renova principalmente a representação da mulher ao criar personagens que deixam de ser objeto, para se tornarem sujeitos da narrativa. Rachel de Queiroz registra em seu romance - e não apenas neste - o drama dos flagelados e as mais agudas questões sociais de seu tempo. Registra, ainda, o momento em que a presença da mulher no espaço público despontava como realidade, principalmente no sertão nordestino. Suas personagens não temem o enfrentamento e rompem com os estereótipos de delicadeza, submissão e sentimentalismo, então impostos à mulher. (DUARTE, 2016, p. 16).

Na crítica literária, podemos observar o nome de Lúcia Miguel Pereira, que escreveu importantes estudos literários assim como biografias. Além de crítica literária, a estudiosa também foi romancista e jornalista. Lançou os romances *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-cega* (1954), que “retratam a complexidade da psicologia humana, e a batalha da mulher na conquista da própria liberdade” (DUARTE, 2016, p. 41). A sua pesquisa sobre Machado de Assis, em 1936, foi pioneira e recebeu o Prêmio da Sociedade Felipe D’Oliveira, tornando-se uma referência para a fortuna crítica de Machado de Assis até os dias atuais.

CAPÍTULO II – DA ARTE À TRANSGRESSÃO: A CONTRIBUIÇÃO DE PAGU PARA O MODERNISMO BRASILEIRO E PARA AS TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

*quem resgatará pagu?
patricia galvão (1910-1962)
que quase nao consta das histórias literárias
e das pomposas enciclopédias provincianas
uma sombra cai sobre a vida
dessa grande mulher
talvez a primeira mulher nova do brasil
da safra deste século
na linhagem de artistas revolucionárias
como anita malfatti e tarsila
mas mais revolucionária
como mulher*

Augusto de Campos (1978)

Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, é um desses grandes nomes do Modernismo brasileiro, talvez o maior deles. Pagu foi poeta, jornalista, romancista, militante política-partidária, militante cultural, desenhista, crítica literária, tradutora e recitadora, exercendo todas essas atividades a partir da bandeira do modernismo e da modernidade nunca finda, um modernismo fiel aos seus princípios e com a chama sempre acesa para sua invenção e reinvenção, acreditando na arte de vanguarda, uma arte que não se deixa envelhecer e que não aceita qualquer tipo de retrocesso que a sufoque. No entanto, como muitas outras mulheres modernistas, Patrícia não teve o reconhecimento devido dentro da história da literatura e política brasileiras, sendo cerceada pela alcunha de musa do modernismo, ou, ainda pior, de musa de Oswald⁴, diminuindo toda a extensão de sua criação e transferindo sua atividade poética-

⁴ Thelma Guedes, em seu livro, resultado da dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, *Pagu: Literatura e Revolução* (2003), relata uma matéria de jornal, encontrada durante sua pesquisa, com a manchete “Modernismo em Transe: Musa de Oswald de Andrade usou pseudônimo em revista popular”. A matéria foi divulgada no Jornal *O Globo*, Segundo Caderno, em 19 de fevereiro de 1997, quando foram encontrados os contos policiais escritos por Patrícia Galvão sob o pseudônimo King Shelter.

política para um lugar de passividade e beleza ao qual as mulheres têm sido destinadas nesta sociedade patriarcal.

Nas últimas décadas, com o intuito de desvelar suas realizações na literatura, no jornalismo e na política brasileiras, estudiosas e estudiosos têm tentado trazer um novo olhar para a figura obliterada de Patrícia, especialmente através do trabalho que mais se dedicou a trazer à superfície as atividades realizadas ao longo de sua curta vida: a biografia/antologia *Pagu: vida-obra* (2014), de Augusto de Campos. Neste trabalho primoroso, o escritor tentou reunir textos e poemas escritos por Pagu ou sobre Pagu, fotografias, desenhos, croquis, etc. Sua iniciativa, assim como várias outras, deu-se principalmente a partir da ressurreição realizada por Décio Pignatari, que encontrou o *Álbum de Pagu*, escrito e desenhado provavelmente em 1929, e o publicou nas revistas *Código* nº 2 (1975) e *Através* nº 2 (1978). Pignatari e Campos aliaram-se na década de setenta para estudar e recuperar as obras de Pagu, acreditando em sua importância: “Nos anos 1970, anunciáramos chamativamente Pagu como a ‘musa-mártir do modernismo’, slogan criado por Décio Pignatari para as suas primeiras ‘ressurreições’” (CAMPOS, 2014, p. 13).

Na mesma época, o artigo *Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30*, de autoria do professor doutor Kenneth David Jackson, veiculado no *Jornal do Brasil*, em 1978, veio para colocar mais lenha na fogueira da “ressurreição” de Pagu. O autor estadunidense, com foco em literatura de línguas portuguesas — especialmente brasileira —, comenta o desprezo recebido pela obra *Parque Industrial*, primeiro romance de Patrícia Galvão, por parte do cânone literário brasileiro, e traz maior reconhecimento para tal obra ao considerá-la excepcional, mesmo que o romance possa ser “considerado completamente desconhecido na literatura brasileira” (JACKSON, 1978 apud GUEDES, 2003, p. 27). O texto de Jackson parece ter iniciado um novo movimento de olhares para o nome e para a obra da escritora.

Após esse texto de Jackson, ocorreram algumas importantes iniciativas de resgate do nome e da obra de Pagu, que não podemos deixar de citar. Entre elas, destacam-se o lançamento de edição fac-similar de *Parque Industrial*, em 1981, pela Editora Alternativa, e o do livro de Augusto de Campos, *Pagu. Patrícia Galvão. Vida-Obra*, publicado em 1982, pela Brasiliense. (GUEDES, 2003, p. 27).

Depois da obra de Augusto de Campos, o nome Pagu passou a aparecer mais vezes na mídia, na literatura e no cinema. O filme *Eternamente Pagu*, dirigido por Norma Bengell e lançado em 1987, tentou, em forma de homenagem, trazer a vida de Pagu e seu envolvimento com o movimento modernista brasileiro, bem como com a militância política, para o grande público que o cinema tem capacidade de alcançar. No entanto, o longa-metragem é carregado

de clichês e parece ter seu roteiro baseado nos muitos mitos e fofocas criadas em torno de Pagu e do grupo modernista, trazendo uma Tarsila do Amaral *femme fatale* que, junto de Oswald, seduz Pagu. O filme peca em muitos excessos e demonstra as poucas pesquisas realmente aprofundadas sobre a biografia da homenageada, que acabou sendo retratada de maneira simplória e banal. O fato de até aquele momento ainda não se ter acesso aos documentos que temos hoje, especialmente o texto que aqui analisamos, onde podemos escutar um pouco de sua história a partir de sua própria voz, é o único fato que tem capacidade de perdoar os erros crassos do filme de Norma. No audiovisual ainda tivemos produções menores como: *Eh Pagu, eh!*, de Ivo Branco (1982) e *Pagu — Livre na imaginação e no tempo*, realizado por José Tassara e o primogênito de Patrícia, Rudá de Andrade. Ambas produções possuem um roteiro mais embasado, com muitas cenas e fotos interessantes da época de atividade de Pagu e das primeiras décadas do século XX no Brasil.

Em 1996, houve a descoberta dos contos policiais escritos por Patrícia Galvão sob o pseudônimo de King Shelter. Os contos policiais foram publicados na revista *Detetive*, durante a década de 40, revista essa que tinha sob seu comando nada menos que Nelson Rodrigues. Os contos, descobertos por seu segundo marido e colega antropófago, Geraldo Ferraz, foram reunidos e lançados em formato de livro em 1998 pela editora José Olympio sob o título *Safrá Macabra*. Para Thelma Guedes (2003),

A publicação dos contos policiais de Pagu é valiosa. Os textos são mais uma prova de que Patrícia Galvão não foi apenas uma personalidade interessante que brincou de fazer poemas modernistas ou uma partidária do comunismo que redigiu um manifesto engajado em forma de romance. Não, Pagu foi uma escritora que tentou, experimentou e investiu em diferentes formatos literários. (GUEDES, 2003, p. 31).

O encontro com esses textos deu um novo respiro para o nome de Patrícia, que sob muitos pseudônimos, parece ter deixado uma literatura, e até mesmo uma biografia, bastante múltipla, onde muitos encontram a razão de tamanho desmerecimento com a sua história, apontando essa multiplicidade de Pagu como algo fragmentado, fato que abordaremos um pouco mais ainda nesse capítulo. Os contos policiais trouxeram uma Pagu que já demonstrava seu encanto pela literatura de aventura, assim como trouxeram uma escritora de diversas faces e letras. Ainda sobre *Safrá Macabra*, o escritor Marcos Cesana apontou:

Há, acima de tudo, o texto. Bem, o texto seduz aos poucos, dá gosto de ler de tão bem escrito e, enquanto encanta, engana. Todo o tempo se tem a ilusão de que é possível saber qual será o desfecho de cada história, até que a gente se deixa levar e surpreender.

Com maestria, Patrícia Galvão enganou a todos com seus contos policiais. É um engano feliz. Safra Macabra, provavelmente, não vai decepcionar o leitor que gosta do gênero policial, e pode impressionar aquele que o apanhar como uma subliteratura. (CESANA, 1998, p. 26-27).

Em 1999, também surgiu o projeto *Pagu: Livre na Imaginação, no Espaço e no Tempo*, da autora Lúcia Maria Teixeira Furlani, em que é feita uma homenagem a Patrícia Galvão com o intuito de rever a vida da escritora e militante através de muitas fotos recuperadas e textos que comentam partes de sua vida-obra. É também de Lúcia Maria Furlani a organização dos projetos editoriais *Viva Pagu — Fotobiografia de Patrícia Galvão*, de 2010 e *Croquis de Pagu*, de 2004. Todos os projetos de Furlani dedicados a Pagu são dirigidos mais à exploração da personalidade e vida da escritora, não se aprofundando nas questões literárias, políticas e/ou de gênero. Alguns outros livros tentaram fazer uma retrospectiva da vida de Pagu, como *A Jovem Pagu*, de Maria José Silveira, lançado pela Nova Alexandria em 2007, onde a autora tenta narrar de forma leve, quase infantil, a respeito principalmente da infância e juventude de Patrícia, criando uma personagem ousada e travessa.

Houve também, é claro, a personagem de Pagu na minissérie global *Um só coração*, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, que teve 54 capítulos ao longo do ano de 2004. Pagu foi vivida, na minissérie, pela atriz Miriam Freeland, trazendo os ares de mulher “a frente do seu tempo”, livre, libertina e até romântica, apaixonada por Oswald de Andrade, ousando expor sua feminilidade entre os modernistas. Uma personagem também pouco aprofundada e recheada de clichês e lendas criadas a respeito de sua figura.

Alguns poucos estudos sérios e aprofundados foram feitos a respeito de sua obra como escritora, e ainda mais como militante política. Dentre os trabalhos que se dedicaram a estudar sua literatura, mais especificamente o seu romance proletário *Parque Industrial*, apontamos a pesquisa *Pagu — Literatura e Revolução* (2003), de Thelma Guedes, que aprofunda o tema do realismo social e proletário da primeira obra publicada da escritora e que consegue ver não só os empecilhos na escrita da autora — ligados ao fato de ter sido um mulher sem estudos universitários formais do começo do século passado — como também consegue perceber muitas qualidades e ousadias no seu texto literário.

No entanto, é a sua carta-testemunho escrita em 1940 e dirigida a seu então marido, Geraldo Ferraz, uma das maiores descobertas a respeito de sua vida, já que pela primeira vez pudemos adentrar a intimidade de Pagu a partir de seu próprio olhar, de sua própria memória. A carta-testemunho, que aparece como uma autobiografia, foi publicada em 2005 pela editora Agir com o nome *Paixão Pagu — A autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Obra essa a

qual nos debruçamos aqui para análise de sua militância política enquanto *mulher nova* do começo do século XX, e que será melhor debatida no terceiro capítulo desta dissertação. A carta foi entregue por Geraldo Ferraz ao filho que teve com Patrícia, Geraldo Galvão Ferraz, nos anos 70. Este, por sua vez, demorou muito para conseguir driblar a emoção e finalmente ler a carta. Em seu relato prefaciado na edição de *Paixão Pagu*, o filho resume bem os trabalhos dedicados a reacender a memória póstuma de sua mãe, que se emaranhavam a sua indecisão pela continuidade da leitura do texto que tinha em mãos:

Não foi fácil ler essa carta. Ao longo de décadas, bem que tentei. Mas nunca fui além de umas poucas laudas, brecado pela emoção. Enquanto isso, o mito Pagu foi crescendo. Foram teses acadêmicas, artigos, o livro de Augusto de Campos, o filme de Norma Benguell, o filme de Joaquim Pedro de Andrade. Depois, o achado dos contos policiais dela (usando o pseudônimo de King Shelter) que publiquei pela Editora José Olympio, mais o livro de Lúcia M. Teixeira Furlani, os documentários de Ivo Branco e de Rudá de Andrade e José Tassara, a revelação dos croquis que a jovem Patrícia Galvão desenhou. Pagu se multiplicou em balés e espetáculos teatrais. Emprestou o nome a centros culturais, livrarias, até butiques. (...) Enquanto isso, a carta saía de sua pasta preta e voltava, sem ser lida. Estava lá, espreitando, esperando. Finalmente chegou o momento certo. (FERRAZ, 2005, p. 11).

Quando finalmente ele pôde ler o relato escrito por sua mãe, percebeu que ali existiam muitas informações e confissões necessárias para agregar mais e melhores dados históricos a respeito de Pagu. Ali, encontrava-se uma Patrícia Galvão pouco conhecida, muito escondida por trás das lendas e distintas leituras a respeito de sua vida. Ali, o desejo de Augusto de Campos de “(...) por um lado, remitificar Pagu, e por outro, desmistificá-la” (CAMPOS, 2014, p. 14) tinha transcendido. Agora Pagu estava viva novamente através da *escrita de si*, para contar uma parte grande de sua própria história, se abrindo sem pudor, sem medo, mostrando seu lado mais vulnerável, uma vez que “(...) ela escrevera como parte da relação que eles mantinham [Pagu e Geraldo Ferraz], de entrega total, sem subterfúgios ou cantos escuros” (FERRAZ, 2005, p. 10).

Ao perceber o valor da carta que tinha em mãos, Geraldo Galvão Ferraz, com permissão de Rudá Andrade, o primeiro filho de Pagu com Oswald de Andrade, e um dos personagens mais presentes na carta autobiográfica — já que a carta está mais focada nos primeiros anos de vida deste —, publica esse novo material a respeito de sua mãe. A publicação chega, propositalmente ou não, em um momento onde a história e a literatura estão mais abertas para as questões identitárias, para revelações e desvelamentos de narrativas que sofreram apagamentos perante a História oficial e o cânone literário. É bem possível que a força do momento tenha trazido essa carta para nossas mãos, para que enfim possamos ouvir a voz de Pagu relatando seus feitos, suas emoções, seus deslizos, seus erros e suas conquistas, por ela

própria. Há, sem dúvida, muito ainda para se descobrir sobre Patrícia Galvão, especialmente ao que concerne a sua literatura e crítica literária, muitos textos foram perdidos nos escombros de dezenas de pseudônimos que a multiplicaram, acumulados com outros tantos que fizeram questão de jogar por cima para calá-la, no entanto, seu relatório chega como uma surpreendente ventania para as possíveis produções que venham a ser realizadas a respeito da sua vida e do seu nome, que agora devem mais fidelidade a sua própria narrativa.

O valor do texto-carta concerne aos estudos de gênero, ao feminismo brasileiro, à História das Mulheres brasileiras, aos estudos a respeito do Estado Novo e do começo do século XX no Brasil e no mundo, ao feminismo marxista brasileiro, e também ao modernismo:

A recente revelação da existência do “relatório” de Patrícia Galvão, carta-depoimento comprida, redigida em 1940 e dirigida exclusivamente ao seu marido e companheiro intelectual, Geraldo Ferraz, nos surpreende e impressiona hoje como resgate de um dos grandes textos perdidos do modernismo e sobre o modernismo. Quando não se esperava mais ouvir a voz de Patrícia Galvão, ela volta inesperadamente. (JACKSON, 2004, p.15).

Após a publicação da carta-testemunho (Figura 01) pela editora Agir em 2005, houve ainda uma nova edição do relato pela Companhia das Letras em 2020, intitulada *Pagu: autobiografia precoce*. Faremos aqui uma análise da primeira publicação da carta-relato mais à frente, mas o que nos interessa agora é pensar um pouco a respeito do que sua fortuna crítica pôde nos trazer a respeito de sua biografia, ou seja, quem foi e o que fez Pagu? E também: por que tanto de sua história ficou escondida? Vamos começar pela segunda questão.

Figura 01 - Fac-símile de uma das páginas da carta de Pagu

Oswald já era quasi um habito. Nas semanas que precederam nosso casamento foi quasi-uma necessidade. Mesmo dentro da palhaçada dos proclamas eu distingua o carinho na preparação de nossa vida. Acreditei numa aproximação mais intensa, num laço mais profundo de sentimento. Takrez Era mais nitida a possibilidade de realização de meu desejo de lar e de ternura.

Na véspera de nosso casamento na Penha fui procurar Oswald no Terminus. Er
muito cedo.Eu ia deslumbrada pela manhã e emocionada per meus sentimentos
novos. Era quasi amor. Era em todo o caso confiança na vida e nos dias fu-
tures..Havia em mim uma criança se formando.. Beijei o ar claro Foi uma o-
ção e que preferi pelas ruas. Cheguei ao ~~quarto~~^{quarto} de Oswald. Não havia ninguém.
Um criado do hotel me indicou outro quarto. Bati. Oswald estava com uma mu-
lher. Mandou-me entrar. Apresentou-me a ela como sua noiva. Faleu de' nesse casam-
ento no dia imediato. Uma noiva moderna e liberal capaz de compreender e aceit-
ar a liberdade sexual. Eu aceitei mas não compreendi. ~~xxxxxxxxxxxxxx~~
~~Pigamiaxxxxxxxxxxxxxxxxx~~Compreendia a poligamia
me consequencia da familia creada em bases de moral reacionaria e preconce-
tos sociais. Mas não interferindo numa união livre,a par com uma ezaltação esp-
iritual nea que eu pretendia absorvente.

mas fingi compreender. A intoxicação amoral já impedia minha naturalidade medo de ciúme exposto. A Falta de coragem da debilidade proveceu a primeira atitude falsa. Um sorriso complacente para a primeira decepção. Tomamos café juntos, os tres. A mulher, surpreendida no início, acalmou-se. E coloquei na a cerca da vida que iam os constituir a primeira estaca de simulação. Eu me deduz a lutar contra os preconceitos de posse exclusiva.

• • •

Iniciamos a nossa vida. Havia a criança que ia nacer. Isto era suficien-
te me prendia pouco a pouco a meu companheiro. Sabia que Oswald não me amava.
Ele tinha por mim o entusiasmo que se tem pela vivacidade ou por uma canalha
bem feita..Ele admirava a minha coragem destrutiva, a minha ~~forte~~ personali-
dade aparente. Procurava em mim o que outras mulheres não possuíam. Por isto me
sempre procurou alimentar minhas tendências que podiam provocar reacções es-
tranhas aproveitando minhas necessidades combativas com deturbações de me-

2.1 Uma mulher multifacetada

O nome e a figura de Patrícia Galvão sofreram golpes na tentativa de realizar os seus apagamentos. Esses ataques atingiram muitas das personalidades e dos âmbitos a que esteve ligada, em vida, Pagu: a militante político-partidária; a musa modernista; a romancista e poeta; a jornalista e crítica de arte; a *mulher nova*, vista por Augusto de Campos como “a primeira mulher nova a surgir das hostes modernistas” (CAMPOS, 2014, p. 69); e a feminista marxista.

A tentativa de apagamento é denunciada, principalmente, por seus estudiosos mais assíduos: Augusto de Campos, H. David Jackson, Antonio Risério, Thelma Guedes, pesquisadores da literatura brasileira, do modernismo, da obra-vida ou vida-obra (CAMPOS, 2014) de Patrícia Galvão. Augusto de Campos aponta a ocultação promovida pelo uso do nome Pagu:

[...] Patrícia Galvão, oculta pelo incendiário codinome PAGU, era uma figura praticamente desconhecida e, quando lembrada, quase uma caricatura, presença trêfega e voluptuosa a incrementar o anedotário do modernismo, envolvida numa aura de escândalo fugaz e leviano. (CAMPOS, 2014, p. 11).

O escritor ainda nos lembra da proclamação dada por Geraldo Ferraz em texto-homenagem veiculado após a morte de sua esposa: “Não a amamos devidamente em nossa pequenez” (FERRAZ, 1962 apud CAMPOS, 2014, p. 21); Campos continua a questão: “Culpa de seus contemporâneos, que ocultam de nós essa figura tão rica, humana e lúcida? Ou culpa dela própria, por ter sido mais revolucionária do que eles?” (CAMPOS, 2014, p. 21).

O escritor, respondendo uma entrevista a Mario Sergio Conti, veiculada no Caderno Folhetim, da *Folha de S. Paulo*, em 16 de maio de 1982, aponta duas razões que considera fundamentais para o esquecimento do nome Pagu:

Acho, porém, que tanto a personalidade como a obra de Patrícia são ainda muito desconhecidas ou só conhecidas superficialmente. E isto se explica por duas razões fundamentais: primeiro, porque a sua produção está, quase toda, dispersa em jornais, cobrindo mais de trinta anos de atividade, de 1929 a 1962. O conhecimento real do que fez e do que foi Patrícia demandaria, pois, um trabalho prévio de pesquisa [...]. Segundo, porque Patrícia é, afinal, pela natureza polêmica e crítica de seu temperamento e de suas posições, pelo exemplo dramático de sua vida, uma figura incômoda, especialmente para os adeptos da politização da literatura e das artes, que frequentam a intelligentsia de esquerda no Brasil. (CAMPOS, 2014, p. 67-68).

No entanto, é necessário perceber a colocação de Augusto de Campos como estratégica e falaciosa (ou quem sabe estrategicamente falaciosa), já que a “fragmentação”, apontada pelo

escritor, dado o número de pseudônimos usados por Patrícia, foi um meio recorrente utilizado pelas mulheres que se permitiam a ousadia da escrita e da publicação. O escritor aponta a rejeição generificada que Pagu sofreu na época modernista, apenas 32 anos depois, quando no prefácio a nova edição de sua obra, ele relata:

Passaram-se 32 anos desde que saíram as primeiras tiragens deste livro — três — publicadas a partir de 1982 pela editora Brasiliense. [...] Talvez seja interessante relembrar que o mesmo preconceito ou a mesma ambiguidade envolveram figuras femininas relevantes do modernismo internacional que pairaram à margem dos protagonistas mais evidentes, dos quais foram por muito tempo sombras pouco delineadas. [...] (CAMPOS, 2014, p. 11).

Ao finalmente apontar o desdobramento das tentativas de apagamentos estruturais de figuras femininas do modernismo, Augusto de Campos parece finalmente torcer o braço e revelar a importância do recorte de gênero, muito usado pela própria Pagu nos seus projetos. Um pouco mais a frente, no mesmo prefácio, ele ainda tenta apontar uma outra razão possível: “[...] A exuberante beleza pessoal talvez tenha contribuído para utilizá-la, antes de promovê-la, como aconteceu com Djuna Barnes, Mina Loy e Nancy Cunard” (CAMPOS, 2014, p. 14), ao certo a objetificação dessa beleza feminina pode ter sido também uma das causas a colaborar para a pouca celebração de outras conquistas realizadas por Pagu. Não só a sua beleza vitimada, mas a objetificação dessa beleza, reiteramos, pois qual mulher não teve de passar pela objetificação do seu corpo, bonito ou feio, para que depois pudessem prestar atenção em sua escrita ou pensamento? Tudo faz parte do jogo do patriarcado.

É interessante pensarmos no conceito de rizoma, modelo epistemológico presente principalmente na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari⁵, onde a figura da botânica é trazida para exemplificar a complexidade de problemáticas sociais que se ramificam, sendo difícil encontrar uma só raiz, ou uma raiz-central. É por isso que acreditamos que às razões consideradas fundamentais por Augusto de Campos sobre o apagamento de Pagu, estão acrescidas o fato da militante ter sido, ou se tornado⁶, uma mulher em vida, e por isso ser apontada a partir da “natureza polêmica e crítica do seu temperamento” (CAMPOS, 2014, p. 11), uma vez que às mulheres não coube o lugar de críticas ou ativas políticas e/ou literariamente. É claro que o fato de estar cometendo dupla subversão, ao agir ativamente não só na literatura, como na política considerada de ultra-esquerda, também se soma à configuração de sua pouca celebração. Mas, nos aprofundaremos a esse respeito mais à frente.

⁵ O conceito de rizoma dos filósofos está estruturado na obra *Mil Platôs* (1980).

⁶ Pensando sobre o famoso conceito de Simone de Beauvoir de “tornar-se mulher” (1959).

Em vida, Patrícia Galvão foi: Patz, Pagu, Mara Lobo, Leonnie, K-beluda, Solange Sohl, e muitas, muitas outras. Patrícia foi se multiplicando através de pseudônimos para se proteger da sociedade patriarcal, para falar de feminismo (como o fez quando em atividade no jornal *O Homem do Povo*), para driblar a censura de Getúlio e depois a do próprio Partido Comunista, sempre tentando se salvar não só dos olhares críticos da sociedade brasileira, mas dos olhares da censura dos autoritarismos que a envolviam. Mas para não se calar, escrevia, mesmo que tivesse que inventar nomes e mais nomes para si própria. Pagu, foi mesmo uma mulher multifacetada, onde um nome só não alcançaria a extensão da sua criatividade e coragem.

Sua escrita e vida múltiplas também podem ser vistas por outra brecha: mesmo tentando se esconder sob os pseudônimos criativos que inventou ao longo da vida, muitos deles foram descobertos e logo associados à figura de Pagu. Podemos inferir disso uma grande capacidade originária em seus trabalhos, sejam literários, sejam políticos, trabalhos que desempenhou com grande entusiasmo e que, mesmo diante de nomes variados, levaram a crítica, apesar de ainda pouca, a validar e reconhecer sua arte e sua vida, que são carregadas de potência e valores estéticos, críticos, teóricos, políticos e éticos.

Dentre a validação das diversas áreas em que Pagu esteve ligada, Antonio Risério (2014) nos lembra do protagonismo de Patrícia para o feminismo anti-liberal brasileiro, quando a autora atirava críticas contundentes nas feministas pequeno-burguesas em sua coluna “A Mulher do Povo”, que parece não ter sido levado em conta na construção da história do feminismo no Brasil:

[...] Nestes textos [d’A *Mulher do Povo*], compostos de observações fragmentárias, critica hábitos e valores das mulheres paulistas, desancando o feminismo pequeno-burguês em voga, reflexo provinciano do movimento inglês dos primórdios do século. De acordo com Heleieth Saffioti em *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, as primeiras manifestações feministas, no Brasil, ocorreram depois que Bertha Lutz voltou ao país, após uma temporada londrina, para se tornar líder do movimento. [...] Este feminismo incipiente se caracteriza, principalmente, por sua incapacidade em partir de uma interpretação de nossa realidade socioeconômica e em adotar uma perspectiva libertária mais ampla. [...] Menos refinada sociologicamente, a crítica de Pagu (cujo nome não é citado uma única vez ao longo das quase quatrocentas páginas do livro de Saffioti), em essência, é a mesma. [...] Sua visão é positiva enquanto negação de um feminismo ingênuo que, desejando transformar a situação da mulher, não atenta para a necessidade de modificar a estrutura social que engendra essa situação. [...] Que eu saiba, é a primeira vez, entre nós, que uma mulher critica o feminismo em nome do materialismo histórico [...]. (RISÉRIO, 2014, p. 35-3).

A crítica ao feminismo pequeno-burguês também aparece firme em *Parque Industrial* (1933), seu romance de estreia, conforme nos aponta Thelma Guedes (2003), em seu estudo sobre a obra. No livro, o protagonismo fica por parte das mulheres proletárias do bairro do Brás

que, diante de mulheres burguesas ditas feministas, as criticam, estabelecendo uma comparação entre o feminismo liberal em ascensão na época e a situação das operárias que eram facilmente esquecidas pelo primeiro grupo. Há também quem aponte as farpas trocadas entre Patrícia e Maria Lacerda de Moura, onde a primeira acusava publicamente a segunda de movimentar um grupo de mulheres “cuja instrução é feita nos livrinhos de beleza” (sic) e “sustantada pelo nome de vanguardistas e feministas” (sic), quando na verdade eram apenas “feministas de elite que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução” (sic) (GALVÃO, 1931, p.2)⁷.

Como vamos descobrir em seguida, Pagu foi também apontada como precursora em muitas outras realizações, que vem para complementar a sua multifacitude: primeira *mulher nova* do Brasil (CAMPOS, 2014); primeira mulher feminista anti-liberal (GUEDES, 2003); primeira mulher comunista a ser presa por motivos políticos no Brasil (GALVÃO, 2005); primeira a trazer grãos de soja ao Brasil, pedidos por Bopp e entregues ao ministro da agricultura na época, Fernando Costa (BOPP apud RISÉRIO, 2014).

2.2 Pagu: vida-obra, obravida, vida⁸

Figura 2 - Patrícia Galvão em 1930



Fonte: Imagem retirada do livro *Paixão Pagu* (2005)

⁷ O texto a que nos referimos foi escrito por Pagu na seção “A Mulher do Povo”, no jornal *O Homem do Povo*, e intitulado *Maltus Alem*.

⁸ Sentença de Antonio Risério no prefácio de *Pagu: vida-obra* (2004).

Para que possamos chegar na análise de sua *escrita de si*, sua autobiografia contada a partir de suas próprias memórias, colocando como ponta de lança suas lembranças a respeito da sua militância política, foco central dessa escrita, e tendo essa *escrita de si* como último contar revelador a respeito da vida e obra de Patrícia Galvão, na linha do tempo, parece-nos imprescindível neste momento, continuarmos explorando sua fortuna crítica, com o objetivo de traçarmos um roteiro temporal de sua vida, no intuito de comparar o que foi escrito a partir de olhares de seus biógrafos e críticos, do que foi posto em papel como realização literária e jornalística pela própria Patrícia, assim como o que foi dito por ela sobre a sua própria vida. Desse modo, construímos uma batalha de memórias, posicionando no ringue as memórias individual, coletiva e oficial a respeito da figura de Pagu. Nesse primeiro momento, o convite é para passear por sua biografia entre janelas, vendo e ouvindo a voz dessa mulher modernista-militante apenas pelo lado de fora, sem ainda adentrar a porta da frente para conhecer o interior da casa, o que faremos no último capítulo, quando analisarmos seu relatório.

2.2 Zazá: primeiros anos

Patrícia Rehder Galvão nasceu em São João da Boa Vista, cidade localizada no centro-oeste do estado de São Paulo, em 1910. Filha de Thiers Galvão de França, um advogado e jornalista com ascendência portuguesa, e de Adélia Rehder Galvão, dona de casa e descendente alemã, com família de imigrantes que vieram ao Brasil para trabalhar nas fazendas de café na leva imigratória do século XIX. “Nasce uma menina de olhos verdes, aos berros. Não pára quieta, uma energia de alta voltagem parece correr por suas veias” (SILVEIRA, 2007, p. 15). Ela é a terceira filha do casal, seus irmãos Conceição e Homero já tinham vindo antes dela e, após seu nascimento, ainda receberia mais uma irmã: Sidéria, a caçula da família e a irmã que mais se aproximou de Patrícia com o passar dos anos, dividindo inclusive a mesma ideologia comunista.

Patrícia é logo chamada carinhosamente pela sua mãe por Zazá, apelido de sua primeira infância. Aos três anos, sua família se muda para a capital São Paulo, indo primeiramente morar no bairro da Liberdade e depois no bairro do Brás, de onde tiraria toda a inspiração para sua causa, uma vez que o Brás era o bairro com maior número de fábricas e proletários da cidade.

O contexto de São Paulo nessa época era a de uma cidade em recente processo de industrialização, já que a enorme produção cafeeira que havia movimentado e enriquecido o estado de São Paulo e seus barões do café estava em queda, começando a dar lugar para o

sistema industrial de produção, onde costuma-se aglomerar fábricas e seus trabalhadores em um mesmo lugar. É por isso que a migração do campo para a cidade foi ficando cada vez mais intensa, apontando a busca e a esperança por melhores condições de vida dos camponeses, que nesse tempo era constituída por muitos imigrantes europeus (italianos e espanhóis) e japoneses. No entanto, a realidade nas indústrias era outra:

Surgida timidamente no final do século XIX, a indústria brasileira ganhou impulso com a I Guerra Mundial (1914-1918), movida pelos braços dos imigrantes. Os operários, no entanto, eram submetidos a longas jornadas de trabalho, e até crianças eram exploradas. (SILVEIRA, 2007, p. 16).

Ainda sobre o processo de industrialização de São Paulo, Maria José Silveira (2007) resume:

No começo do século XX, mais de 90% dos brasileiros ainda viviam na roça, mas na cidade de São Paulo, sítios e chácaras provincianas desapareceram, e em seu lugar foram erguidos casarões requintados para as elites, que iam morar nas largas e novíssimas avenidas na parte alta da cidade. Já as bordas da São Paulo de então viam chegar fábricas e imigrantes, inchando bairros fabris que mal acabavam de nascer. A nova fisionomia da cidade refletia a mudança em sua economia, onde, pouco a pouco, o domínio passou dos barões da agricultura para os condes da indústria [...]. (SILVEIRA, 2007, p. 16).

Essas indústrias trouxeram novos modelos de exploração da mão-de-obra braçal e, crescer diante de tal momento, influenciou o pensamento de Patrícia Galvão, que acompanhou o despontar da modernização urbana do país, seus avanços e suas mazelas.

Ainda criança, Patrícia — ou Zazá — gostava de ler poemas e declamá-los quando a família recebia algum convidado em casa, recitando Olavo Bilac, Castro Alves, dentre outros. Sua família costumava ir à praia de Santos para passear desde muito nova, cidade que acabou se tornando também um dos lugares mais importantes na sua história. Também é ainda criança que conhece o circo do famoso palhaço Piolín, a quem assistiria em muitas apresentações depois. O artista circense em questão foi uma das figuras veneradas pelo grupo modernista brasileiro, que via nele um exemplo de artista popular brasileiro. É possível que esse contato com o circo tenha influenciado as escolhas artísticas de Patrícia.

2.3 Pat: adolescência no Brás

Aos doze anos, já no começo de sua adolescência, Patrícia não quer mais ser chamada de Zazá, e sim de Pat. É nessa mesma idade que sua família vai morar no Brás. O bairro nessa

época era o maior parque industrial de São Paulo, “onde viviam também muitas famílias da pequena burguesia empobrecida, como a de Pat” (SILVEIRA, 2007, p. 35). No local havia muitas outras famílias em situação de grande pobreza:

Passando pelas ruas do bairro, Pat vê a miséria dos operários nas vilas operárias e cortiços. Vê os quartos emendados, o tanque comum cheio de roupa sendo lavado, o banheiro único e malcheiroso, famílias inteiras morando em um mesmo quarto, dormindo amontoadas. Crianças encatarradas e quase peladas chorando de frio e fome. (SILVEIRA, 2007, p. 37).

No meio de tanta injustiça e pobreza, Patrícia começa a perceber as diferenças econômicas e sociais existentes ao seu redor. Também começa a notar que havia quem se indignasse e quisesse modificar o estado de coisas vigente, pois o seu bairro, o Brás, já contava com numerosas manifestações e revoltas realizadas pelo operariado, que também passou a se organizar em associações.

Foi também aos doze anos que Patrícia lidou com a sua primeira experiência sexual, mostrando-se uma menina bastante precoce. Essa experiência, como muitas depois, foram realizadas mais por motivos outros do que pelo prazer em si, e sua relação com a própria sexualidade é um vetor importante para a construção de sua identidade. Para adentrarmos mais no assunto, esperemos a análise, no terceiro capítulo, sobre o seu relatório. Sua voz falará melhor a respeito disso.

Outro momento importante que aconteceu enquanto Pat tinha seus 12 anos, em 1922, foi a Semana de Arte Moderna, evento que trouxe à tona, de maneira muito mais abrangente, as ideias modernistas da arte e da inteligência brasileiras, vindo de um longo crescimento da arte modernista desde mais ou menos 1916, segundo o crítico literário Wilson Martins (ALAMBERT, 1992). O processo desembocou na realização da semana modernista em São Paulo, “Um evento que, se não significou exatamente um ponto de partida, pode ser visto como o coroamento ou desdobramento mais visível e espalhafatoso de todo um processo intelectual” (ALAMBERT, 1992, p. 11).

O modernismo tinha como mote a ideia de inovar e reinventar as artes brasileiras, mostrando a insatisfação que os artistas brasileiros estavam sentindo em relação aos movimentos artísticos antiquados que ainda eram aplaudidos no país. Esse desejo por inovação era instigado através de jovens bem nascidos que tinham a oportunidade de estudar na Europa e voltavam ao Brasil trazendo na bagagem as vanguardas que despontavam na arte europeia, cheios de novas ideias. Esses mesmos jovens já nasceram numa São Paulo muito mais urbana e movimentada:

Os homens e as mulheres que fizeram a Semana de Arte Moderna, fundamentalmente os paulistas, nasceram por volta da década de 1890 e não chegaram a conhecer a São Paulo agrária do início do ciclo do café [...] O que eles conheciam era a cidade do *boom* industrial, mais hospitaleira para italianos e sírios do que para caboclos e ex-escravos [...] Porém, essas entusiastas testemunhas de certos aspectos do desenvolvimento econômico paulista, diferenciando do restante do país do princípio do século, presenciaram também uma contradição básica no seio da sociedade que se modernizava: apesar do vigor e do dinamismo econômico de São Paulo, a sociedade urbana estava ainda repleta de elementos patriarcais e conservadores, francamente ativos, ligados à realidade agrária, ao mesmo tempo em que uma parcela da intelectualidade urbana recém-formada vivia num exercício de imitação dos padrões rotineiros das culturas francesa e inglesa. (ALAMBERT, 1992, p. 12-13).

Ao mesmo tempo em que essa burguesia emulava os padrões vividos na Europa e tentava modernizar a vida e as artes no país, uma grande massa de operários se uniam cada vez mais para reivindicar salários justos, menores jornadas de trabalho, dentre outras pautas, ainda não respaldadas pela Lei. Nasceram também movimentos mais radicais, que compartilhavam de ideias anarquistas e comunistas, no sentido de revolucionar o capitalismo vigente: “Junto à euforia da burguesia, que ia criando seu mundo, um movimento operário combativo — sob a influência maior dos anarquistas — organizou-se, provocando, entre 1915 e 1929, 107 greves no Estado de São Paulo” (ALAMBERT, 1992, p. 17).

É por isso que no mesmo 1922 foi fundado o Partido Comunista brasileiro “acalorando e redimensionando o debate entre as esquerdas” (ALAMBERT, 1992, p. 17). Tais acontecimentos iriam mudar para sempre não só a vida das artes e da política brasileira, mas também a de Patrícia Galvão. Aos 12 anos, ela ainda não tinha relação alguma nem com o modernismo, nem com o Partido Comunista, duas entidades a qual estaria ligada pelo resto da sua vida, mas que só surgiriam para ela, anos mais tarde.

Ainda sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e sua não-relação com os movimentos proletários, Alambert (1992, p. 17) afirma que “A essas transformações da vida operária, ao longo dos anos 20, os modernistas ficaram quase totalmente alheios”. Podemos discordar dessa afirmação do autor, já que ainda em 1928 foi criado, por Oswald de Andrade, o movimento antropofágico, cujo objetivo era radicalizar o modernismo com uma grande guinada à esquerda pelos seus integrantes, entre eles Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz, Raul Bopp e Tarsila do Amaral. É verdade que em 1922, o movimento modernista tinha seus olhos fechados para as questões sociais da época, uma vez que era forjado como algo inovador, mas na verdade bebia do champagne da aristocracia brasileira. No próprio texto de Francisco Alambert (1992), um pouco mais à frente, encontramos uma explicação para a atitude até certo ponto fraudulenta da Semana de Arte Moderna brasileira: “A intenção estratégica da Semana era chocar e confrontar

o gosto da burguesia paulistana. Entretanto, foi uma parcela destacada dessa mesma burguesia, aliada a alguns aristocráticos descendentes das tradicionais famílias da elite agrária do estado, que financiou o evento” (ALAMBERT, 1992, p. 43). É por isso que mais à frente, o modernismo acaba sofrendo uma ruptura no corpo de seus integrantes, já que alguns deles queriam continuar com ares europeizados e classistas, enquanto a parcela antropofágica passou a lutar por uma arte muito mais engajada.

Morando no Brás, em 1922, Patrícia e sua irmã Sidéria frequentam a Escola Normal do Brás, que também possuía primário e ginásio. Pouco tempo depois, elas passam a estudar também no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cursando aulas de Literatura e Artes Dramáticas, onde possuem como um de seus professores, Mário de Andrade. É no Conservatório que Pat começa a entrar em contato com as ideias modernistas e seus movimentadores. “A vida se abre como um belo leque à sua frente: é só estender a mão e seguir” (SILVEIRA, 2007, p. 45).

2.4 Patsy: uma adolescência traumática

Com a entrada no conservatório, Patrícia passou a fazer parte de uma nova classe com muito mais intensidade: a artística. É a partir daí que ela começa a conhecer e se relacionar com muitos artistas que ou já faziam parte da vida cultural e artística paulistana, ou viriam a participar com frequência em breve.

Durante essa época, Patrícia tem suas primeiras relações sexuais duradouras, e com 14 anos, fica grávida. Com essa gestação tão precoce e sem o apoio do homem que a engravidou, Olympio Guilherme, que estava de malas prontas para viver em Hollywood convidado pelo estúdio de cinema Fox, ela decide não contar a ninguém de imediato. Sem apoio nenhum, Patrícia tem vontade de morrer. Mas é ajudada por um amigo que a leva para ver o médico Luciano Gualberto. Não fica claro, em seu relato, se o médico realizou o seu aborto ou se o aborto que se seguiu foi involuntário. O que de fato se sabe é que o acontecimento deixou sequelas em seu corpo e em seu emocional, e a fez ficar distante da escola pelo período de um ano.

Logo depois, Patsy volta a frequentar a vida social paulistana novamente, e passa a colaborar com o *Braz Jornal*, assinando seus textos como Patsy, ainda com 15 anos. O periódico era um pasquim publicado em seu bairro. Nessa época também conheceu Euclides, que logo

vira seu noivo. No entanto, em pouco tempo outro trauma: o noivo, por complicações devido a uma pneumonia, morre.

2.5 Pagu: muito mais do que musa modernista

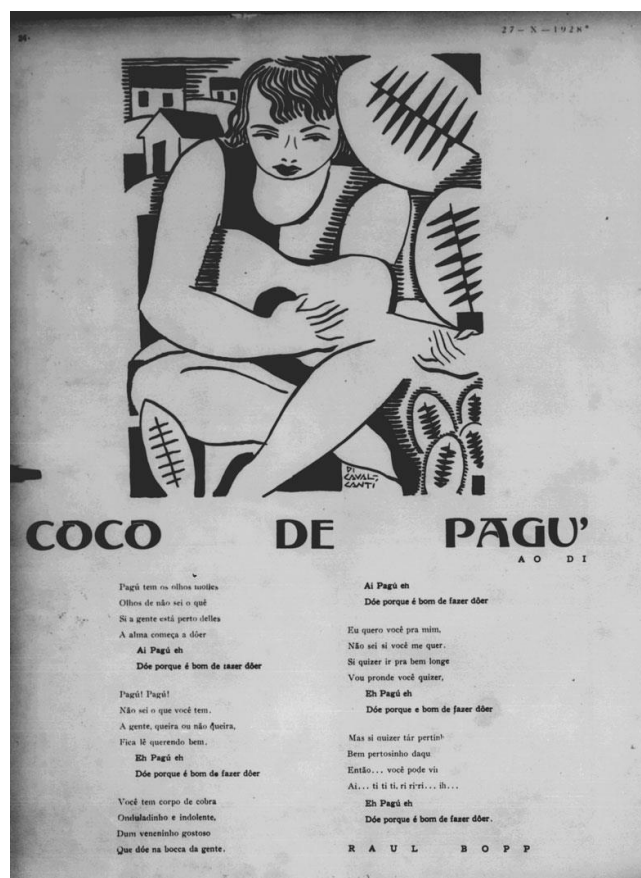
Em 1928, Patrícia já frequentava a Escola Normal da Capital, na Praça da República, em São Paulo, e já se deparava com uma efervescência cultural que apontava novos caminhos para o Brasil. Estar na Escola Normal significava um modelo novo de vida para as meninas e mulheres da época, pois, pela primeira vez, elas estavam sendo educadas para uma profissão: a de professora. Por isso, havia um certo encantamento por aquelas novas mulheres, que a partir de então, podiam acreditar em um futuro diferente daquele que tinham vivido suas mães e tias.

Com sua saia azul e branca, Pat era uma das normalistas que se tornaram, naquele momento, um “tipo” de estudante que deixou fama. Eram quase um símbolo desse tempo de mudanças, quando as mulheres começaram a estudar para ter uma profissão, a de professora. Em São Paulo, elas iam animadas, conversadeiras, pelas ruas do centro da cidade, onde os rapazes da Escola de Direito do Largo de São Francisco, e os que trabalhavam por ali, se reuniam para vê-las passar. (SILVEIRA, 2007, p. 69-70).

Entre a Escola Normal e o Conservatório, Patrícia faz vários novos contatos enquanto espera sua formatura para seguir um novo caminho, já que não conseguia mais se adequar ao ambiente de sua casa. No entanto, o encontro com o poeta Raul Bopp viria a mudar para sempre os caminhos da sua vida.

É difícil datar exatamente quando o primeiro contato entre os dois se deu. Em seu relato autobiográfico, Pagu registra o ano de 1929 (GALVÃO, 2005, p. 56), no entanto, segundo Augusto de Campos (2014) e Maria José Silveira (2007), provavelmente o encontro deve ter acontecido um pouco antes, entre os anos de 1927 e 1928, já que o poema de Raul Bopp dedicado a ela teria sido publicado na revista *Para Todos...* no dia 27 de outubro de 1928 (CAMPOS, 2014, p. 421).

Figura 3 - publicação do *Coco de Pagu* em revista



Fonte: Imagem retirada do livro *Pagu: vida-obra* (2014)

O certo é que o poema escrito para Patrícia, intitulado *Coco de Pagu*, exibido acima na Figura 4, batizou-lhe com o nome que viria a ser o mais conhecido entre muitos pseudônimos adotados por ela ao longo da vida, foi o poema também que a introduziu na roda modernista. O apelido Pagu surgiu por causa de um engano de Raul Bopp, que achou que seu nome era Patrícia Goulart, e não Galvão. Quando a escritora mostrou alguns de seus poemas a Bopp, ele teria sugerido que ela adotasse o nome Pagu como nome de guerra literário. Bopp então vira uma espécie de “padrinho das letras” para Pagu.

Com essa amizade, Patrícia, que agora adotara o apelido Pagu, é levada ao famoso solar da Alameda Barão de Piracicaba, onde Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral recebiam os mais diversos artistas da vanguarda intelectual. A partir desse encontro, Pagu, com 18 anos, passa a estar sempre por perto do casal modernista, e é, de certa forma, adotada por eles. “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).

Naquele momento, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que eram casados, estavam enfiados no movimento antropofágico e viriam a patenteá-lo sob as suas asas. A *Revista de Antropofagia* foi inaugurada em maio de 1928 (CAMPOS, 2014) e passou por duas fases mais centrais, que mais tarde viriam a ser chamadas pelos teóricos e teóricas da literatura de *dentições*, primeira e segunda. A primeira dentição contou com as colaborações de Mário de Andrade, Plínio Salgado, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, entre outros; teve dez números publicados e não tinha um posicionamento político definido. Na intenção de se desligar de tais escritores, visto como atrasados e conservadores, a segunda dentição estreia em 17 de março de 1929, com os artistas que mais se inclinavam à política de esquerda: Oswald, Tarsila, Geraldo Ferraz, Oswaldo Costa e Fernando Mendes de Almeida:

[...] os “antropófagos” radicais desencadeiam uma campanha tenaz contra a acomodação e o conservadorismo que sentem infiltrar-se nas hostes modernistas e diluir os aspectos mais contestatórios e experimentais do movimento de 1928, em termos de ideologia e linguagem. (CAMPOS, 2014, p. 57)

É no primeiro número da segunda dentição que Oswald publica o *Manifesto Antropófago*, onde eram expostos os temas, os conceitos e as intenções desse momento mais radical da revista, que passou a ser publicada como página especial do *Diário de São Paulo*. Em *Antropofagia — Palimpsesto selvagem* (2016), primoroso estudo sobre o *Manifesto* de Oswald, Beatriz Azevedo nos dá uma direção para se entender essa radicalidade imposta à *Revista de Antropofagia*:

Para entendermos as radicalizações agenciadas na *Revista de Antropofagia*, é necessário recuar um pouco no tempo. A *Semana de Arte Moderna* foi, sem dúvida, um marco na vida cultural do país. Mas, depois das transformações, sobretudo no campo das artes, iniciadas pelo modernismo, os companheiros da Semana de 22 haviam se acomodado — na visão de Oswald. Para ele, o modernismo estava virando “escola”, entrando na Academia Brasileira de Letras e se enquadrando como nova “arte oficial”.

Na contramão dessa acomodação, Oswald pretendia radicalizar. [...]

A diluição do modernismo e o abrandamento não atendiam aos ideais do Oswald revolucionário, que costumava “destruir” até o que ele mesmo havia criado [...] (AZEVEDO, 2016, p. 79-80).

Pagu tem um desenho seu publicado, pela primeira vez na imprensa, no segundo número da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*, tendo contribuído ainda algumas outras vezes na publicação.

É nesse momento explosivo que Patrícia, com apenas dezoito anos, tem o seu primeiro trabalho — um desenho — publicado no segundo número da revista, no *Diário de São Paulo* de 24 de março de 1929. Dois outros desenhos seus seriam estampados no oitavo número (8 de maio de 1929) e no segundo número (19 de junho de 1929), este último acompanhado de um pequeno texto poético e da informação: “Legenda e figura de Pagu (do *Álbum* de Tarsila)”. Seus companheiros, artistas plásticos, nos dezesseis números que teve a revista-página, seriam nada menos que Di Cavalcanti, Cícero Dias e Tarsila. [...] Depois de Tarsila, é Pagu quem mais colabora. (CAMPOS, 2014, p. 58).

No entanto, a *Revista de Antropofagia* não duraria muito tempo. Sob protestos dos leitores do *Diário de São Paulo*, dado a ousadia presente nos textos e desenhos publicados na seção antropófaga (e o conservadorismo de seus leitores), a publicação rebelde durou apenas 6 meses.

Mesmo assim, o movimento antropófago continuou em atuação, com seus membros se unindo e investindo cada vez mais em uma arte verdadeira e ideológica. Pagu, já completamente abraçada pelo movimento, segue com alguns de seus membros em uma viagem ao Rio de Janeiro para a primeira exposição individual de Tarsila do Amaral no Brasil, realizada no Salão do Palace Hotel. Junto a ela vão: Anita Malfatti, Oswald de Andrade e Waldemar Belisário. Sua presença em tal exposição causou muitos burburinhos e notícias em jornais e revistas. O mais famoso eco desse encontro de Pagu com vários jornalistas no Rio de Janeiro está em uma entrevista sua cedida a Clóvis Gusmão, na *Revista Para Todos*, contando também com um retrato seu desenhado por Di Cavalcanti, mostrado na Figura 4, veiculados na mesma revista. As respostas de Patrícia às perguntas do entrevistador são sempre bem lembradas, como no exemplo abaixo:

Perguntam-lhe, numa entrevista, se tem algo a publicar. Resposta: “Tenho: a não publicar: os ‘sessenta poemas censurados’ que eu dediquei ao dr. Genolino Amado, diretor da censura cinematográfica. E o *Álbum de Pagu* ou *Pagu: nascimento, vida, paixão e morte*, em mãos de Tarsila, que é quem toma conta dele. As ilustrações dos poemas são também feitas por mim”. (RISÉRIO, 2014, p. 34).

Figura 04 - Desenho de Pagu feito por Di Cavalcanti



Fonte: Imagem retirada do livro *Pagu: vida-obra* (2014)

Nessa mesma entrevista, Pagu é questionada sobre quais seriam suas maiores admirações, a que ela responde: “Tarsila, Padre Cícero, Lampião e Oswald. Com Tarsila fico romântica. Dou por ela a última gota do meu sangue. Como artista só admiro a superioridade dela” (CAMPOS, 2014, p. 58).

Figura 5 - Personalidades do Modernismo brasileiro no Rio de Janeiro



Fonte: Imagem retirada do livro *Pagu: vida-obra* (2014)

Nota-se o profundo afeto e ligação que Pagu tinha com Tarsila. Podemos ver, na Figura 5, a reunião de artistas para a viagem ao Rio de Janeiro, onde foi executada a estreia da exposição de Tarsila. A respeito dos livros que disse que tinha a publicar, os “Sessenta poemas censurados” nunca foram encontrados. Já o *Álbum de Pagu* foi encontrado por José Luís Garaldi, que logo o mostrou a Augusto de Campos, que, por sua vez, divulgou o achado na revista baiana *Código* n.º 2, em 1975, e na revista *Através* n.º 2, em 1978. O *Álbum* também está exposto integralmente no livro de Augusto de Campos, *Pagu: Vida-obra* (2014), onde assim o descreve:

Trata-se de um conjunto de “poemas ilustrados”, formando uma sequência, com 28 páginas numeradas. Título: *Pagu*. Subtítulo: *Nascimento, vida, paixão e morte*. A marca de Oswald e de Tarsila é evidente, tanto mais ao se ter em vista que o *Primeiro Caderno do aluno de poesia* de Oswald de Andrade, com desenhos do poeta e capa de Tarsila, é de 1927. Mas a eleição de tais influências pela jovem Pagu já é um ato de discernimento e de sensibilidade fora do comum. Por amadorísticos que se mostrem os seus desenhos, na insegurança do traço e na ingenuidade ou no “kitsh” modernista de certas soluções, o *Álbum* é, ainda assim, espantoso como ideia e como realização. A linguagem ao mesmo tempo descontraída e econômica de textos e ilustrações é atrevida para o seu tempo e, ainda hoje, cheia de vitalidade. O texto dialoga com a ilustração e por vezes a invade, como no desenho da página 24, onde a palavra ESCARRO aparece escrita no banco em que está sentada Pagu. Nem se vê diferença marcante, quanto à linguagem dos textos, entre poesia, prosa e legenda, todos eles tingidos de malícia e sensualidade, a começar pela paródia ao indianismo no “Nascimento de Pagu”: “Além... Muito além do Martinelli”, que ecoa o “Além muito além daquela serra... nasceu Iracema”, para concluir “O pai dela gosta de bolinar os outros... E Pagu nasceu...”. Serafim e Macunaíma. Nenhuma outra mulher-poeta brasileira ousara tanto. E muitos outros poetas, antes ou depois do modernismo, nem chegaram perto.

Os “poemas ilustrados” de Pagu estabelecem um inter-relacionamento entre as linguagens verbal e não verbal que convoca para a poesia elementos das “charges”, dos anúncios, das histórias em quadrinhos, do cinema e de todo o universo visual modernista. (CAMPOS, 2014, p. 59).

Mesmo diante da clara influência do *Primeiro Caderno de Poesia*, de Oswald de Andrade (1927), como bem lembrado por Augusto de Campos na passagem que aqui disponibilizamos, é interessante notar o caráter de ingenuidade atribuído pelo crítico aos desenhos que compõem a obra de Pagu. Uma vez que a comparação atizada é a do *Álbum* com o *Primeiro Caderno*..., podemos discordar de Augusto ao constatar que os traços empenhados nas ilustrações do *Álbum* parecem ter, na verdade, muito mais riqueza de detalhes, ainda que a intenção seja a simplicidade dos desenhos, assim como o é das ilustrações de Oswald em seu *Primeiro Caderno*. Enquanto Oswald tenta simular um desenho infantil, ou melhor, radical ou

*ready made*⁹, para dar voz ao seu conceito de alfabetizando, Pagu parece apostar com muito mais fichas nas ilustrações presentes no seu livro, demonstrando isso nos seus traços finos, que desfilam uma arte figurativa já muito expressionista. Os detalhes no rosto das personagens em algumas passagens, como ocorrem na página 24 e 25 apontam para uma potencialidade de desenho mais notável do que as de Oswald, que se limita à emulação do alfabetizando.

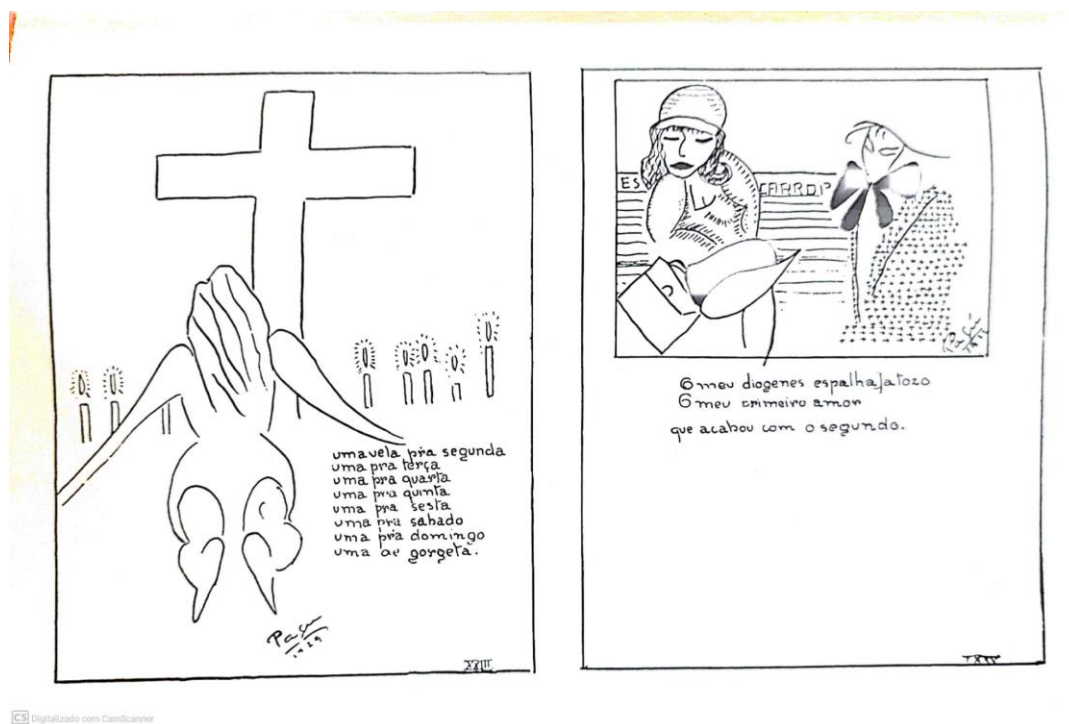
Ainda sobre o *Álbum de Pagu* e sua revolução estética-linguística, Antonio Risério assim o descreve:

[...] De um lado, entre a prosa e o poema, Pagu foi surpreender a poesia. De outro, texto e traço, criou um diálogo verbal-visual (*simbólico-icônico*, diriam os semioticistas), tirando partido da mistura e do atrito de linguagens. Neste circuito, os sentidos se completam e se influenciam mutuamente. E há um contágio de formas: em presença do desenho, o texto é atingido pela visualidade, sofrendo um processo de iconização, para funcionar plasticamente. Assim se articula, com uma sensualidade de *joys of morning*, esta saudável autobiografia de *juventura*. (RISÉRIO, 2014, p. 34).

Esse diálogo verbal-visual acaba criando uma espécie de história em quadrinhos, que viria a ser mais bem definida com *Malakabeça Fanika e Kabelluda*, veiculadas nas suas publicações na “A Mulher do Povo”, seção feminista do jornal *O Homem do Povo*, criado por Pagu e Oswald anos depois, como veremos daqui a pouco. De fato, Pagu é também apontada como uma das pioneiras nas histórias em quadrinhos brasileiras, por ter realizado o encontro do verbal com o não-verbal de modo narrativo, e não mais como uma espécie de completude visual para o texto. A Figura 6 ilustra o diálogo proposto no livro, mostrando traços rápidos, desapegados de uma forma realista, mas cheios de expressão e de um estilo próprio.

⁹ Para Yiftah Peled (2007, p. 724): “[...] a denominação ‘ready made’ foi criada pelo artista francês Marcel Duchamp, que deslocava objetos comuns, com ou sem modificações mínimas, para dentro de espaços museológicos”.

Figura 6 - Uma das páginas do *Álbum de Pagu*



Fonte: Imagem retirada do livro *Pagu: vida-obra* (2014)

No entanto, ainda estamos em 1929, e ao que parece o “romance” de Oswald e Pagu se inicia ainda neste mesmo ano, pouco antes de maio “pois é nessa data que os dois iniciam um diário comum, um caderno intitulado ‘O Romance da época anarquista ou Livro das horas de Pagu que são minhas 1929-31’” (SILVEIRA, 2007, p. 96). Há versões vagas sobre o começo do relacionamento dos dois, é provável que tenha se iniciado ainda durante o casamento anterior de Oswald, com Tarsila. É interessante, no entanto, confrontar as versões de outros biógrafos e a versão da própria Patrícia Galvão a respeito dessa história.

Fato certo foi o casamento arranjado de Pagu com o pintor Waldemar Belisário, em 28 de setembro de 1929 (CAMPOS, 2014). Tal arranjo forjado aconteceu sob a tutela de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade que, sabendo do desejo de Pagu de sair de casa, decidiram ajudá-la a se tornar emancipada. O matrimônio foi anulado já em fevereiro de 1930 (CAMPOS, 2014, p. 425). Porém, tanto as versões sobre os motivos que levaram à falsificação do seu casamento com Belisário quanto sobre o começo de seu romance com Oswald são divergentes. Na obra de Maria José Silveira (2007), por exemplo, o motivo da união civil entre os dois escritores é explicado pelo romance que já acontecia entre Oswald e Pagu: “[...] sentindo-se pressionados e não sabendo direito o que fazer, acabam tendo uma ideia estapafúrdia: montar

um casamento-farsa” (SILVEIRA, 2007, p. 96). No registro cronológico realizado por Augusto de Campos (2014), o motivo seria ainda mais complicado: “[...] Pagu estaria grávida de Oswald e o casamento com Belisário seria uma forma de salvar as aparências” (CAMPOS, 2014, p. 425).

É difícil acreditar que o motivo que levou ao resultado do casamento falso tenha sido esses descritos acima, já que Tarsila teria ajudado no planejamento do casamento, inclusive na escolha e acordo com o homem escolhido para noivo impostor que “[...] fora criado com a família de Tarsila e morava nos fundos da casa da alameda Barão de Piracicaba” (CAMPOS, 2014, p. 425).

No entanto, após o casamento falso entre Pagu e Belisário, e feitas as devidas anulações, Oswald separa-se de Tarsila e corre atrás de Patrícia, agora emancipada. Oswald e Patrícia então casam-se, primeiro no cemitério, diante do túmulo da família do escritor, e depois na igreja. Pagu já estaria mesmo grávida de Oswald quando se casaram, mas logo depois sofre mais um aborto, esse confirmadamente espontâneo. No entanto, pouco tempo depois, a jovem ficaria novamente grávida do escritor modernista, e dessa vez sua gestação seguiria até o final, dando à luz Rudá de Andrade, seu primogênito, em 25 de setembro de 1930. Abaixo, uma fotografia da família (Figura 7).

Figura 7 - Pagu, Oswald e seu filho Rudá



Fonte: Imagem retirada do livro *Paixão Pagu* (2005)

Com o cotidiano um pouco mais calmo e a influência de Oswald, Pagu passa a ter um maior envolvimento com a literatura, enquanto tenta compreender os esquemas de seu próprio casamento, onde o acordo parece ser o de um relacionamento aberto, pelo menos na teoria, já que somente Oswald realmente frui do “pacto”. É nesse período também que Pagu e Oswald começam a se interessar pelo Comunismo, ao que parece ela um pouco antes dele, convertendo-o mais à frente. Nesse mesmo ano, Pagu “participa das agitações de rua, eclodidas com a Revolução de 1930 [...]” (CAMPOS, 2014, p. 426).

No final do mesmo ano, Pagu viaja a Buenos Aires para participar, como declamadora, em um evento de literatura modernista. Era também seu objetivo encontrar-se com Luís Carlos Prestes, que estava na cidade, levando uma carta para o comunista. Ali, entra em contato com os mais variados vanguardistas argentinos: Mallea, Afonso Reyes, integrantes da revista *Sur*, Victoria Ocampo, Norah Borges e seu irmão, Jorge Luis Borges, entre outros. Seu encontro com Prestes, no entanto, não acontece. Mesmo assim volta ao Brasil com uma bagagem de livros marxistas. Com essas obras em mãos, Pagu e Oswald passam, mais profundamente, a conhecer o materialismo histórico de Karl Marx e a ideologia comunista. Dessa empolgação, surge o periódico *O Homem do Povo*.

2.6 K. B. Luda¹⁰, Irmã Paula, G. Léa: ainda Pagu

Em 27 de março de 1931, Oswald e Pagu estrearam o jornal *O Homem do Povo*, que teve uma vida curtíssima, apenas saíram 8 números dele. No periódico, Pagu escrevia e desenhava, conforme pode ser visto na Figura 8, e ali que publicou as primeiras tirinhas de jornal, conforme falamos anteriormente, todos com uma dose extra de humor e ironia. Também escreveu críticas artísticas, falando de cinema e teatro. Obteve um lugar de destaque dentro do jornal, assinando uma seção intitulada “A Mulher do Povo”, onde costumava dirigir-se às feministas pequeno-burguesas da época, usando bases marxistas para cutucá-las. Costumava apontar o caráter de imitação europeia e classista que possuíam os primeiros movimentos feministas da época. Escreveria:

Excluída a grande maioria de pequenas burguezas cuja instrucção é feita nos livrinhos de beleza, nas palavras estudadas dos meninos de baratinha, nos gestos das artistas de cinema mais em voga [...] temos a atrapalhar o movimento revolucionário do Brasil uma elitezinha de “João Pessoa” que sustentada pelo nome de vanguardistas e

¹⁰ O apelido aparece grafado de duas formas distintas no jornal *O Homem do Povo*, quando personagem das histórias em quadrinhos, escreve-se *Kabelluda*; quando assinante de coluna, a grafia fica como *K. B. Luda*.

feministas berra a favor da liberdade sexual, da maternidade consciente, do direito do voto para “mulheres cultas” [...].

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 se entregar para a manutenção dos seus filhos [...]. (GALVÃO, 1931, p. 2 apud CAMPOS, 2014, p. 134).

Parecia que aí já surgia a fagulha que acenderia a sua chama pela militância política, mas deixemos isso mais pra frente, por enquanto. O que se segue é o empastelamento do jornal por estudantes de Direito do largo de São Francisco que se sentiram ofendidos por coisas escritas por Oswald no jornal. Houve briga e grande aglomeração, ao que parece Pagu chegou a atirar para cima, no intuito de dispersar os estudantes, com o revólver de Oswald. A polícia então decidiu fechar o tablôide.

Figura 8 - História em quadrinhos de Pagu publicado n’*O Homem do Povo*



Fonte: Imagem retirada do livro Pagu: vida-obra (2014)

Com o encerramento das atividades d’*O Homem do Povo*, o casal segue para Montevideú, na intenção de dispersar o acontecimento bombardeador que lhes havia sucedido. Nesta ida a capital uruguaia, finalmente Pagu conhece Luís Carlos Prestes, que procura a ela e a Oswald. Conversando por três dias e três noites, Pagu conhece o chamado “espírito de sacrifício” da ideologia comunista, e na volta ao Brasil deseja se aprofundar no assunto e iniciar suas atividades militantes.

De volta a São Paulo, Pagu começa a se empenhar em seus estudos comunistas, no entanto, sentia falta da prática mais do que a teoria, por isso vai a uma reunião do Sindicato de Construção Civil, em Santos, para então filiar-se ao Partido Comunista do Brasil.

2.7 Mara Lobo: um romance proletário

Após intensa movimentação política e militante, fase em que nos debruçaremos com maior afinco nas análises do terceiro capítulo, Patrícia é presa pela primeira vez e acaba sendo obrigada a “[...] assinar um documento em que exime o Partido de toda a responsabilidade e se reconhece uma ‘agitadora individual, sensacionalista e inexperiente’” (CAMPOS, 2014, p. 427). As prisões se repetiriam ainda muitas vezes depois, assim como as retaliações da polícia.

Em 1932, Pagu passa alguns meses numa vila operária no Rio de Janeiro, e trabalha em atividades simplórias, no intuito de proletarizar-se e movimentar o operariado local, apresentando a ideologia comunista a eles. Também colabora com o *Diário de Notícias* do Rio (CAMPOS, 2014). É nessa época que estoura a Revolução Constitucionalista, reação contra o golpe que tinha sido perpetrado por Getúlio Vargas e militares nos anos 30. Após muitas confusões e ataques, ela e Oswald, que a esse tempo também já tinha se filiado ao Partidão, passam à clandestinidade. O próprio Partido Comunista inicia uma caça aos intelectuais e pequenos burgueses que tinham sido aceitos na organização política e passa a expulsar ou afastar muitos deles.

Foi assim que surgiu *Parque Industrial* (1933), primeiro romance escrito por Pagu, que preferiu usar o pseudônimo Mara Lobo, obedecendo às ordens expressas do Partido “que não queria que, como militante, ela assinasse um livro com o qual não concordavam inteiramente, por seu estilo moderno demais e suas cenas de sexo” (SILVEIRA, 2007, p. 122). Mesmo assim, a obra veio a público, sendo lançada em 1933 de maneira independente, custeada por Oswald.

Parque Industrial (1933), tido como o primeiro romance proletário brasileiro, é uma obra focada nas vivências e sofrimentos do operariado, fundamentalmente, o operariado feminino. As mulheres proletárias — na obra, moradoras e trabalhadoras do Brás — e as diversas formas de opressão que sofrem, são os temas principais da obra.

Dedicado ao tema da vida operária, sobretudo à representação da vida de mulheres trabalhadoras, e ambientado no parque industrial da cidade de São Paulo da década de 30, o romance de Patrícia Galvão [...] procura apresentar aspectos internos do ambiente desse grupo social, expondo cruamente as condições de extrema miséria, abandono e exploração em seu cotidiano. Ao debruçar-se sobre a temática da vida proletária, o foco narrativo assume o ponto de vista de defesa da classe oprimida e de ataque à classe burguesa opressora. Distinguindo claramente os pólos em oposição e luta, toma para si a tarefa de apresentar o cenário de opressão e miséria, delatar a injustiça da situação, apontar seus responsáveis e chamar a atenção para a necessidade de organização para uma revolução proletária.

Parque Industrial é um texto profundamente poético, apesar de extremamente agressivo e ostensivamente combativo. Nele, o compromisso com a realidade e com

a atitude política revolucionária constrói uma sólida premissa de engajamento que subordina a matéria literária. (GUEDES, 2003, p. 52).

É exatamente pelo caráter engajado de sua obra que, desde suas primeiras críticas, o livro é visto como um romance meramente panfletário. Faz-se importante abriremos aqui um pequeno parêntese para a discussão a respeito do que seria considerado um romance panfletário, uma vez que o adjetivo aparece como reducionista, pois segundo o que nos ensina Eduardo Selga (2016): “O termo panfletário, na narrativa, é uma designação pejorativa referente a enredos nos quais pontos relevantes de sustentação da sociedade capitalista, como o racismo, são postos em questionamento”. Abordando o tema da arte engajada, Thelma Guedes (2003, p. 21) esclarece:

O engajamento pode ter em vista o estatuto realista de representação ou, ao contrário, um compromisso de aniquilamento de qualquer estatuto e instituição artística (nos termos em que as vanguardas se posicionaram). Pode compreender um empenho em direção a uma ruptura com os interesses e “contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe”, como um interesse humanista “forçosamente favorável às classes oprimidas”. Mas pode ser também problematizado, dentre outros motivos, pelo que a arte engajada apresenta de exterioridade em seu comportamento combativo e pelo “aviso prévio” de seu posicionamento “em favor do mundo”.

O medo de obras favoráveis às classes oprimidas, reduzidas a “panfletárias”, é tão grande que críticas absurdas como a que se seguem foram publicadas à época do lançamento de *Parque Industrial*:

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 - como todo livro que tem ideias - interessa, porque retrata com 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 a gente a leitura desse livro. (PAVÃO, 1933 apud CAMPOS, 2014, p. 159).

Além de se sentir acuado com a ideia de que mulheres, além de poderem escrever um romance com tamanha ousadia, possam ler e espalhar novas ideias entre elas, o autor da crítica acima ainda faz questão de menosprezar o uso original do léxico cotidianamente usado no bairro proletário, que Patrícia fez questão de utilizar sem censura alguma, taxando-o como não-civilizado.

Quanto às questões estéticas, *Parque Industrial* é um romance que — como a geração do começo do século XX — flerta com o cinema, esse *frisson* ocorrido em torno dele, e com suas cenas construídas de maneira rápida, mas que formam, cena a cena, uma história bem construída.

O racoconto é seccionado por cortes bruscos e, em consequência da técnica adotada, as personagens, como no cinema, são retratadas em seu “estar fenomenológico” (Merleau-Ponty). “Flat characters”, na terminologia de Forster — personagens planos, facilmente identificáveis, colhidos em seu comportamento social, ações e relações visíveis, nunca em mergulhos introspectivos. (RISÉRIO, 2014, p. 38).

Antonio Risério (2014) consegue abordar um pouco sobre a ideia de roteirização das personagens encontradas no romance de Pagu e os aspectos da obra ligados ao modo de fazer cinema. O autor ainda destaca a “franqueza sexual de Pagu” (2014, p.38) quando comenta o lado livre dos temas sexuais propostos. Risério vê também na obra, um texto “precário e imaturo”, colocando o fato de ter sido focado apenas em mulheres, como uma das características para tal imaturidade: “Pagu nem sequer trata a vida proletária em geral. Detém-se no comportamento do proletariado urbano feminino” (RISÉRIO, 2014, p. 39). Parece que Risério também não conseguiu enxergar a importância seletiva do tema, mesmo sua pequena crítica tendo sido escrita quase 80 anos depois do romance proletário. Enturvada visão que ainda usa os óculos do patriarcalismo para enxergar a literatura, afinal, a escritora, ao dirigir a ótica ficcional para a abordagem proletária através da identidade de gênero das personagens, alinha-se a uma proposta bastante atual, podendo ser vista até como pós-moderna em suas soluções.

Na outra ponta de análise, encontramos a dissertação de Thelma Guedes, *Pagu: Literatura e Revolução* (2003), que com outro olhar, consegue perceber claramente as intenções estéticas por trás do primeiro romance da escritora-militante, mesmo que admita o “desprezo quase absoluto dos estudiosos das letras, acadêmicos ou não” (GUEDES, 2003, p. 26) que o romance recebeu (e continua recebendo). Ela lembra, inclusive, do texto assustado de Kenneth David Jackson (1978) ao constatar o romance proletário de Mara Lobo (Pagu) como excepcional e importante, mas completamente esquecido pela literatura brasileira, como mencionamos anteriormente.

Thelma Guedes tece uma análise visceral sobre *Parque Industrial*, apontando seus erros e acertos, e entendendo, como pouquíssimos antes, as intenções da autora na construção da obra proletária. Quanto a recepção da crítica sobre o livro, Thelma defende:

O espaço negado ao romance e a outros trabalhos literários da escritora, no cenário da literatura brasileira — mesmo que pessoalmente Patrícia Galvão possa figurar nele como interessante personalidade performática — decorre, entre outros motivos, de um desencontro, de um descompasso dos interesses literários da autora com os interesses de grupos que determinavam o que devia ou não ser escrito e publicado, tanto de um lado como do outro das ideologias e elites culturais da época em que o romance foi elaborado [...]. (GUEDES, 2003, p. 38).

Ao que podemos complementar que, ainda hoje, é possível encontrar tal barreira nesses grupos determinantes, mesmo que, atualmente, se tenha um interesse muito maior pela escrita das mulheres sobre mulheres, topamos com análises como a de Risério e de muitos outros críticos literários que abraçam o velho cânone literário e não o largam de modo algum.

Sobre a escolha de Pagu por tratar do proletariado feminino em seu livro, Thelma Guedes ainda afirma que a “forma literária que está diante de nós” é “um realismo revolucionário não-edificante, sob a forma de romance experimental que, mais do que apoiar e tomar partido, assume a voz de um grupo social oprimido — mulheres operárias” (GUEDES, 2003, p. 40).

Já quanto à forma simples e sem rebuscamentos que Pagu encontrou para narrar sua história, a autora afirma que “Em *Parque Industrial*, tudo leva a crer que sua elaboração tenha obedecido o propósito de facilitar a visualização para, possivelmente, torná-lo acessível a um público que teria pouca familiaridade com a leitura de romances” (GUEDES, 2003, p. 56); e que, mesmo a escolha de escrever um romance, forma burguesa de literatura, é “um trabalho consciente do romance rumo à negação da própria tradição vanguardista e à modernista” (GUEDES, 2003, p. 124). Uma vez que sua intenção era a de ensinar o caminho da consciência de classe, e outras máximas marxistas, para o proletariado, com o uso de formas simples e diálogos usando palavras e gírias próprias do proletariado paulista, Pagu tenta trazer essa classe para mais perto do debate comunista, inclusive subvertendo a própria forma modernista de soluções, que acaba, por vezes, repetindo atitudes classistas. Pagu desde então, cria na literatura brasileira, uma obra antropófaga que coloca no centro do debate não só a classe, como o gênero.

Após o lançamento de *Parque Industrial*, que teve pouca repercussão na época, Pagu foi logo reconhecida como sendo a autora do romance, e os dias de Mara Lobo foram curtos. Patrícia Galvão continuou a tentar fazer com que o partido visse uma utilidade na sua participação, e após algumas missões impostas e negadas por Pagu, sobretudo por entendê-las como abusivas, ela é afastada novamente do grupo, sendo-lhe sugerido que viajasse para fora do Brasil durante um tempo. Sobre as missões negadas, falaremos mais a respeito no capítulo que se segue.

Após o combinado, Pagu viaja então sozinha e acaba fazendo uma pequena volta ao mundo, visitando países como Estados Unidos, China, Rússia, França, Sibéria, Alemanha, entre outros. O seu objetivo inicial era chegar ao país soviético, querendo ver com seus próprios olhos a revolução proletária realizada por lá. Chegando nesse destino, encontra um país comandado por Stálin, decepcionando-se e sentindo o seu ideal começar a ruir, o que é fácil de identificar na construção do seu segundo romance *A famosa revista* (1945).

Mas antes de chegar à União Soviética, Pagu viaja o mundo e retrata suas vivências escrevendo, como correspondente, para o *Correio da Manhã* e o *Diário de Notícias*, no Rio, e para o *Diário da Noite*, de São Paulo. Seu roteiro de viagens basicamente perpassa o caminho a seguir: nos Estados Unidos, em Hollywood, Pagu é convidada por um diretor de cinema a assinar um contrato e ficar por lá mesmo (CAMPOS, 2014, p. 428); na China conhece Freud, vê a coroação do último imperador chinês Pu-Yi, anda de bicicleta com ele no palácio imperial e recebe de presente sementes de soja, que envia ao Brasil, introduzindo o grão pela primeira vez no país; chega a Moscou, na antiga URSS, onde sente sua ideologia começar a ruir ao ver crianças pobres lhe estendendo a mão à procura de alguma moeda. Acaba se instalando na França, onde passaria um período de tempo maior, entre 1934 e 1935.

2.8 Leonnie: uma comunista brasileira na França

Em 1934, Pagu chega à França, indo viver em Paris, na residência da cantora brasileira Elis Houston, que era casada com Benjamin Péret, importante poeta surrealista francês e trotskista. Através dele, Pagu entra em contato com grandes personalidades do surrealismo francês e de outras vanguardas, como Breton e Aragon.

Também aproveita para cursar Economia Política, Materialismo Histórico, Matemática e Eletricidade - Teórica e Prática, todas não concluídas, na *Université Populaire*, com professores que também ensinavam na Sorbonne, como Marcel Prénant, Politzer e Paul Nizan (CAMPOS, 2014, p.430). Colabora também como redatora no *L'Avant-Garde*, de Paris, e como tradutora para os estúdios da Billancourt, uma comuna francesa.

Pagu vira então “Leonnée”, pseudônimo que assume para se alistar no Partido Comunista Francês, na *Jeunesse Communiste*. Fica ferida gravemente e passa três meses no hospital durante uma manifestação de rua pela *Front Populaire*, além de ter sido detida três vezes na França. Em uma delas, é retida como militante comunista estrangeira e é ameaçada a ser deportada para as mãos da Itália ou Alemanha nazistas. Felizmente, Souza Dantas, que era

embaixador do Brasil na França, consegue salvá-la, e Pagu é enviada para o Brasil novamente, ao final do ano de 1935.

2.9 Ariel e Pt.: de volta ao Brasil

De volta ao Brasil, separa-se de uma vez por todas de Oswald de Andrade. Durante a Revolta Comunista de 1935¹¹, Pagu é presa pelo governo de Getúlio Vargas e condenada a 2 anos de prisão. Tenta fugir, mas é presa novamente, agora sob a égide do Estado Novo, em 1938, e é condenada a mais dois anos e meio de prisão, cumprindo, no total, o equivalente a 5 anos de prisão. Abaixo, na Figura 8, um registro de Pagu acompanhada por policiais, saindo do presídio para o seu julgamento.

Figura 8 - Pagu escoltada por policiais



Fonte: Imagem retirada do livro *Pagu: vida-obra* (2014)

Ao ser solta em 1940, retorna a vida aos poucos, sentindo-se ainda enfraquecida física e psicologicamente. Logo toma a decisão de romper de vez com o Partido Comunista e passa a questionar o mesmo, ainda não publicamente. Casa-se com Geraldo Ferraz, que cuidou dela

¹¹ “A Aliança Nacional Libertadora (ANL), agrupando, numa ‘frente única’, elementos de esquerda, sindicatos, alguns tenentes, etc., expandia-se sob a presidência geral de Luís Carlos Prestes. Ao radicalizar suas propostas, a ANL foi fechada pelo governo, fragmentando-se. Os comunistas, em resposta, optaram pela insurreição armada. Otimista, Prestes esperava que a revolta militar despertasse uma adesão massiva. Mas o que ficou patente, na verdade, foi a incompetência militar do PCB. Com o fracasso do levante, todos os suspeitos foram caçados, milhares de pessoas, presas, outras tantas, torturadas, e algumas, eliminadas fisicamente. Pagu, uma vez mais, foi trancafiada atrás das grades” (RISÉRIO, 2015, p. 41).

enquanto esteve presa, no mesmo ano, e, em 1941, dá à luz seu segundo filho, Geraldo Galvão Ferraz.

Afastando-se da militância político-partidária, tenta se aprofundar, cada vez mais, na militância cultural e no jornalismo. Escreve para *A Manhã* e *O Jornal*, do Rio, e também publica crônicas sob o pseudônimo “Ariel” para o jornal *A Noite*, de São Paulo. Também se junta a Geraldo Ferraz, seu marido, e Mário Pedrosa para constituir a *Vanguarda Socialista*, um jornal semanal trotskista, cheio de dissidentes do Partido Comunista, assim como o era Pagu.

Em 1945, lança *A Famosa Revista*, romance anti-stalinista escrito a quatro mãos, por ela e Geraldo Ferraz. Ao contrário de seu primeiro romance, *Parque Industrial* (1933), a nova obra de Patrícia Galvão agora faz uma metáfora contra o Partido. A Revista é um codinome para o Partido, enquanto seus colaboradores são apenas chamados de *funcionários*. O romance é construído sob uma certa forma de distopia, onde há um Big Brother que tudo vê e tudo comanda, ou ainda, há os porcos que tomam o poder na fazenda com uma revolução, mas que logo começam a também oprimir os outros bichos, tal qual os romances distópicos de George Orwell (1984 e *A revolução dos bichos*).

O livro é recebido com pouco entusiasmo pela crítica, que parece ainda não ter uma boa compreensão de seu teor metafórico. Se Orwell fosse uma mulher brasileira, será que tinha conseguido tanta visibilidade para as suas distopias? Fica a questão no ar. Antonio Risério assim descreve o livro:

Seja como for, *A Famosa Revista* é um trabalho de interesse. De um lado, vale como documento antistalinista, flagrando o enrijecimento autoritário do Partido e sua exacerbação burocrática [...], quando a baixeza dos meios já havia triunfado definitivamente sobre a grandeza dos fins. De outro lado, sem dúvida, está entre as melhores coisas que a literatura brasileira produziu na década de 1940, embora não tenha a força e a “tensão psicológica” de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, nem as virtudes da linguagem rosiana, que então se ensaiava em *Sagarana*. (RISÉRIO, 2014, p. 43).

É, portanto, o segundo romance de Pagu, uma obra com seus valores, ainda que julguemos não ter a força revolucionária do primeiro. Ambos estão ali para falar sobre o Partido Comunista, entidade à qual Patrícia Galvão se dedicou de corpo e alma por longos anos de sua vida. Os dois romances foram os únicos publicados por Pagu ainda em vida. Os únicos ficcionais. Demonstram, certamente, uma evolução das ideias e ideais marxistas na escritora e também revelam seu sofrimento dentro e fora do grupo político — tais sofrimentos só são mesmo expressos abertamente em *Paixão Pagu* (2005).

De 1946 a 1948, Pagu integra o *Suplemento Literário* do *Diário de São Paulo*, onde colabora com traduções na seção “Antologia da Literatura Estrangeira”, ao qual trouxe nomes importantes da literatura internacional traduzidos pela primeira vez no Brasil, como um fragmento de *Ulysses*, de James Joyce, além de obras de Soffici, Mallarmé, Jarry, Valéry, Apollinaire, entre muitos outros. Também passa a assinar críticas literárias na sessão “Cor Local”, onde, “nadando contra a maré, Pagu observa o comportamento dos críticos literários, o surgimento de novos autores, o arreglo final do movimento modernista e a ascensão do ‘dirigismo’ estético [...]” (RISÉRIO, 2014, p. 44).

Sobre a sua atividade como crítica literária, falta bibliografia aprofundada sobre essas produções. Ainda parece haver muita pesquisa e desvelamentos para abarcar suas críticas, que por muitos jornais andam espalhadas. É ainda necessário que se estude a crítica literária Patrícia Galvão, que tampouco é vista como escritora pela Academia. Seu trabalho no campo da crítica é certamente uma das veladas partes de sua obra que deve ainda ser desenterrada. Talvez seja o ponto de maior interesse na construção de sua obra-vida, como assim determinou Augusto de Campos ao se perguntar: “quem resgatará pagu?” (CAMPOS, 2014, p. 27).

No entanto, o que é possível retirar da crítica literária Pagu é que ela “[...] não caía no engodo da quantidade de concursos literários e suas legiões de beletristas: muitos versos, nenhuma poesia, declara. Mestres e discípulos têm os mesmos cabelos brancos” e que “[...] não poupava os modernistas de primeira hora, agora nostálgicos dos bons velhos tempos da década de 1920” (RISÉRIO, 2014, p. 44).

A sua mais marcante colaboração para a crítica literária brasileira, concernente ao período de 1922 a 1948, encontra-se em *Contribuição ao julgamento do Congresso de Poesia* (*Diário de São Paulo*, 9 de maio de 1948). Em tal contribuição, Pagu aponta a *Geração de 45*, recém-formada, como convencional e nada revolucionária, o que seria atestado anos depois pelos concretistas e por toda a crítica e história literária brasileira, “nítido retrocesso em relação ao modernismo, resumida à prática de uma poesia à parnasiana, estetizante, fechada num ritual formalista” (RISÉRIO, 2014, p. 45). Pagu, antes de todos, já assim enxergava a geração conservadora de 45 e apontava o Modernismo de 22 como um verdadeiro “marco revolucionário” e que “só uma outra revolução artística pode substituir na história e na evolução da nossa sensibilidade e da nossa inteligência a revolução de 22” (GALVÃO, 1946 apud RISÉRIO, 2014, p. 46). Atenta também ao fato de que os modernistas não completaram seu trabalho, pois “Houve uma grossa traição”, e que os militantes de 22 desertaram, chegando a acusar Mário de Andrade como um dos maiores desertores do movimento:

Eu lhe acuso, meu poeta e professor, pelo melado de engodo em você, que podia condenar e corrigir, e varrer a chicote os vendedores ambulantes dos degraus daquela nossa casa, casa velha, arruinada, com inflação, eu lhe acuso — você é o principal responsável por esta massa falida. Se não era líder, por que dançou? (GALVÃO, 1947 apud RISÉRIO, 2014, p. 49).

Neste trecho Pagu é comovente nas acusações da traição de Mário de Andrade ao grupo modernista, e ainda teceria muitas outras críticas aos demais desertores.

Em 1949, Patrícia Galvão tenta suicídio, disparando um tiro na cabeça, mas sobrevive. Os motivos que a levaram a tal atitude é incerta, nunca os explicou, mesmo que possamos imaginar razões psicológicas motivadoras por trás dessa tentativa. Muitos traumas e dores devem ter assaltado sua mente e coração, e não se sabe ao certo se ela recorreu a alguma ajuda de especialistas. A única explicação dada foi a que escreveu um ano depois, em seu panfleto *Verdade e Liberdade* (1950), sobre o ocorrido: “Uma bala ficou para trás, entre gazes e lembranças esvaídas” (GALVÃO, 1950 apud CAMPOS, 2014, p. 432).

2.10 Patrícia Galvão: verdade, liberdade e cultura

No ano seguinte, 1950, Patrícia Galvão sai como candidata a deputada estadual de São Paulo, pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB). Para dar início a sua candidatura, Patrícia escreve o panfleto *Verdade e Liberdade* (1950), onde faz um resumo de sua trajetória política, especialmente dos anos passados militando pelo Partido Comunista. Fala de suas decepções com o Partido Comunista, acirra suas críticas ao Stalinismo, ao mesmo tempo que continua firme na sua crítica à direita brasileira e ao Getulismo. Parece querer tomar um centro e demonstrar o que a levou a estar ali no meio, entre a esquerda e a direita. No entanto, continua afirmando sua luta contra qualquer totalitarismo, seja de um lado ou de outro:

CONTRA UMA ESQUERDA TOTALITÁRIA que distribui palavras de ordem arruinando a democracia, e CONTRA UMA DIREITA REACIONÁRIA, que não quer ver que a civilização atual esgotou as suas possibilidades de permanência dominante. (GALVÃO, 1950 apud CAMPOS, 2014, p. 51).

Mesmo o panfleto tendo se tornado “um dos documentos mais impressionantes da história política brasileira” (RISÉRIO, 2014, p. 51), ele não foi o suficiente para que Patrícia fosse eleita. Então, entrega-se de vez para a militância cultural. Torna-se aluna da Escola de Arte Dramática de São Paulo e começa a estudar a fundo o teatro. Passa então a se ocupar com

novas atividades, lutando pela expansão do teatro no Brasil e continua a escrever críticas de arte para diversos jornais. Luta pela construção do Teatro Municipal de Santos, tendo logrado a conquista.

Em 12 de dezembro de 1962, Pagu vem a óbito em Santos, aos 52 anos, vencida por um câncer de pulmão, que já a acometia há 2 anos. Antes de sua morte, viajou para Paris com Geraldo Ferraz, onde tentou uma cirurgia oncológica sem sucesso e onde passou a residir com o marido para continuar seu tratamento. Não podendo trabalhar e estando acamada, Patrícia Galvão tenta, pela segunda vez, suicídio, e a bala passa de raspão. O câncer a devora então, levando-a desta vida.

Geraldo Ferraz escrevendo o artigo “Patrícia Galvão: Militante do ideal”, no jornal *A Tribuna*, em 16 de dezembro de 1962, acerta na alcunha dada a ela, parece que ao final, Patrícia foi mesmo uma militante do ideal, sempre em busca da verdade e da ideologia, sonhando com um mundo melhor e se entregando completamente a essa luta. Geraldo também nos aponta: “Não a amamos devidamente em nossa pequenez” (FERRAZ, 1962) Amamos?

CAPÍTULO III – O RELATO CONFESSIONAL DA MILITÂNCIA FEMININA EM PAIXÃO PAGU

Um dia, fui recebida com uma tempestade de chinelos, por ter esquecido o tempo numa manifestação de trabalhadores, mas nunca supus que me ofertasse, um dia, inteiramente à causa proletária. A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde.

– Patrícia Galvão

A partir dessa perspectiva histórica feminista, onde pudemos fazer um breve levantamento do modernismo brasileiro sob o viés da história das mulheres escritoras, jornalistas e ativistas políticas — em especial a de Pagu —, chegamos ao objeto de estudo desse trabalho, a autobiografia, mas também carta, mas também diário, de Patrícia Galvão, editada e lançada sob o título *Paixao Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). É com esse texto em mãos que pretendemos estudar a militância feminina, através dos relatos testemunhais dessa personagem ousada e radical, como também pela análise de sua *escrita de si* (FOUCAULT, 2004).

Paixão Pagu é um livro lançado pela editora Agir, em 2005, e traz em suas páginas uma carta inédita escrita por Pagu a seu então marido Geraldo Ferraz no ano de 1940. O texto é, na verdade, uma longa missiva a Geraldo, onde a remetente decide relatar toda a sua vida, tentando expressar seus sentimentos, gostos e desgostos passados através do relato de várias informações pessoais, contando os momentos decisivos para o percurso que tomou sua vida até ali. O relato acaba se embrenhando pelos corredores do Modernismo brasileiro e alguns de seus personagens, mas, especialmente, nos momentos vividos por Pagu, ligados a sua militância pelo Partido Comunista, durante os anos 30 e 40.

A militante e escritora tinha acabado de sair da cadeia após uma temporada ininterrupta de quase 5 anos em diferentes prisões brasileiras. Enquanto presa política, Geraldo Ferraz foi o seu maior apoio, pois como antigos companheiros de militância e de escrita (os dois trabalharam na *Revista de Antropofagia*, em sua segunda detenção), acabaram se apaixonando e começando a viver um romance, ao que parece, enquanto Patrícia ainda estava presa. Ao conseguir sua liberdade, Pagu passa a viver com Geraldo, casam-se e têm um filho juntos, Geraldo Galvão

Ferraz. É no ano em que é solta, vivendo ao lado do novo marido, e enquanto se recupera dos anos aprisionada, que ela decide escrever esse testemunho íntimo sobre sua vida, na intenção de rever seu próprio destino, analisar suas dores e escolhas, suas mazelas e sucessos alcançados, ao mesmo tempo em que abre sua intimidade para seu novo companheiro.

O que podemos esperar de uma carta autobiográfica, escrita em diferentes dias, como um diário, dessa mulher militante, presa política do governo getulista, que destruída e decepcionada, tenta rever a história de sua vida através da escrita? De uma mulher decepcionada com seu partido e desiludida com sua ideologia que outrora acreditou tão intensamente? O relato é curto e é interrompido bruscamente em dado momento, mas mesmo assim traz uma complexa história de vida que se cruza com a complexa história do começo do século XX, do Brasil moderno e de suas forças revolucionárias recém despertas pelas ideias marxistas, do contra-ataque da direita militar, dos novos pensamentos que despontavam na realidade republicana recente do nosso país.

Para descobrirmos essa história contra-hegemônica contada a partir do testemunho literário de Patrícia Galvão, precisamos previamente falar um pouco a respeito dos conceitos utilizados no estudo das *escritas de si* e de seus desdobramentos em autobiografias, diários, cartas, etc., com o intuito de validar essa escrita e entender suas próprias características literárias.

3.1 Etopoiética: o encontro consigo no espaço biográfico

Michel Foucault, um dos teóricos que mais se entusiasmou diante do estudo a respeito da *tecnologia de si* e do caráter prático-filosófico do debruçamento sobre si como forma de análise, desenvolve um estudo precursor em seu texto *A escrita de si* (1983), onde busca mostrar o valor meditativo em que a prática da escrita sobre si mesmo pode representar aos indivíduos desde a Antiguidade Cristã. O filósofo traz a noção do famoso santo Atanásio de Alexandria, que teria apresentado a rotina de anotações pessoais sobre as ações e pensamentos cotidianos como uma atividade indispensável à vida ascética, já que, quando escrevemos, seríamos impedidos de pecar, pois, ao deixar-nos conhecer por completo diante dos olhos do outro, seríamos impelidos a seguir as regras de Deus. O caderno, portanto, faria a vez desse outro que nos escuta e que pode nos julgar pelos erros cometidos sob seus olhos, mas também pode suscitar o julgamento de si mesmo, pois ao reler suas anotações íntimas, o cristão estaria mais perto de si mesmo e, por isso, mais longe do demônio.

Enfim, a escrita dos movimentos interiores aparece também, segundo o texto de Atanásio, como uma arma no combate espiritual: enquanto o demônio é uma potência que engana e faz com que o sujeito se engane sobre si mesmo (toda uma grande parte da *Vita Antonii* é consagrada a essas astúcias), a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tem as tramas do inimigo. (FOUCAULT, 1983, p. 145).

A reflexão a respeito da *escrita de si* como elemento positivo à atividade espiritual, nos lembra Foucault (1983), não está somente presente em Atanásio, mas também em Sêneca, Plutarco, Epicteto e Marco Aurélio, ainda que sob características diversas. Para Epicteto, por exemplo, a noção de *atividade de si* está posta diante da escrita como uma prática meditativa sobre si. Esse exercício pessoal é composto por: meditar (*meletan*); escrever (*graphein*) e exercitar-se (*gummazein*) (FOUCAULT, 1983). Assim, é a partir da meditação por via da escrita, que o indivíduo exercita o pensamento sobre si mesmo, “assimila-os, e assim se prepara para encarar o real” (p. 147). Já em Plutarco, a atividade de si aparece como uma *etopoiética*, ou seja, “ela é operadora da transformação da verdade em êthos” (FOUCAULT, 1983, p. 147), em outras palavras, opera mudanças na personalidade base e nas disposições morais e afetivas de um indivíduo.

Os estudos de Foucault deram-se através de uma visão pós-estruturalista, onde inicia um trabalho arqueológico para encontrar os primeiros vestígios da *escrita de si* nas atividades religiosas e filosóficas ainda durante a Antiguidade até a chegada da Modernidade, onde podemos acessar uma nova maneira de desempenhar a *atividade de si*. É em Leonor Arfuch (2010) que encontramos uma análise mais dedicada à era moderna e contemporânea a respeito do que ela chamou de *espaço biográfico*. Para a construção desse espaço biográfico moderno, sobre o qual nos interessa aqui aprofundar, a autora parte do campo da subjetividade, inscrita a partir do sujeito moderno. Arfuch aponta que este sujeito, ao conviver com as novas modalidades éticas e morais da burguesia como centro da sociedade, a partir de uma economia capitalista, passa a ser estabelecido como ente dotado de individualidade e subjetividade. É, portanto, a partir do marco literário das *Confissões* de Rousseau, publicado em 1782, que essa nova *escrita de si*, teria sido identificada.

[...] No entanto, a aparição de um “eu” como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável à consolidação do capitalismo e do mundo burguês. Efetivamente, é no século XVIII — e, segundo certo consenso, a partir das *Confissões* de Rousseau — que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos 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, confissões, autobiografias, 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. Esboçava-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 precisava definir os novos tons de afetividade, o decoro, os limites do permitido e do proibido e as incumbências dos sexos, que, no século XIX, se consolidariam sob o signo da desigualdade, com a simbolização do feminino como consubstancial ao reino doméstico. (ARFUCH, 2010, p. 35-36).

Essa *escrita de si* moderna, consolidada por Rousseau, que a teria fundado, estreia não só uma nova subjetividade, como também aumenta o horizonte de embates desse novo sujeito político, onde a fronteira entre o público e o privado é quebrada. Portanto, ao lermos as *Confissões*, vemos em Rousseau a figura do gênio romântico, do grande homem e pensador ligado à sua imagem eternizada pelas narrativas oficiais, mas também todos os seus desvios, suas máscaras, os preconceitos de julgamento, as perturbações de identidade. Por isso, temos contato com um novo fenômeno sócio-discursivo, um modelo de narrativa moderna e diversa, que passa a contrapor a homogeneidade genérica a qual tínhamos acesso.

É a partir dessa moderna *escrita de si*, especialmente, as que narram uma vida, como as autobiografias, que os estudos — em especial os sociológicos — começam a se apoiar nessas novas narrativas para criarem um discurso contra-hegemônico. Ao tomar como ponto de partida a *escrita de si* moderna de Rousseau, e ao retomar também ecos ancestrais (ARFUCH, 2010), como os apresentados anteriormente por Foucault e as redescobertas das *Confissões* de Santo Agostinho, iniciava-se uma democracia das narrativas, que agora possuem uma pluralidade de vozes, de identidades, de sujeitos e subjetividades, a partir dos conceitos pós-modernos. Essas novas narrativas, vistas a partir do micro para o macro, passaram a modificar a História e a confrontar os relatos oficiais apresentando, a partir da década de 80 do século XX, “célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da Ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano” (ARFUCH, 2010, p. 17).

O descentramento do sujeito, a valorização dos microrrelatos e o deslocamento do ponto de vista da História, do entendimento da cultura e da sociedade são agora infinitamente atualizados a partir da ótica biográfica e de suas mais diversas realizações: biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências e, mais atualmente, para Arfuch (2010), também as entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show, como talk show, reality

show, etc. Em Arfuch (2010), encontramos não só a validação dos *relatos de si*, mas também a relação desses muitos gêneros discursivos que podem estar interligados um ao outro, acreditando na heterogeneidade desses *espaços biográficos* híbridos, uma vez que a autora se apoia no conceito de *dialogismo*, provindo de Bakhtin. A autora argumenta ainda que a proliferação de formas dissimilares dentro do aspecto biográfico e a tendência de deslizamento para âmbitos da intimidade dessas escritas de si são somadas a uma complexa teia que compreende a subjetividade contemporânea.

É dessa tonalidade que eu quis indagar no espaço deste livro. Esse *algo a mais* que está em jogo não tanto na diferença entre os gêneros discursivos envolvidos, mas em sua **coexistência**. Aquilo comum que une as formas canonizadas e hierarquizadas a produtos estereotípicos da cultura de massas. O que transcende o “gosto” definido por parâmetros sociológicos e estéticos e produz uma resposta compartilhada. O que leva repetidamente a recomençar o relato de uma vida (minucioso, fragmentário, caótico, pouco importa seu modo) diante do próprio desdobramento especular: o relato de todos. O que constitui a ordem do relato — da vida — e sua criação narrativa, esse “passar a limpo” a própria história, que nunca se termina de contar. (ARFUCH, 2010, p. 16, grifo da autora).

Apoiamo-nos nessa perspectiva híbrida, já que, ao analisarmos a autobiografia de Patrícia Galvão, podemos notar que seu texto pode ser elencado como uma carta, que é também um diário, que, por sua vez, é também autobiografia, como veremos logo adiante.

3.2 Valor literário no espaço biográfico e estilo

Ao adentrarmos o campo biográfico, encontramos também uma disputa epistemológica quanto ao seu caráter narrativo e autorreferencial. Teria a autobiografia e suas variadas formas, valor literário, uma vez que estamos diante de uma vida real, com acontecimentos e provas de vivências consideradas concretas? Haveria uma faceta ficcionalizada ou próxima à ficção literária dentro dessa *escrita de si*? Onde se encaixaria a *escrita de si* diante da máxima aristotélica que divide a História como o contar do *acontecido*, e a Literatura como o contar do *acontecível*?¹²

¹²Eudoro Sousa (1994, p. 170), distinguindo História de poesia, em seu “Comentário”, na *Poética* de Aristóteles, determina: “[...] entre o *acontecido* e *disperso no tempo* (História) e o *acontecível*, *ligado por conexão causal* (poesia). ‘Acontecido’ e ‘acontecível’ são ambos *verossímeis*; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são *necessários* [...]”.

Encontramos as respostas também em Leonor Arfuch (2010), que, ao carregar para seu estudo a *teoria dialógica* de Bakhtin e transpassar o valor do *pacto autobiográfico* proposto por Lejeune (1975), consegue formular uma saída à problemática de maneira satisfatória. Para Arfuch a resposta seria concentrar-se no estudo da narração feita nos modelos biográficos, a partir da visualização da diferenciação entre personagem e narrador(a), ainda que pareçam ser a mesma pessoa na tessitura de uma autobiografia, por exemplo, pois “a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma” (ARFUCH, 2010, p. 33). Ou seja, ainda que a narração da obra seja realizada pelo mesmo indivíduo *real* que protagoniza as ações e pensamentos presentes no texto, os lapsos temporais, sentimentais, entre outros, os separa, criando assim uma duplicidade de vozes. É diante dessa visão que a autora se baseia no caráter dialógico do discurso bakhtiniano e na ideia de multiplicidade de vozes impostas a um mesmo discurso. Assim, ela se explica:

[...] Consideramos relevante, por outro lado, nessa sintonia inusual, incorporar na perspectiva teórica dos chamados “enfoques biográficos” tanto a concepção bakhtiniana do dialogismo e da alteridade quanto uma teoria do sujeito que considere seu caráter não essencial, seu posicionamento contingente e móvel nas diversas tramas em que sua voz se torna significante. (ARFUCH, 2010, p. 32).

Portanto, a compreensão da autobiografia pelo sentido bakhtiniano e não essencialista feita por Arfuch mostra-se uma análise poderosa a respeito do valor literário dessas obras, a qual nos associamos para a realização deste estudo.

É, aliás, do aprofundamento dessa nova retórica íntima trazida pela narração autobiográfica, como a dos diários íntimos e confissões, que o estudo de personagens modernos no romance burguês foram melhor elaborados, pois agora estariam repletos de complexos sentimentos e desejos internos, nunca antes trabalhados na literatura, e que encheram os olhos dos leitores a partir da própria *Confissões* de Rousseau:

[...] Ao passo que Rousseau pretendia despertar a cumplicidade admirativa de seus leitores ou ouvintes pelo dom de sua sinceridade expressada numa nova retórica do íntimo, eles reagiram, em geral, como diante de uma *obra literária* cujos procedimentos não eram muito diferentes dos já conhecidos. (ARFUCH, 2010, p. 50).

Uma vez que os leitores admiravam a obra de Rousseau a partir da matéria de sua linguagem literária somada a seu caráter vivencial, e confidencial, a nova maneira de fazer literatura se popularizou através de obras ficcionais ou não-ficcionais.

Habermas outorga suma importância ao desdobramento da subjetividade que se expressava nas diversas formas literárias [...], em que os leitores encontravam um novo e apaixonante tema de ilustração: não mais a fabulação em torno de personagens míticos ou imaginários, mas a representação de si mesmos nos costumes cotidianos e o desenho de uma moralidade menos ligada ao teológico. (ARFUCH, 2010, p. 45).

O caráter da autobiografia para Arfuch toma uma posição não só literária, documental ou sociológica, mas percorre os corredores do próprio movimento filosófico moderno:

A necessidade da autobiografia adquire assim relevância filosófica: não apenas explora os limites da afetividade, abrindo passagem para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época: não só expressa o sentimento de assédio e defesa diante da intrusão no íntimo pelo social, [...] mas introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão. (ARFUCH, 2010, p. 51).

A quebra entre o público e o privado anuncia essa moderna literatura a partir dos estudos e das manifestações autobiográficas. O valor autobiográfico é levado também às áreas da pesquisa, especialmente àquelas que têm no gênero sua matriz de encaminhamento científico, como a História das Mulheres e a Crítica Literária Feminista, duas das grandes linhas de atuação da Teoria Crítica Feminista, que passaram a usar enormemente a inscrição autobiográfica. Essas memórias pessoais se misturam às memórias coletivas e passam a trazer um inédito olhar sobre os acontecimentos históricos, literários, culturais e sociológicos.

[...] Mas há outro olhar sobre vidas alheias que parece deixar aqui uma marca primigênia, as “histórias secretas”, que pretendem explicar os grandes acontecimentos (guerras, revoluções, alianças) por um rosto oculto e, conseqüentemente, mais verdadeiro: paixões, ciúmes, desejos irrefreáveis, decisões de alcova, motivações que escapam às causalidades públicas ou publicamente invocadas. (ARFUCH, 2010, p. 44).

No entanto, é necessário nos atentarmos ao caráter literário e dialógico, como posto anteriormente, presentes nessas obras. É por isso que Arfuch empreende, em seu estudo, um refutamento sobre o *pacto autobiográfico* colocado por Lejeune e aceito com expansão pelos teóricos da área biográfica. Tendo em vista o conceito dado por este último autor, o pacto autobiográfico seria um “pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio” (ARFUCH, 2010, p. 53) e seria travado entre autor(a) e leitor(a) dentro da obra autobiográfica. Isso quer dizer que o responsável pela credibilidade dada à verdade da obra está inteiramente nas mãos do(a) leitor(a), ele(a) que aceitaria esse pacto e validaria sua crença na veracidade dos fatos acontecidos e contados pelo autor ou autora que os vivenciou. Porém, Arfuch nos encaminha

para outro sentido, uma vez que diferencia a “identidade” entre autor, narrador e personagem, baseando-se na multiplicidade de vozes diante dessas entidades, ainda que na vida real, elas estejam centradas na mesma pessoa. O fator de interferência que a teórica argumenta para a separação identitária dessas entidades é o deslocamento temporal. Diante do seu próprio questionamento sobre como conseguir delimitar essa disjunção constitutiva que toda vida supõe, dentro de um relato retrospectivo, Arfuch encontra a saída através de Starobinski ([1970] 1974, p. 66),

que afirma não estarmos diante de um gênero literário, percebe com clareza esse estatuto problemático: “O valor autorreferencial do estilo remete, pois, ao *momento da escrita*, ao ‘eu’ atual. Essa *autorreferência atual* pode se mostrar um obstáculo para a captação fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados” (ARFUCH, 2010, p. 53-54).

Portanto, a autora nos aponta um lapso temporal e também identitário que pode separar essas entidades, ou seja, a personalidade que conta a sua história em uma autobiografia no momento presente não seria a mesma que vivenciou tais acontecimentos que lembra em retrospecto, agora já carrega uma outra identidade, em um novo espaço temporal, pois “Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência ‘empírica’, o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade?” (ARFUCH, 2010, p. 54). É diante dessa constatação que a autora valida o caráter literário presente no espaço biográfico e não o difere da ficção.

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na ida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos — autor e personagem — compartilham o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* — um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial —, que, para contar a vida do seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração. (ARFUCH, 2010, p.55).

Tratando-se de literatura, faz-se necessário também estar de olhos abertos para as diferenças de *estilo* presentes nos mais variados produtos do espaço biográfico e ter em mente que não há apenas uma forma vinculada à autobiografia, mas sim uma heterogeneidade delas, uma vez que “o estilo será obra do indivíduo” (ARFUCH, 2010, p. 57). Ou seja, o estilo impresso na história contada é dependente daquele que escreve o estilo impresso na história

contada. Por isso, a leitora ou o leitor deve estar atento à vida que naquelas páginas lê, pois ela é um *produto* de uma narração e o *resultado* de uma escrita.

Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modelos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa do “fazer crer”, das *provas* que o discurso consiga oferecer, nunca fora suas estratégias de verificação, de suas marcas enunciativas e retóricas. (ARFUCH, 2010, p. 73).

3.2.1 Questão temporal e estilo da autobiografia precoce de Patrícia Galvão

Na autobiografia de Patrícia Galvão, é possível perceber a marca do tempo impressa no seu texto, o tempo que separa os acontecimentos contados na trajetória de sua vida enquanto personagem e a narradora que desperta a entidade do momento atual em que escreve.

Pagu escreveu sua autobiografia no ano de 1940, quando tinha 30 anos de idade, e passa a olhar para trás e rever sua história a partir de sua infância. Ela narra seu caminho contando detalhes de sua vida familiar, do bairro do Brás, onde foi criada, de suas relações de amizade, bem como da evolução de seus pensamentos, desejos e experiências.

Seu “relatório” (GALVÃO, 2005, p. 51), como assim o chamou no início de sua escrita, desempenha, como ponto de partida, uma volta não aos seus primeiros anos de vida, mas a uma Patrícia já pré-adolescente, iniciando seus primeiros passos na vida social e sexual. Ela conta: “O primeiro fato distintivamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos” (GALVÃO, 2005, p. 53), escolhendo esse marco como o início de algo que já a levava a um caminho mais sólido no percurso do que viria a ser a sua vida consciente, e uma vida consciente de sua posição como mulher no mundo. Isso porque a partir de tal acontecimento, todo o seu relato é perpassado por uma perspectiva de gênero, que transpassa os principais assuntos que a autora desenrola ao longo de seu testemunho, o qual julgamos ser: sua sexualidade e sua vivência como mulher na sociedade brasileira da primeira metade do século XX; o movimento Modernista a que participou ativamente e a sua militância política partidária. Ao que pese a sua vivência como mulher, ela está presente em todos esses outros assuntos, na maioria das vezes convergindo para as atividades realizadas nos outros âmbitos e também contradizendo-as.

A respeito da questão temporal, como dizíamos anteriormente, é um quesito a se levar em conta quanto à memória resgatada nas páginas escritas por Patrícia Galvão. Considerando a teoria de Arfuch de separação das entidades presentes na construção do texto, encontramos uma *Pagu-autora*, uma mulher recém-saída de cinco anos de prisão política, em 1940, efetivada pelo governo de Getúlio Vargas, exatamente no entremeio do estabelecimento do Estado Novo; parte pequena dessa memória fora escrita ainda na cadeia, e a libertação dessa *Pagu-autora* marca o início de uma nova vida do zero, com a ajuda de seu amigo e recém-companheiro Geraldo Ferraz.

Encontramos também uma *Pagu-narradora* que, em linha temporal, também se encontra no ano de 1940, mas aparece aos poucos, em distintos e específicos dias, como um diário, no qual faz questão de marcar as datas: 01) primeira anotação sem data especificada (p. 51); 02) 1º de novembro de 1940 (p. 64); 03) 9 de novembro de 1940 (p. 69); 04) 12 de novembro de 1940 (p. 76); 05) provável noite de 12 de novembro de 1940 (p. 141). A narradora, portanto, adequa-se à escrita de um diário e, diante disso, suas impressões do dia em que escreve, bem como dos acontecimentos daquele momento presente, são distintas e específicas, e deixam-se transparecer na casca do relato:

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. Você é um homem. Eu sou uma mulher que é sua, meu homem.

O meu corpo quer extensão, quer movimento, quer ziguezagues. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes. As azaléias morrendo. Esse ventinho doloroso. (GALVÃO, 2005, p. 52).

No trecho transcrito, a *Pagu-narradora* expressa seus sentimentos quanto ao momento presente, descrevendo as condições do dia em que inicia seu testemunho. Ainda em outro trecho destacado, ela dá notícias de que provavelmente estaria grávida novamente, enquanto ainda tenta narrar seu passado, sua trajetória:

12 de novembro — 1940

Hoje não existe passado. Estou esperando você, meu Geraldo. Correremos as praias. Essas praias de sombra, sob o luar que não parece luar. O meu luar de morte e nervos, da noite que eu procurava. Eis aí a minha noite. E a tragédia preconcebida, decepcionada, com essa alegria súbita que tem ainda muito da falecida angústia, mas que, contrariando o desejo formado há muito tempo, tem muito, muito de vida. Estarei grávida? Estarei grávida? Quererai estar grávida? [...]. (GALVÃO, 2005, p. 141).

Já quanto à *Pagu-personagem*, heroína da narrativa, essa atravessa o tempo de quase 18 anos, uma vez que sua narrativa começa a partir do “fato distintamente consciente” (p. 53) da

sua vida, aos doze anos, como explorado anteriormente. A essa personagem cabe apenas às provas e os fatos pelos quais passou, bem como a sujeição à interpretação dessa narradora e dessa autora mais velhas, mais calejadas, mas que, ao mesmo tempo, parecem não querer que a sinceridade lhes falte, nem no antes, nem no agora.

A impressão do tempo disruptivo para a *Pagu-autora* quanto a sua personagem, ainda que ambas sejam a mesma pessoa no mundo real, é sentida e demonstrada em dado momento, quando, ao dirigir-se à Geraldo, abre seus sentimentos reveladores:

[...] 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).

Nessa passagem encontramos o peso do tempo que age sobre as diferentes entidades presentes na constituição da autobiografia de Patrícia Galvão, segundo o que pudemos aplicar da teoria do *espaço biográfico* de Arfuch (2010).

Quando passamos à análise quanto ao estilo engendrado dentro do produto final da narração, que é atravessada pela presença de muitos eus (a *eu-autora*, a *eu-narradora* e a *eu-personagem*), o “resultado da escrita” (ARFUCH, 2010, p. 75) do relatório da escritora-militante é uma narrativa que está sempre beirando a tragédia, a dor, a auto-piedade, a consciência de um temperamento e uma identidade do passado que são julgados sempre como ingênuos. Pagu leva ao máximo o tom de indulgência e culpa, mostra-se dolorida acerca da maioria de suas memórias, orgulhosa por tantos feitos também. De forma semelhante, ela constrói um relato de caráter acusatório quanto aos acontecimentos de sua vida que estiveram permeados de injustiças, desigualdades e muitos machismos.

Assim, inicia-se sua carta-testemunho: “Meu Geraldo, Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora” (GALVÃO, 2005, p. 52). Em apenas um cabeçalho de carta, a escolha pela primeira frase nos revela tanto. Nos revela alguém que escreve sentindo cansaço, vontade de deixar tudo de lado, de jogar tudo fora e esquecer, mas que, mesmo assim, tenta continuar, e para isso sente a necessidade de olhar para o passado com maior atenção, para se rever e se reencontrar. O uso do verbo “deglutir” também aparece de modo icônico, uma vez que faz referência direta ao Modernismo brasileiro e ao uso extensivo do termo durante seu projeto. Daqui, do alto de sua primeira frase, podemos visualizar a mulher modernista, cansada, com tanto a contar mas sem tanta força para fazê-lo. Daí continua:

Meu Geraldo,
Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora.
Pela prisão, tempo-prisão, mundo que começa no nosso portão. Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre implica marcha à ré. *Sou contra a autocrítica*. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização. (GALVÃO, 2005, p. 51, grifo nosso).

Apesar do que se põe contra a sua iniciativa, do sentimento de fracasso, Pagu inicia seu relatório e vai até onde pode seguida de um estilo narrativo que pouco lembra a romancista de *Parque Industrial* ou a cronista de “A Mulher do Povo”, mas que carrega agora palavras íntimas, carregadas de um certo carinho e doçura por estarem atreladas a um destinatário de profundo amor, Geraldo. Esse direcionamento da escrita não exclui o tom de revolta por tudo que passou em sua vida como mulher, como militante, como mãe. Porém, ao mesmo tempo que há uma revolta contra as coisas pré-estabelecidas, há também uma revolta contra si mesma, contra a menina que foi. Talvez não completamente contra, já que há um sentimento de orgulho em suas palavras, como percebido, mas uma confusão que separa a menina que foi, a jovem cheia de vida que um dia desfilou atravessando sozinha o mundo de navio, da mulher sofrida de apenas 30 anos que já carregava o peso de uma vida tumultuada e incerta.

3.3 O espaço biográfico como território híbrido: autobiografia, carta e diário íntimo

Analisar o *espaço biográfico* preconizado por Leonor Arfuch (2010) é também compreender a hibridização relativa a cada diferença formal ou temática que, canonicamente, teria sido dada em relação ao que se convencionou chamar *gêneros discursivos*. No entanto, pensar o *espaço* é aceitar um lugar maior, onde os *gêneros* se tocam e se cruzam, de maneira intertextual e interdisciplinar:

Apontando para a delimitação do espaço biográfico como coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real”, pode-se afirmar que, para além de suas diferenças formais, semânticas e funcionais, esses gêneros, que enumeramos numa lista sempre provisória, compartilham alguns traços (temáticos, compositivos e/ou estilísticos, segundo a clássica distinção de Bakhtin), bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura. O *espaço*, como configuração maior do que o *gênero*, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea. Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero”. (ARFUCH, 2010, p. 132).

Mesmo diante de tal convergência, a autora defende que é necessário atentar às especificidades existentes, ainda que possam ser relativizadas, por isso propõe a pertinência da consideração dialógica do que chamou de *remissões*, entre o espaço e o gênero, uma vez que não podemos escapar da máxima derridiana de *legibilidade* através do enfrentamento entre texto e contexto, afinal, todo texto está dentro de um contexto. Aliás, é nesse sentido que entram as considerações a respeito do que é o *íntimo*, o *privado* e o *biográfico*, e como também um entra no outro, ainda que possuam teoricamente estruturas diferenciadas.

Efetivamente, se adotamos a metáfora do “recinto” da interioridade, o íntimo seria talvez o mais recôndito do eu, aquilo que roça o incomunicável, o que se ajusta com naturalidade ao segredo. O privado, por sua vez, parece conter o íntimo, mas oferece um espaço menos restrito, mais suscetível de ser compartilhado, uma espécie de antessala ou reservado povoado por alguns outros. Finalmente, o biográfico compreenderia ambos os espaços, modulados no arco das estações obrigatórias da vida, incluindo, além disso, a vida pública. (ARFUCH, 2010, p. 133).

Observando essas remissões e “recintos”, é notável que o relatório de Patrícia Galvão carregue, na tessitura de seu texto, os foros íntimo, privado e biográfico, bem como que possua características comuns aos espaços que caracterizam a *autobiografia*, a *carta* e o *diário íntimo*. Antes de trazermos as porções narrativas que nos levam a essa afirmativa, gostaríamos de apresentar algumas das características de cada um desses gêneros que sustentam o espaço biográfico em *Paixão Pagu*.

A autobiografia seria o gênero com a maior capacidade de variabilidade em seu conteúdo, conformando uma série de possíveis formas de apresentação da história biográfica. É enormemente parecida com outros gêneros literários, como um romance escrito em primeira pessoa, em que se conta uma parte ou toda a vida, diante de acontecimentos, ações e pensamentos, de uma personagem. No entanto, a autobiografia conta com a realidade dos fatos existentes no mundo real, e é acrescida de certa trivialidade doméstica e autojustificativa em busca de um sentido para a vida (ARFUCH, 2010). O caráter autobiográfico nem sempre segue um só caminho temporal, como o linear, por exemplo, e também é passivo de revisionismo, uma vez que a autora ou o *eu-autora* pode sempre olhar para trás com novos olhares e ceder a uma nova visão para a escrita de seu *eu-personagem*.

Se a autobiografia propõe um espaço figurativo para a apreensão de um eu sempre ambíguo — o herói autobiográfico como um *alter ego* —, esse espaço se constrói tradicionalmente, e para além da diversidade estilística, na oscilação entre *mimesis* e *memória* (De Mijolla, 1994), entre uma lógica representativa dos fatos e o fluxo da lembrança, mesmo reconhecidamente arbitrário e distorcedor. (ARFUCH, 2010, p. 134-135).

Encontramos também em Margareth Rago (2018), algumas importantes considerações a respeito do caráter de memória e de separação entre o eu atual e o eu do passado que estão presentes na escrita autobiográfica. Ela rememora a identificação subjetiva do contar dos acontecimentos diante de uma autobiografia, “Não é, portanto, apenas uma descrição objetiva dos fatos sucedidos na vida do indivíduo que narra as suas experiências, o que nos daria uma história e não um texto autobiográfico propriamente dito” (RAGO, 2018, p. 56-57).

Já, ao tratar do diário, lidamos com uma escrita com uma maior profundidade do eu. Sem dúvida, o foro da intimidade está aberto ao máximo dentro desse espaço. O diário íntimo é “uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem [...] sujeita apenas ao ritmo da cronologia” (ARFUCH, 2010, p. 143). Esse espetáculo da interioridade é acompanhado por um sentido diacrônico, onde registram-se dia após dia, ou mesmo dias depois, com um lapso temporal maior entre os dias de registros, mas que esteja de toda forma a presença dos dias em que foram escritas as memórias, lembranças, pensamentos. Um dos pontos mais interessantes que a autora nos apresenta sobre diário íntimo é o de que não é necessário a comprovação dos acontecimentos contados em suas páginas.

Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos. Se se pensa a intimidade com subtração ao privado e ao público, o diário podia ser seu cerimonial, a cena reservada da confissão [... ritual do segredo zelosamente guardado — a gaveta escondida, a prateleira, a chave. (ARFUCH, 2010, p. 143).

A intimidade concebida dentro do conforto das páginas onde os segredos podem ser guardados, normalmente entre o eu e o eu mesmo, traz um valor de maior confiança aos dizeres dessas páginas.

Na carta, encontramos um outro tipo de característica, onde a presença de um outro é elementar, onde há o remetente, aquele que escreve sobre si, mas que direciona seu texto a outrem, o destinatário. Assim, sabemos que a escrita de si não está totalmente livre devido a essa presença do outro, e, por isso, o texto possui um certo pudor, ainda que dependa dos graus de afinidade existente entre aqueles que se escrevem.

[... Essa consideração do *outro* como fazendo parte de meu enunciado, prévia a toda consumação possível da comunicação, encontra seu correlato na ideia de uma linguagem *outra*, habitada por vezes que deixaram seu rastro com o uso de séculos, uma *palavra alheia* que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões de mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá *se apropriar* pelo

uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas *tonalidades de sua afetividade*. (ARFUCH, 2010, p. 67).

Ou seja, há uma pré-configuração do assunto, do tema, da intimidade do que se escreve através do saber do outro dentro daquela comunicação. “O fato de prefigurar o destinatário e sua reação de resposta frequentemente apresenta muitas facetas que aportam um dramatismo interno muito especial ao enunciado” (BAKHTIN, 1982, p. 286 apud ARFUCH, 2010, p. 68).

Essa presença do outro também determina uma simultaneidade na conversa existente entre o remetente e o destinatário, uma vez que, normalmente, já há uma relação anterior efetiva entre os dois, ainda que não seja uma relação pessoal, e sim uma relação construída mesmo através da missiva rotineira. Foucault, em sua *Escrita de si* (1983, p. 136), nos lembra que:

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.

Assim, a carta acaba sendo, entre os três espaços aqui apresentados, a *escrita de si* que mais opera sob o olhar do outro, e esse olhar deve ser levado em consideração na hora da interpretação dos relatos.

3.3.1 *Paixão Pagu*: autobiografia, mas também carta e diário íntimo

Ao ser publicada sob o título *Paixão Pagu*, o relatório de Patrícia Galvão foi chamado de autobiografia, ainda mais, *autobiografia precoce*. Uma escolha acertada, uma vez que as características do relato são concernentes a uma autobiografia, já que retoma os anos de sua vida a partir da infância e tenta criar uma linha do tempo onde é possível passearmos retrospectivamente sobre a sua vida, ainda que essa linha cronológica seja atravessada de dúvidas e presentidades. Em dado momento, a própria narradora tenta criar uma lógica, uma organização para o seu relato: “Pensei em estabelecer uma ordem cronológica para facilitar a expressão. Ainda assim é difícil. Nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo” (GALVÃO, 2005, p. 64). Já a precocidade da autobiografia aparece por se tratar de um relato escrito até certo ponto de sua vida, tendo ainda vivido 22 anos (morreu em 1962) após a escrita desse texto, que ficou estacionado, interrompido brusca e repentinamente sem uma determinação final.

A sua autobiografia se expressa de maneira lúcida, uma vez que a narradora parece lembrar o tempo inteiro o caminho retrospecto que tem percorrido: “Estou passeando pela vida que passou: volto para ela” (GALVÃO, 2005, p. 69). É também um relato autobiográfico passível de um certo revisionismo e auto-análise expressa, como podemos notar no trecho:

Não. Não é uma autocrítica que faço. Nem estou me condenando. Já aprendi a aceitar as condições alheias e admito também as minhas. *É análise*. Pretendo relatar somente, sem julgamento preconcebido, mas é que, às vezes, as próprias condições que me acompanham no momento em que escrevo fazem boiar esses raciocínios-conclusões. (GALVÃO, 2005, p. 69, grifo nosso).

Estamos sempre sendo lembrados pela narradora que há uma autora por trás daquela escrita, uma autora que sofre ao escrever, que se embaralha e se perde, às vezes, em peças que nossa memória pode nos pregar. Isso acontece com mais expressão quando adentramos essa biografia e também quando a percebemos como um diário íntimo, um diário marcado pela presença do cabeçalho que marca o dia de escrita, um diário que relata alguns dos acontecimentos do dia e os sentimentos que os acompanham: “Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? [...]” (GALVÃO, 2005, p. 64). Em dado momento, ela inclusive menciona a possibilidade de estar grávida novamente:

9 de novembro de 1940

[...]

A minha menstruação está atrasada. Um dia apenas. Mas já estou transtornada pela angustiosa 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. [...] (GALVÃO, 2005, p. 69).

Ainda que haja esse apontamento para o diário íntimo, que tradicionalmente não teria um destinatário, a não ser o próprio eu, que se lendo tem a capacidade de se analisar, o relatório de Pagu é iniciado mesmo a partir da ideia de uma carta, uma longa carta escrita para Geraldo, seu marido. Por isso, ele, o destinatário da carta, está a todo o tempo presente na sua escrita, lidamos com a leitura de uma missiva com endereçamento certo. Somos lembrados disso a todo momento:

Hoje não existe passado. Estou esperando você, meu Geraldo. Correremos as praias. Essas praias de sombra, sob o luar que não parece luar. O meu luar de morte e nervos, da noite que eu procurava. [...] Aquelas florezinhas que você chamou espectrais. Mas

você reparou que a luz do sol é um *féerie*? Parece um jardim iluminado dos sonhos da minha infância, com lanterninhas brancas opacas. (GALVÃO, 2005, p. 76).

Ou ainda, quando a presença do destinatário durante o dia mostra o caráter híbrido da escrita:

Você hoje, ao sair, recomendou-me escrever como distração e lembrei-me desse meu relatório parado. Depois da terrível noite de ontem, talvez consiga escrever qualquer coisa. Eu quase necessito da atmosfera presente para romper com o nosso sonho, que tudo oculta, e voltar ao passado. (GALVÃO, 2005, p. 64).

A presença do destinatário transpassa os momentos do presente, e ele aparece também no relato do passado, no encontro de Geraldo com a *Pagu-personagem*: “Por essa ocasião, comecei a apreciar sua amizade, meu Geraldo. Encontrava você com mais frequência e tinha prazer nisso. Lembra-se das tardes em que conversávamos no Café Adelino?” (GALVÃO, 2005, p. 112).

Através de tais características, podemos afirmar que a autobiografia aqui analisada é uma manifestação de um espaço biográfico híbrido, onde os elementos concernentes aos gêneros autobiográficos, de diários íntimos e cartas estão presentes, e formam o grande complexo da *escrita de si* realizada por sua autora.

3.4 A *escrita de si* como devir-mulher: vozes femininas e feministas na reconstrução da memória brasileira

As *escritas de si* mais tradicionais, como a autobiografia, são consideradas um gênero literário com um peso grande na tradição masculina, o mesmo se passa com o testemunho, que tradicionalmente carrega consigo um caráter falocêntrico e controlador, como nos recorda Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 19), prefaciando o robusto livro de Margareth Rago, *A aventura de contar-se* (2018): “O testemunho fazia parte de um dispositivo de controle de corpos e da mente de pessoas que tinham de testemunhar ‘verdades’ diante de autoridades que assim eram ratificadas na mesma medida em que culpas eram estabelecidas”. Já a partir da lógica foucaultiana, a *escrita de si* passa a predominar um trabalho mais sutil da reconstrução do sujeito e de sua rede de relações, que somado à ideia trazida de espaço biográfico de Arfuch (2010), alarga os horizontes do que podem ser consideradas *escritas de si*, e, por isso, encontra-se ainda mais democrático na nossa presentidade.

A abertura para tais concepções vem incentivada pela busca dos movimentos feministas para inserir as vozes femininas como parte da História oficial, subvertendo não só a ideia de uma memória masculinizada e masculinista, imposta pela sociedade patriarcal, mas também repensando sua lógica objetiva e racional. Tal perspectiva epistemológica feminista traz à tona “a dimensão subjetiva, as emoções, a afetividade, os sentimentos, de modo a complementar e melhorar a ordem masculina do mundo” (RAGO, 2018, p. 24). Nesse sentido, as aberturas e o novo modelo histórico impulsionado pelas feministas nos possibilita antever um *devir-mulher*, no sentido deleuziano, que pensa o devir-nômade como um conceito filosófico atrelado à ideia de mudança constante (KRAHE; MATOS, 2010). Portanto, essas narrativas subjetivas devem ser exploradas quanto às suas construções do eu, na objetivação das experiências, assim podemos averiguar os recortes do passado que essas narrativas de autoria feminina têm para contar, ou esconder; para avaliar, ou esquecer.

Pode-se dizer, portanto, que os feminismos criaram modos específicos de existência mais integrados e humanizados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade. Inventaram eticamente, ao defenderem outros lugares sociais para as mulheres e sua cultura, e operaram no sentido de renovar o imaginário político e cultural de nossa época, principalmente em relação aos feminismos do século XIX e do início do século XX. (RAGO, 2018, p. 27).

No sentido de dar a conhecer autobiografias de mulheres, Margareth Rago (2018) nos atenta aos poucos materiais publicados sobre mulheres transgressoras, “seja as politicamente engajadas em movimentos sociais, seja as que se rebelaram de outros modos contra os códigos normativos hegemônicos, especialmente no Brasil” (RAGO, 2018, p. 32), mulheres que subverteram os sistemas engendrados, ou relataram as experiências dolorosas que sofreram por causa dessas transgressões.

Experiências subversivas a partir do olhar feminino têm a capacidade de rever não só suas subjetividades e memórias pessoais, como também reordenar as memórias coletivas através de testemunhos que surgem como denúncias:

[...] essas narrativas feministas visam romper o isolamento feminino na vivência da dor e, portanto, acentuam a dimensão do testemunho, apontando para a denúncia das violências sofridas pelo terrorismo do Estado, *pelo autoritarismo do partido político*, pela Igreja ou pelos preconceitos sexuais e sociais. (RAGO, 2018, p. 58, grifo nosso).

As narrativas de autoria feminina chegam também para afirmar o lugar das mulheres dentro da política e história brasileiras, onde foram sistematicamente invisibilizadas ou vistas

como narrativas menores, o que nos deixou sem “ícones feministas” ou mesmo sem ícones femininos:

A medida que chegamos ao fim de um século no qual as mulheres tiveram enormes ganhos, ainda carecemos de um sentido do passado feminista. Outros grupos celebram suas figuras heróicas, mas as mulheres não têm feriados nacionais, dias de celebração de nascimentos e mortes de grandes heroínas. [...] necessitamos conhecer melhor os padrões de nossa própria tradição intelectual, comprometer-se e debater com as escolhas feitas por mulheres cujas vidas icônicas, incansáveis, aventureiras, fazem delas nossas heroínas, nossas irmãs, nossas contemporâneas. (SHOWALTER, 2012, p. 19 apud RAGO, 2018, p. 42).

Essas memórias políticas passaram a ser mais procuradas a partir dos anos 80, com as mudanças epistemológicas das teorias acadêmicas, impulsionadas pelos movimentos feministas. No Brasil, os relatos, testemunhos e *escritas de si* de mulheres da esquerda, como as militantes políticas, foram desvelados cada vez mais a partir da busca sobre os relatos das violências sofridas pelo estado totalitário durante a ditadura civil-militar brasileira, ocorrida entre 1964 e 1985. Multiplicaram-se as narrativas sobre o assunto de militantes políticos que estiveram envolvidos com os grupos revolucionários, prisões políticas, etc., durante o período. No entanto, as narrativas de autoria masculina foram acentuadamente mais divulgadas que a feminina, ainda que “muitas mulheres tivessem tido uma atuação de destaque nos grupos políticos ‘revolucionários’ e na resistência contra o regime” (RAGO, 2018, p. 62). Quando falamos da militância realizada por mulheres durante o período ditatorial getulista, ou Estado Novo, ocorrido de 1937 a 1945, o número de narrativas de autoria feminina chega a ser quase nulo, dando-se a saber de pouquíssimos relatos subjetivos sobre o período, como o que aqui analisamos, a partir da narrativa testemunhal de Patrícia Galvão.

Para tanto, entendemos os “modos de subjetivação” estudados por Foucault como aquém dos “modos de sujeição”, que pregam a obediência e submissão aos códigos normativos (FOUCAULT, 1984; 1994 apud RAGO, 2018) e estão ligados intrinsecamente às práticas subversivas e revolucionárias, e não mais à produção de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1977). No entanto, ao separar os modos de subjetivação dos Antigos e Modernos, o filósofo marca o nascimento desse “homem novo” que seria edificado para alcançar uma identidade revolucionária, através inclusive do próprio partido político revolucionário, visto como o local mais libertador entre finais do século XIX e começo do século XX, como explicita Margareth Rago (2018, p. 45, grifo nosso):

A questão da formação de um “homem novo”, construído fora da lógica do mercado e dos valores capitalistas, também esteve presente nos projetos revolucionários desde

o século XIX. Tratava-se de formar revolucionários, entre homens e mulheres, isto é, indivíduos justos, livres, íntegros, dotados de vidas exemplares, nos quais se poderia mirar. Nesse sentido, entendia-se que o trabalho de autoconstituição do indivíduo deveria ocorrer desde o interior do partido político revolucionário, visto como espaço da liberdade e da emergência de formas literárias de sociabilidade. Contudo, *essa proposta não se realizou* da maneira como se desejou, muito embora tenha trazido a questão da ética para a esfera pública. Para muitos, essa experiência de vida política foi afetada pelo empobrecimento do mundo público, de modo que a dimensão disciplinar das práticas da militância nos grupos de esquerda acabou se sobrepondo às experiências e experimentações que possibilitaram a produção de subjetividades livres [...].

Na tentativa de se produzir uma “subjetividade revolucionária” durante o processo de instauração dos partidos políticos marxistas em meados do século XIX, Rago (2018) enfrenta a dura verdade da não realização de tal projeto, uma vez que muitas experiências pessoais de dentro dos partidos, e publicizadas ao longo do tempo, apontam para uma negligência sistemática de tais subjetividades pelas práticas partidárias. É por isso que, como aponta a autora, muitas militantes feministas irão rejeitar o partido “pelos obstáculos colocados tanto à causa das mulheres quanto a própria expressão feminina em seu interior” (RAGO, 2018, p. 49), que é exatamente o que analisaremos a partir do relatório de Pagu, no qual são expostas situações vividas dentro do Partido Comunista que atacam sua situação de mulher, bem como sua liberdade, levando-a, por diversas razões — como sabido — à separação definitiva desse partido.

3.5 As mulheres militantes de esquerda

Entender os processos pelos quais as mulheres passam a partir do momento em que decidem entrar para a vida da militância política é compreender a complexidade existente na sociedade quanto ao lugar simbólico e material destinados às mulheres, bem como a divisão persistente entre o universo público e privado e quem tem o direito de ocupá-los. As mulheres que adentram à militância política “arriscam-se destemidamente, abrindo mão de destinos traçados de antemão e de modelos identitários socialmente aprovados” (RAGO, 2018, p. 61).

Ingressando no mundo político, as mulheres acabam cometendo uma dupla transgressão, conforme o afirma M. L. Q. de Moraes (2012, p. 110 apud RAGO, 2018, p. 81), explicitando que essas militantes “extrapolam o ambiente doméstico” e, ao mesmo tempo, desafiam “os códigos de gênero”. Ao se colocarem em atividade política contra um governo ditatorial e autoritário, alinhadas à esquerda brasileira, pegando em armas ou não, julgamos que

elas cometem também uma dupla subversão, pois subvertem seus papéis simbólicos e sociais e se colocam contra o governo mandatário, como o fez Pagu ao adentrar à luta comunista durante o período getulista, antes e durante o Estado Novo (1937-1945). Na bem estruturada afirmação de Colling (2004, p. 175), podemos ler:

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher militante como Puta Comunista. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico.

Muitas dessas mulheres, para além das violências e autoritarismos vividos pela sociedade e pelo governo ditatorial, acabaram sofrendo também com os machismos e as violências de gênero engendradas dentro do próprio partido a que se alinharam, como bem nos relata Ivone Gebara, militante de esquerda da época da ditadura civil-militar brasileira, em entrevista concedida a Margareth Rago: “[...] a gente entrou num mundo masculino, a ditadura era masculina e a luta contra a ditadura era uma luta masculina, o partido era masculino, a Igreja era masculina, a Teologia da Libertação era masculina [...]” (2018, p. 125).

Constatando as mudanças realizadas nos movimentos feministas, mesmo dentro de partidos políticos, que ocorreram após a experiência das militantes políticas durante a ditadura civil-militar brasileira, entre as décadas de 80 e 90, a historiadora percebe o quão tais avanços se devem às militantes precursoras que sofreram com as mesmas experiências, provavelmente ainda piores devido ao tempo, no começo do século XX, e nos primeiros partidos de esquerda brasileiros, como o PCB: “Em vários aspectos, as práticas feministas que se desenvolveram nessas décadas conectam-se com aquelas anunciadas muitas décadas antes, por militantes como Maria Lacerda de Moura, Bertha Lutz e Pagu [...]” (RAGO, 2018, p. 194, grifo nosso).

3.6 “Toda vida eu quis dar”: a experiência militante de Patrícia Galvão

No relato em que Pagu nos concede através de *Paixão Pagu*, podemos ter contato com o início de seu desejo por estar incluída na luta por um mundo melhor e observar a vontade que sentia, tão subjetiva que ainda não podia ser nomeada. Era uma vontade de pertencer a algo maior que a absorvesse por completo, que a tirasse do seu lugar de origem e a levasse por um caminho totalmente novo e instigante:

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 isso. Ninguém alcançou a imensidade da minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensíveis.

[...]

O estado provisório da não-satisfação completa já me legava uma outra volúpia — a da procura. Assim, tenho andado farejando toda espécie de ideal. (GALVÃO, 2005, p. 52, grifo nosso).

Essa procura a que Patrícia procurava parecia já surgir de outras maneiras, ainda na infância, quando começava a perceber o seu lugar no mundo, o lugar destinado a uma menina-mulher que nascia em tempos onde a vivência feminina era completamente ditada pela sociedade patriarcal: “Na nebulosa infância, a sensível 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” (GALVÃO, 2005, p. 52).

Os “conceitos humanos” de que já se desviava, ainda criança, eram também os conceitos do homem, àqueles a que estava predestinada a seguir sem mesmo ter consciência deles, assinando um contrato, feito ao nascer sob o sexo feminino. Pagu parece já perceber que, ainda menina, já possuía algo em sua personalidade que a distinguia das outras crianças que conhecia, mas não algo visto como bom ou positivo por quem a rodeava:

[...] 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 George, da livraria, porque não queriam que eu tivesse contato com suas crianças. Só consentiram ali minhas irmãs. *Eu nunca consegui perceber minha perversidade.* Tinham me feito assim e jogado em paredes estranhas. Andava então sozinha. (GALVÃO, 2005, p. 53, grifo nosso).

Sem perceber o que lhe fazia *perversa* diante dos olhares alheios, Patrícia, sem compreender a exclusão das brincadeiras e o repúdio dos adultos, passa a estar sozinha e aos “doze anos incompletos” (GALVÃO, 2005, p. 53), entrega seu corpo a um homem casado. Essa entrega, ela a sentiu como parte de sua busca incessante:

[...] Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida. [...] Não tive precocidade sexual. Praticamente, só fui sexualmente desperta depois do nascimento de Rudá. E não foi por precocidade mental que entreguei meu corpo aos doze anos incompletos. *Se existia revolta contra as coisas estabelecidas, eu nem pensava nisso. E, no entanto, sabia que agia contra todas as normas [...].* (GALVÃO, 2005, p. 53, grifo nosso).

Ao colocar seu pensamento no passado, sobre a menina que foi, a narradora percebe que aquela garota não tinha precocidade sexual, mas lembra que fazia algo consciente contra as normas da época, ainda que não soubesse de fato que nessa atitude havia um apontamento para a revolta, talvez, no começo, ditada pela solidão. Quando na Escola Normal, anos depois, ela já se sobressaía entre as meninas do colégio com suas maneiras consideradas ultrajantes para a época: “[...] Era mais ou menos popular entre as colegas mulheres. A minha insubordinação nas aulas me garantia essa roda de simpatia [...]” (p. 56). Essas atitudes já denunciavam a mulher em busca de sua liberdade individual, demonstrando sua não-adequação ao estado de coisas vigente.

O ambiente em que crescera, o bairro do Brás, trouxe decerto vivências que motivariam suas revoltas, uma vez que crescera no que era considerado o maior bairro proletário do Brasil, um lugar que lhe deu acesso às ideias sindicalistas e anarquistas desde cedo, ou ao menos às movimentações políticas que pôde assistir de perto, ainda que sua família não estivesse envolvida com tais pautas e as reprovasse.

Em casa, conhecíamos toda espécie de necessidade e privações. Mas não conhecemos a miséria, mesmo porque a mentalidade pequeno-burguesa de minha família não permitia que ela fosse reconhecida.

Morei no Brás até os 16 anos. Numa habitação operária, com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vila operária. A questão social, durante esse tempo, nunca foi examinada com algum interesse. Presenciava manifestações e greves e, se nesses momentos tomava partido, era um *parti pris* (2) sentimental e, se exaltadamente acompanhada os movimentos, era por pura satisfação de meus sentimentos, a margem de qualquer compreensão ou raciocínio. Aliás, meu egocentrismo era absorvente demais, para que eu me impressionasse demasiado com os mais infelizes. Era, naturalmente, contra os patrões, como se não pudesse ser de outra forma, mas nunca pesquisei o motivo e nem as causas ou razões da luta de classes.

Um dia, fui recebida com uma tempestade de chinelos, por ter esquecido o tempo numa manifestação de trabalhadores, mas nunca supus que me ofertasse, um dia, inteiramente à causa proletária. A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde. (GALVÃO, 2005, p. 56-57).

Os movimentos anarquistas e as manifestações políticas explodiam em toda São Paulo após o *boom* industrial que transformou para sempre os espaços urbanos, como vimos anteriormente. Viver diante dessa realidade, ainda que sua família tentasse não se misturar com as atividades proletárias ao seu redor, uma vez que seu pai exercia o ofício da advocacia, não deixou a jovem Patrícia totalmente de fora das pautas de esquerda e das movimentações de grupos sociais que começavam a se organizar para a conquista dos direitos trabalhistas. É

interessante sua fala quanto à naturalização do pensamento anti-hierárquico e anticapitalista (ser “naturalmente contra padrões”), demonstrando sua familiaridade com as pautas sociais operárias que ela pôde entrar em contato por conta do seu ambiente de moradia e de sua vizinhança, ainda que não possuísse, até então, leituras sobre a luta de classes e sobre o projeto marxista.

O olhar em marcha à ré da narradora a assusta, percebendo que ali naquela idade, ela ainda não supunha um dia entregar-se inteiramente à causa comunista como viria a se entregar anos depois, notando que “a questão social, durante esse tempo, nunca foi examinada com algum interesse” (p. 57). Isso porque foi ao sair fisicamente do ambiente operário que pôde ter contato com a literatura marxista, através da experiência de estar, anos mais tarde, envolvida com a intelectualidade e a burguesia brasileira — principalmente a partir de seu casamento com Oswald —, como relata em dado momento: “À noite, Oswald chegava. E era muito bom conversar com ele até tarde. Comecei a ler. Nunca tinha podido ler e esse prazer novo era ainda um outro motivo de vida [...]” (p. 61). Foi a partir desse privilégio que pôde enfim olhar com maior atenção e disposição para a causa que lhe batia à porta outrora. Quanto à literatura, Patrícia mostra que não tinha muito contato com ela, apesar de, desde cedo, ter mantido o hábito da *escrita de si*, ainda que acreditasse que essa escrita nada valia, e que ela simplesmente sumiria, como sumiu tantas outras memórias femininas. Em suas palavras:

O curioso é que eu nada conhecia da literatura nacional ou estrangeira. O meu conhecimento intelectual era muito abaixo do medíocre. O que eu mais alcançava eram minhas páginas, escritas desde a infância para mim e para a incineração. Mas imbuída de artificialismo, emitia opiniões sobre coisas pressentidas, arriscando críticas *pour épater*¹³. (GALVÃO, 2005, p. 70).

Deliciando-se em escrever coisas chocantes para a pequena burguesia em seus escritos íntimos, a leitura e o estudo sobre as causas comunistas viriam um pouco depois, tendo contato com intelectuais comunistas. Oswald, é importante lembrar, ainda não possuía tal ideologia e só seria mesmo apresentado a ela através da própria Pagu.

Antes disso, Patrícia sente com mais força a vontade de se entregar a uma “causa maior” após ser mãe. Não pela nova compreensão do mundo a partir do desejo de um futuro melhor para aquele ser que nascia, mas sim pela confusão de sentimentos em seu puerpério, criando uma imagem de si mesma como uma mulher muito forte para o enternecimento materno, quando começa a se afastar desse laço e a se questionar se queria mesmo desempenhar a função

¹³ A expressão segundo as notas da própria edição significa: “pour épater (le bourgeois): para chocar os burgueses, a classe média” (CAMPOS, 2005, p. 159).

da maternagem: “A mãe. Mas não. É a negação da maternidade. As sensações são intangíveis. Apenas as essencialmente físicas podem ser lembradas com precisão. [...] Dentro, a infinitamente mãe. E a destruição lenta das sensações dessa infinitude. Tudo fundido” (p. 65). Essa negação que sentia, era perpassada também pela nova responsabilidade que nascia com seu filho: “Mas, quando Rudá nasceu, havia o conceito de responsabilidade. Como se fosse possível plasmar uma vida com nossa vontade. Essa sabedoria não está na condição humana [...]” (p.65). Seu estado de puérpera era, sem dúvida, algo desconhecido a Pagu, que não devia nada saber sobre a sua condição física e psicológica pós-parto. O mesmo podemos observar pela sua contestação da naturalização da maternidade nas mulheres, ao perceber que essa “sabedoria não está na condição humana”, afinal, ninguém nasce sabendo ser mãe ou pai. Com essa mistura de sentimentos, Pagu passa a acreditar que devia se comportar mantendo distância do filho, na intenção de que a sua personalidade de mulher “pra frente” não fosse esquecida por aqueles que lhe rodeavam. Tentava então encobrir o imenso afeto que sentia pelo bebê que tinha no colo:

Ele tinha apenas um mês e eu já receava que, sentindo meus beijos, a estrutura a ser realizada se alterasse. E só a noite, quando alguma vez podia fugir de todo o mundo, quando ninguém me observava, então eu o beijava tão levemente e, ao mesmo tempo, com tanta força nos cabelos louros e molhava seus pezinhos com minhas lágrimas. [...] A minha ternura necessitava esmagá-lo no meu seio. Mas ele não devia conhecer essa ternura criminoso. Nem ele, nem ninguém. (GALVÃO, 2005, p. 66).

A certeza, por mais efêmera que fosse, surgiu com a missão de zarpar num navio rumo à Buenos Aires levando uma carta para Luís Carlos Prestes. Quem enviava a carta, seu conteúdo e o porquê da escolha por Pagu como mensageira não fica explícita em seu relato, sabe-se apenas que foi por causas literárias e que levava essa missiva para “o velho”: “Pensei com certeza no que faria em Buenos Aires, no tempo que ali permaneceria, no protesto literário da minha viagem. Havia uma coisa de maior vulto. Levava uma carta para Prestes” (p. 71). Estando no cais, deixando seu filho ali com apenas dois meses de vida, para seguir sozinha a sua primeira viagem internacional, ela confessa:

Arrancar o seio do bebê, quando ele é ainda tão novinho... [...] Deixei tudo isso, sem querer confessar que o meu interesse materno era menor que meu desejo de fuga e expansão.

Quando o navio abandonou o cais, ainda procurava justificar-me. “Não devo criá-lo muito agarrado a mim”. E o que não disse, nem ousava confessar sentir era que toda minha pessoa me absorvia muito mais. (GALVÃO, 2005, p. 69).

Apesar da insistência em uma certa culpa pelo filho deixado aos cuidados do pai, a nova mãe iniciava ali sua jornada para um outro futuro, um futuro que ainda não sabia exatamente qual seria, mas que já previa de algum modo que vinha de encontro a ela, ou talvez fosse ela que deixasse sua procura falar mais alto para ir de encontro a esse destino ainda incerto:

O cais. Havia dor na separação. Muita dor. Havia o desconhecido à minha frente. Atrás, Oswald, que já significava muito pouco, e meu filho.

[...]

Mas, dentro das tentativas liquidadoras, *observei a necessidade da procura*. Não devia acumular-se sobre meu filho. A essa restrição entregava-se grande parte de mim mesma e que precisava empregar... em que? (GALVÃO, 2005, p. 69-70, grifo nosso).

Descrevendo sua partida no cais, a futura militante faz um balanço retrospectivo sobre o que parecia conhecer acerca das temáticas comunistas, como o materialismo histórico criado por Marx e Engels, ou ainda das notícias que circulavam a respeito do Partido Comunista e o que achava dos que seguiam esse ideal:

A concepção materialista adquirida, cheia de lugares-comuns, chapas, conceitos, falsas interpretações — nunca tivera ou pensara em outra concepção do mundo —, criou em mim resoluções novas. Grande confusão de materialismo com mecânica. Eu não devia estar de acordo com minhas concepções. Mulher materialista. *Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo*. O circulatório não tinha importância, porque trabalhava automaticamente.

[...]

Levara uma carta para Prestes. Não era apenas curiosidade pela personalidade revolucionária. Prestes era a interrogação. E talvez fosse uma resposta. *Ele já havia publicado o seu apoio ao Partido Comunista*. Eu sabia dos ataques que Prestes recebia e aceitava estoicamente dos comunistas. Teoricamente, eu ignorava inteiramente a doutrina marxista. *Considerava ridículo todos os comunistas que conhecia*. (GALVÃO, 2005, p. 70-71, grifos nossos).

Não só a ignorância a respeito da doutrina marxista, como também o preconceito sobre os comunistas, eram comuns nessa época, uma vez que o movimento proletário, dos anos 1906 a 1920, foi tomado a partir de uma perspectiva anarquista, como já abordado anteriormente, onde a recusa pela prática partidária era quase absoluta, visto que não acreditavam na centralidade do pensamento a um único partido. Os anarquistas e anarcossindicalistas privilegiavam “a intervenção por meio de sindicatos, cooperativas de produção, uniões de acordo mútuo e outras diversas formas de associações” (LOBO, 2017, p. 44). Foi com o declínio dos movimentos anarquistas, forçados a saírem de cena pela grande repressão policial respaldada pela opinião política e social, que o comunismo passou a ser mais amplamente divulgado na sociedade brasileira, especialmente com o nascimento do Partido Comunista

Brasileiro, em 1922. Ligamos a isso o fato de Pagu ter pensamentos, até então, tão preconceituosos a respeito da ideologia.

O interesse de Patrícia pela doutrina marxista só começou de fato, quando aportada em Buenos Aires, onde fica a esperar o retorno de Prestes, que não se encontrava em terras porteñas quando ela lá chegou. Nessa estadia, entra em contato as irmãs de Prestes e conhece também Silo Meirelles¹⁴, que um dia a apresentou a Garrigorri, “um comunista argentino” (GALVÃO, 2005, p. 73). Nas suas palavras assim desenrolou-se o encontro:

Depois de muito tempo, recebi a visita de Silo Meirelles. Prestes não tinha ainda regressado e tardaria em fazê-lo, pois aceitara um contrato de trabalho numa estrada de ferro no interior. Silo apareceu com Garrigorri, um comunista argentino, e uma infinidade de folhetos de propaganda do partido. Conversamos algumas horas e o assunto me interessou. Senti que minha curiosidade se animava. Quis saber mais. Conhecer mais. Marcamos encontro para o dia seguinte. Nessa mesma noite, recebi telegrama de Oswald, me chamando. Rudá doente outra vez. A passagem já estava comprada. *Embarquei com uma vasta bagagem de livros marxistas e tudo que havia de material editado nos últimos tempos pelo Partido Comunista Argentino.* (GALVÃO, 2005, p. 73, grifo nosso).

Os livros e panfletos trazidos na bagagem de volta ao Brasil, ficaram ainda empacotados por certo período de tempo, até o dia em que Astrogildo Pereira — um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro e um de seus líderes mais influentes — foi a sua procura, já novamente em casa com Oswald, querendo saber dos livros que a mensageira tinha trazido da capital argentina. Segundo Patrícia: “Astrogildo (sic) foi o primeiro comunista de destaque que surgiu nas minhas relações com a luta política. Mas era antes de tudo o intelectual que me contava coisas novas, para meu prazer intelectual” (p. 74). O líder comunista passaria a voltar a sua casa diversas vezes, levando a ideologia comunista com ele e a apresentando a Pagu e Oswald. Seu marido também começou a se interessar pelo comunismo, e ela voltou a reler os textos basilares dessa ideologia com mais animação.

Foi desse interesse que surgiu *O Homem do Povo*, o pasquim com viés comunista e cheio de ironias, onde Pagu possuía uma seção intitulada a “A Mulher do Povo”, onde tecia críticas feministas com um enorme teor sarcástico e crítico, ainda que percebesse, anos depois, a pouquíssima leitura e entendimento que possuía da causa na época: “Vontade de adesão exibicionista de minha parte por uma causa revolucionária. Necessidade”; e ainda: “Intenção

¹⁴ Silo Meirelles foi um militar que seguiu Luís Carlos Prestes, quando este abandonou o movimento tenentista para se juntar ao Partido Comunista.

de procurar na causa dos oprimidos a finalidade da minha vida. Vontade de ser honesta e corajosa” (GALVÃO, 2005, p. 74).

O pasquim, tendo durado poucos meses, é logo empastelado e proibido pela polícia, ela e Oswald fogem para Montevideu “um pouco a passeio, um pouco para fugir das complicações do processo que moviam pelos ferimentos que me atribuíram contra os estudantes que quiseram empastelar o jornal” (p. 75). Foi quando, em terras uruguaiaias, finalmente, ela entra em contato com Luís Carlos Prestes, que um dia vai a sua procura. O encontro define a sua entrada na luta política. Seu sentimento ao conhecer Prestes era a de que enfim conversava com “um comunista honestamente comunista, um comunista como eu desejava ser” (p. 76). Assim ela descreve esse encontro:

Conversamos três dias e três noites, num cafezinho fechado e deserto. Consumismo, penso que, quilos de café. Não dormíamos e consegui saber que o comunismo era coisa séria. E fiquei conhecendo a grandiosidade de uma coisa até então desconhecida para mim — *o espírito de sacrifício*. Prestes mostrou-me concretamente a abnegação, a pureza de convicção. Fez-me ciente da verdade revolucionária e acenou-me com a fé nova. A infinita alegria da fé nova. A infinita alegria de combater até o aniquilamento pela causa dos trabalhadores, pelo bem geral da humanidade. Disse acenou-me, apenas, porque a fé, em toda a sua extensão, só mais tarde tomou conta absoluta de minha pessoa. (GALVÃO, 2005, p. 75, grifo nosso).

A descrição a seguir que faz de Prestes é de um esplendor grandioso, onde podemos ter uma noção da personalidade simples, majestosa e convincente que era o comunista:

Vejo Prestes, ainda, com uma mecha de cabelo sombreando ainda mais o rosto quase desaparecido na sombra do café. Como tinham vida, no entanto, aqueles olhos que pareciam enormes. Falava lentamente, com a calma e a serenidade dos que sabem que não adiantam catadupas de palavras. Ouvia com atenção imensa tudo o que eu falava. Respondia a todas as perguntas. Prestes devia falar assim com todo mundo. As maiores tolices que eu dissesse seriam ouvidas com paciência e contestadas com tanta minúcia, como se eu fosse a única pessoa no mundo que necessitasse ser recrutada para o Partido e que Prestes só tivesse isso como tarefa. *Tive de Prestes uma impressão magnífica e foi essa impressão que, em grande parte, me jogou na luta política.* [...] Vi, nessa ocasião, o comunista convicto das suas argumentações, com a força da certeza e, principalmente, coerente com a luta a que se entregara. (GALVÃO, 2005, p. 75-76, grifo nosso).

A partir desse encontro, Pagu passa a estudar com mais afinco a doutrina marxista, “estudar seriamente” (p.76), como assim chamou esse momento divisor de águas. Já estava tomada pela vontade de militância.

3.7 “A ação me fazia falta”: a entrada para a ação militante

Após o contato com a literatura comunista, e de volta ao Brasil, logo Patrícia sente falta de entrar de fato para a militância ativa, sente necessidade de ação: “[...] Mas a satisfação intelectual não me bastava... A ação me fazia falta. As teses isoladas irritavam-me. Era necessário concretizar” (GALVÃO, 2005, p. 77). A possibilidade de iniciar a ação se deu em uma viagem a Santos, quando decide ir a uma reunião do Sindicato de Construção Civil, onde conhece alguns operários, e logo é convidada à luta por um deles: “Você precisa trabalhar com a gente, no partido” (p. 79), notando o enorme interesse dela pela causa. Começa imediatamente a ajudar como pode, escrevendo manifestos e panfletando junto aos operários santistas. A militante lembra com emoção do seu encontro com o proletário Herculano, a ele Pagu credencia as palavras mais intensas, mais certas, para que então não houvesse mais dúvida quanto a sua entrega completa ao “espírito de sacrifício” e à luta de fato: “[...] 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 mesma. Bastava ouvir.” (p. 81). Nesse mesmo dia, assiste a sua primeira reunião comunista e revela o que sentiu:

Entrei na casa pequenina para o dom absoluto da minha pessoa. Entreguei-me completamente. Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida. (GALVÃO, 2005, p. 81).

Entrando no partido, sua primeira designação foi servir a organização do Socorro Vermelho em Santos, como secretária. Para tanto, a nova militante decide ficar em Santos, enquanto Oswald e o filho voltam para São Paulo. Enquanto distribui boletins grevistas no cais junto de alguns outros manifestantes, é acusada de sentimentalismo excessivo pelo mais próximo deles, Villar, ao abrir-se sobre a preocupação com a separação de seu filho, e começa a experimentar as recriminações emocionais do partido, que acima de tudo almejava a entrega completa de suas filiadas e filiados, onde deveriam esquecer sua vida pessoal pela causa maior, e a maternidade estava incluída nisso.

3.8 “Os filhos dos trabalhadores estão morrendo de fome todos os dias”: a abdicação da maternidade

Abrindo-se sobre a preocupação com a separação do filho e o medo de que o menino adoecesse, logo conhece o que chamou de “hábito da atitude comunista” e descobre a abdicação compulsória que teria que ter em relação a sua atividade como mãe. Assim descreve seu primeiro contato com o pensamento renunciador da doutrina partidária:

[...] Contei-lhe minhas apreensões sobre Rudá, que soubera estar novamente com pneumonia. Estava angustiada, mas sabia que não deixaria Santos naquele momento. R. sorria. O sorriso clássico dos que chamamos proletários intelectualizados, que só mais tarde percebi não conter apenas desprezo pela pequena burguesia.

[...]

Foi com um tom de infinito desprezo que R. atacou o que designava como aviltante sentimentalismo. E com toda a vontade de atingir arranjou essas palavras:

— E se seu filho morresse hoje?

Senti apenas que estava muito quente e pude responder:

— Os filhos dos trabalhadores estão morrendo de fome todos os dias. O importante é a nossa tarefa de agora. (GALVÃO, 2005, p. 83).

Entrando no jogo do companheiro, Pagu tenta disfarçar seus sentimentos pessoais para que não percebessem alguma fragilidade na nova militante, que deveria esquecer-se de qualquer emoção e da vida pessoal para dedicar-se exclusivamente ao Partido. Confessa: “Por que falei assim? Senti como falseados os meus sentimentos. Estava também principiando a formar *atitudes*. Odiei-me pela cretinice e desonestidade comigo mesma” (GALVÃO, 2005, p. 83, grifo nosso).

O sofrimento, o sacrifício pela abdicação de sua maternidade é ainda mencionada em outras partes do relato, alterando pensamentos de concordância com a “atitude comunista” e a dúvida quanto ao espírito de sacrifício imposto a sua atividade como mãe. Em dado momento revela sua plena compreensão com o que lhe era exigido:

As crianças de trabalhadores, de marinheiros. Eu, ridiculamente grandiosa, porque lutava por aquelas crianças, olhando-as como se fossem minhas, como se eu as salvasse todos os dias. Meu filho, meu Rudazinho, era aquela cabeça loira de um José [...] Rudá estava ali comigo, neles todos, com as companheiras de folguedo, perto de meu cuidado. Eu lutava, lutava por eles, e por todas as pobres crianças do mundo. (GALVÃO, 2005, p. 86).

Um pouco mais a frente, após um escandaloso comício que terminou com prisões, mortes e humilhações, Pagu é alvo de desconfiança por parte do partido, que ao recrutá-la novamente, exige abertamente a separação completa de seu filho, e também de Oswald:

[...] O Partido exigia que eu seguisse para o Rio. Já havia repousado suficientemente e devia voltar à luta. Eu esperava esse chamado, mas não a intromissão na minha vida particular. Exigiam a minha separação definitiva de Oswald. Isto significava deixar meu filho. A Organização determinava a proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. *O preço disso era o meu sacrifício de mãe.*

[...]

Sofri horivelmente deixando Rudá. Eu sei o que sofri com isto, mas não houve de minha parte a menor hesitação. Talvez não o amasse tanto como julgava. Segui para o Rio na mesma noite. (GALVÃO, 2005, p. 95, grifo nosso).

A exigência do partido de que se separasse definitivamente de seu filho, inclusive sem poder sequer saber notícias dele, assusta Pagu, mas não a impede de continuar a luta a qual se entregou totalmente. No estudo de casos sobre militância e maternidade, Ivonete Pereira (2010) busca demonstrar, através dos testemunhos de Amelinha (Maria Amélia, militante do PCdoB, na década de 1960) e Irma Antognazzi (militante argentina da Frente Anti-imperialista e pelo Socialismo — FAS, na década de 1970), os conflitos políticos e subjetivos relativos à atividade materna de mulheres que militaram contra governos autoritários ao lado de organizações de esquerda. Ela atesta que:

Nesse sentido, malgrado todas as quebras de tabus e a superação de obstáculos referentes à militância de mulheres, carecem de estudos as narrativas acerca dos elementos subjetivos que configuravam o ser militante (projeto coletivo) e o ser mãe (projeto individual). Possivelmente a maternidade, para essas mulheres, consistiu em experiências permeadas por conflitos, haja vista que as organizações de militância em que estavam inseridas geralmente se posicionavam indicando e/ou influenciando os caminhos a serem seguidos pelas militantes e pelos casais, sendo que, para algumas, tais projetos individuais eram entendidos como excludentes. (PEREIRA, 2010, p. 2).

Após entrevistar as militantes em sua pesquisa, a autora destaca a sua conclusão de que ainda que a maternidade não tenha sido encarada como problema por essas organizações partidárias, “a conciliação entre militância e maternidade, para essas mulheres, foi conflitante, mesmo que apenas em sua subjetividade [...]” (PEREIRA, 2010, p. 2).

No relato de Pagu, ainda podemos entrar em contato com outra cena terrivelmente brutal envolvendo o conflito da maternidade das militantes do partido, dessa vez ela conta a experiência de uma companheira:

Num comício que o Partido realizou no largo da Lapa, a fábrica teve o trabalho paralisado. Os operários seguiram incorporados para participar da manifestação. Uma nota brutal nesse dia: uma criança foi pisada por um cavalo. O ferimento não foi grave, mas a meninazinha perdia muito sangue, desfalecida nos braços da mãe, que era uma companheira de Partido *obrigada a passear com uma bandeira ensanguentada, antes de poder cuidar da filha.* A mãe, sobrepujando a revolucionária, quis protestar, mas

os camaradas obrigaram-na quase à força a falar, a fazer um discurso, antes de entregar a criança para os curativos. (GALVÃO, 2005, p. 105, grifo nosso).

A cena estremece Patrícia que se imagina no lugar daquela companheira, daquela mãe como ela era. No entanto, a violência sobre a maternidade e sobre as crianças filhas dos militantes também é realizada pelo outro lado, pela polícia getulista, conforme a narração da militante, que conta que seu filho Rudá um dia foi levado pela polícia junto à governanta que tomava conta do menino na casa dela e de Oswald, enquanto ambos estavam foragidos: “[...] Depois outras notícias. O filhinho gravemente doente. A polícia não permitia que o levassem ao médico e não deixava ninguém entrar na casa. Naturalmente, desconfiavam que tínhamos notícias pelo telefone e queriam que o fossemos buscar” (p. 109-110). Depois, quando consegue ver o filho, conta: “[...] Rudá tinha melhorado. Mas como estava magrinho, brincando na cozinha...! Estava todo marcado de feridas. [...]” (GALVÃO, 2005, p. 110).

Entre ambas violências, de ambas instituições autoritárias, Pagu seguiu acreditando que tudo valia pela libertação dos oprimidos e seguia decidida na sua luta: “Pensava pouco em minha vida particular, mas pensava algumas vezes. Não tinha notícias do meu filho, mas com medo de me comover com isso afastava todo o pensamento que me chamasse a atenção para esse lado” (GALVÃO, 2005, p.103).

3.9 “E, no fundo, talvez sentisse alegria com o sofrimento que era proporcionado por minha luta”: as prisões políticas

Após algumas pequenas detenções, ou seja, nas vezes em que fora mantida na cadeia apenas por algumas horas e liberta logo em seguida, ainda nas suas primeiras atividades, como a panfletagem para o Socorro Vermelho, Pagu sofre uma prisão mais agressiva, desencadeada por uma repressão violenta da polícia varguista no primeiro comício realizado pela organização onde estava trabalhando, em 23 de agosto de 1931 em Santos.

A militante foi escalada para abrir o comício e deveria continuar o seu discurso a qualquer custo, mesmo que a polícia invadisse o local. No dia do ato, quando chegou à Praça da República, Pagu conta que o local já estava cheio de trabalhadores e também de policiais, que tentaram impedi-la de subir ao palco, sabendo que ela devia começar o comício. Mesmo assim, Herculano a empurra para que suba ao palco e, assim que começa a falar para o público, a polícia começa a atirar na multidão, para que ela se disperse. Havia muitos policiais disfarçados de operários. Entre os tiros, seu companheiro de luta, Herculano, morre. Os

discursos mesmo assim continuam, e Pagu pede que a multidão cante a Internacional, é quando a cavalaria invade a praça. Ela é alcançada pela polícia e levada para a cadeia. É assim que conta um pouco sobre essa experiência na cadeia:

Fomos encarceradas 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. [...]
Quando fui conduzida da cela para o “xadrez”, não percebia nada. Não pude perceber quando perdi os sentidos. Lembro-me apenas da dor intensa que sentia na garganta e da minha falta de voz, quando não pude mais cantar.
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, doía, doía tanto... (GALVÃO, 2005, p. 90, grifo nosso).

Dessa vez, a militante acabou passando cerca de um mês e meio na prisão. De lá de dentro, ficou sabendo que seu nome era propalado e repetido com entusiasmo por todo canto por causa de suas atitudes durante o comício e pela prisão, incentivado pelos jornais que estampavam manchetes e mais manchetes com seu nome, exibindo-a como a primeira prisioneira política do Brasil, ainda mais não sendo uma operária, o que é confirmado por ela: “Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado”; ao mesmo tempo em que destaca as notícias falaciosas e sensacionalistas: “Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação. Daí partiu o boato de que eu tinha dominado a ação dos soldados, que não tinham atirado por minha causa, etc [...]” (GALVÃO, 2005, p. 91).

Logo recebeu críticas e repreensões do próprio Partido Comunista que considerava a empolgação com que os proletários falavam do nome de Pagu, ultrajante, pois se tratava “de uma militante de origem pequeno-burguesa” e também porque “só a organização e o nome da organização devem ser comentados” (GALVÃO, 2005, p. 91). O escândalo ao redor da pessoa política, que era uma pessoa pública e nacionalmente conhecida, fez com que o partido a obrigasse a assinar um manifesto e uma declaração, onde tomava a responsabilidade por toda a desordem provocada durante o comício. Ela conta que achou “justa a determinação” e que aprovou o manifesto, “disposta a todas as declarações ou fatos que exigisse de mim o meu Partido” (p. 91). Depois ainda teria que tentar reconquistar a confiança da instituição política, e enquanto estava presa, pensava “na minha vida, em minha luta, no muito que pretendia lutar

até que, rompendo a desconfiança dos trabalhadores organizados, pudesse ser tratada como uma igual, apenas como uma militante qualquer de base” (GALVÃO, 2005, p. 92).

Sua prisão e todas as violências sofridas na cadeia não a faziam se afastar da luta que tinha tomado como a luta de sua vida. A crença na militância comunista partidária era tão forte que chegou a confessar até mesmo o orgulho sentido por estar presa por causa da sua luta política:

Não vou falar aqui os sofrimentos por que se passa numa prisão de mulheres. Faria uma má descrição e os sofrimentos físicos só foram sentidos na hora. A gente se esquece deles. Eu, principalmente. A prisão não tinha importância para mim, a não ser no que se referia a paralisação do trabalho começado. Sempre pensei que na cadeia também se podia lutar. Atormentava-me a falta de comunicação, a ausência de notícias de companheiros. Não sentia nenhuma humilhação. E, no fundo, talvez sentisse alegria com o sofrimento que era proporcionado por minha luta. (GALVÃO, 2005, p. 90-91).

Analisando as memórias de prisões políticas da época do regime Vargas, Marcelo Badaró Mattos (2011) argumenta que o conjunto de escritos testemunhais dessa época, quando incluem a experiência das prisões políticas sofridas, possuem elementos comuns, como o da “convicção de que havia uma correlação direta e necessária entre uma perspectiva de vida revolucionária e o enfrentamento da repressão, incluindo a prisão”, pois para os militantes “Ser preso era algo que se devia esperar e estar preparado para enfrentar como mais uma consequência, ou mesmo mais uma tarefa, da militância” (MATTOS, 2011, p. 5-6). O autor, inclusive, cita a própria autobiografia de Pagu, lembrando que a militante descreve vários sofrimentos vividos na cadeia, mas destaca que tudo isso era secundário, uma vez que era assim a concepção de militância que movia os ativistas políticos na época.

É interessante lembrar, aliás, que Pagu, a *Pagu-narradora* que naquele momento escreve, em 1940 — 10 anos após tais acontecimentos relatados — agora percebe suas experiências de outra forma, já que a *Pagu-autora*, nesse momento, tinha acabado de sair da mais longa prisão que passou em vida, cerca de 5 anos totais no cárcere. Não temos acesso às narrativas sobre esse período de encarceramento mais demorado, já que o relato termina muito mais cedo, no entanto, seus ideais e experiências novas decerto são distintos daqueles que viveu anos antes. O tom que constrói sua narrativa é sempre perpassado por uma clareza que exhibe como nova e que deixa perceber as ingenuidades e os prejuízos vividos por aquela *Pagu-personagem*, relatada em seu texto.

3.10 “Fantasiei-me de fato de operária... fui considerada comunista sincera”: a proletarização

Após o incidente do comício em que sofreu uma violenta repressão policial e do escândalo em torno de seu nome, o partido insistiu no projeto de proletarização da militante, começando também uma caça aos intelectuais e pequeno-burgueses filiados. Depois de posta em liberdade e de ter vivido como foragida por um tempo com Oswald, é recrutada novamente pelo partido. Dessa vez é enviada ao Rio, onde deveria conseguir um trabalho comum e iniciar seu processo de proletarização, não gerando custos para a Organização. Conta que:

Ia começar meu trabalho revolucionário, sob o controle persistente de um companheiro do Partido. Estava encarregado de severa vigilância sobre minha atuação, para que eu não cometesse desvios pequenos-burgueses e para impedir-me de exercer prepotência no grupo em que devia militar. Foi escolhido para isto um judeu alfaiate que devia também me dar trabalho em sua oficina [...] Eu nunca tivera vocação para costura, mas vi-me aprendendo a fazer casas em pedacinhos de fazenda com garotas de dez anos que as faziam com perfeição. (GALVÃO, 2005, p. 95).

Enviada para essa atividade de costura, percebe logo que não poderia render muito em tal ofício, pois ficava bastante atrás na produção de sua equipe. Ao conseguir mostrar seu baixo rendimento aos companheiros de partido, é autorizada a buscar um outro trabalho. No mesmo dia, consegue dois: um na *Agência brasileira* e outro no *Diário da noite*, como jornalista. É impedida veementemente: “Nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo Partido, terá que admitir a proletarização” (p. 96). Vai, então, em busca de algo novo, tenta uma agência de trabalhos domésticos, sem sucesso durante a função; é empregada como lanterninha em um cinema e ali fica um certo período de tempo, mas ao reunir simpatizantes no serviço para a causa comunista, é logo despedida novamente. É então que, por intermédio de um companheiro, consegue entrar para a metalurgia. Sente-se orgulhosa pelo trabalho de base que consegue:

[...] Fantasiei-me de fato de operária. Com o meu avental de xadrez, com as mãos feridas, o rosto negro de pó, fui considerada comunista sincera. Da noite para o dia, a desconfiança desapareceu e entregaram-me tarefas de maior responsabilidade. Puseram-me em contato com os assuntos mais restritos e ilegais do Partido. Três dias de “proletarização” foram suficientes para que me escalassem para a Conferência Nacional. (GALVÃO, 2005, p. 99).

A experiência de trabalhar na metalurgia lhe mostra que ali era o lugar perfeito para disseminar a ideologia comunista e recrutar novos aliados para a causa, pois lá era possível

fazer “abertamente a propaganda comunista”, inclusive podendo transformar o restaurante onde os operários e operárias almoçavam em uma “ampla sala de assembleia” (p. 103). Durante o tempo em que se submete ao processo de proletarização, trabalhando na metalurgia, Pagu vai viver em uma república com alguns jovens, que quando desfeita, a obriga a alugar um pequeno quarto de uma senhora miserável, que levava muita sujeira para o ambiente, estando sempre rodeado de baratas. Um dia, já sentindo-se fraca pela falta de alimentação adequada, ergue um peso muito grande na metalúrgica, maior que sua força, e acaba sofrendo um desvio no útero. A princípio recusa-se a voltar para a casa de Oswald para que seja cuidada por ele, pois já não possuíam mais relações íntimas, e já há muito estava vivendo no Rio, somente para sua militância. Por isso, fica sozinha doente em seu quarto alugado, em péssimas condições. Assim descreve sua situação:

O Partido mandou-me para Oswald. Opus-me categoricamente. Como voltar se não havia mais nada, nem compromisso algum nos ligando? Eu o tinha abandonado, tinha deixado minha casa e meu filho, rompendo com todas as nossas relações comuns. Como voltar nessas circunstâncias? [...] Recusei terminantemente. E fiquei sozinha. Algumas noites foram horríveis e me senti abandonada. Eu, que nunca pensara nas baratas que infestavam meu quarto, sentia-me esmagada por elas. O exército de bichinhos me martirizava e me arrancava lágrimas. A velha chegava à noite, resmungando e espalhando restos de comida pela mesa. Eu me sentia impotente. (GALVÃO, 2005, p. 107).

Não conseguindo recuperar-se sozinha, acaba mesmo sendo enviada a Oswald, para que pudesse se tratar de sua enfermidade. De volta a São Paulo, enquanto repousava e se recuperava, recebe um novo bilhete do partido: estava sendo afastada por tempo indeterminado: o Partido Comunista continuava em sua posição contra os intelectuais e pequenos burgueses, o que originou uma série de expulsões. Patrícia teria que esperar, e esperaria, o quanto fosse necessário para ser chamada novamente para servir à organização política. Enquanto aguardava um novo recrutamento, ela explora o seu potencial criativo e intelectual para dar prosseguimento a seu trabalho, ainda que à margem da agremiação. É quando decide escrever *Parque Industrial*, que só seria mesmo publicado em 1933, visto como o primeiro romance proletário brasileiro. O texto busca debater as questões comunistas através da exposição de opressões vivenciadas pelas mulheres pobres, operárias e moradoras do bairro do Brás.

3.11 “Eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta”: os abusos do Partido

Durante o caminho na militância partidária, Pagu começa a perceber muitos abusos e machismos engendrados dentro do Partido Comunista, passa a notar muitas injustiças realizadas sobre os seus filiados, especialmente sobre as filiadas. O controle que a organização opera sobre o corpo, a liberdade e a individualidade de cada militante, começa a ser questionado por ela, ainda que internamente. Seu relatório, então, passa a apontar cada vez mais esses abusos, como quando há a prisão de dois de seus companheiros, Eneida e Villar, sendo a culpa, bem como o castigo, direcionados exclusivamente a Eneida, que, além de ser mulher, parecia ter um passado mais pequeno-burguês:

O caso de Eneida e Villar ficou assunto do dia. Perdeu-se, com essa prisão, importante material tipográfico do Partido e, naturalmente, a inculpada foi a pequeno-burguesa. Tendo-se descoberto a ligação íntima dos dois, todo o insucesso e desastres do partido foram atribuídos a Eneida. A lutadora foi expulsa com toda a desmoralização que puderam inventar. Quanto Eneida sofreu! Todas as injustiças imagináveis, todas as humilhações... *O seu nome começou a surgir no material político como o de uma degenerada que entrara no partido para satisfazer sua sede de depravação.* [...] Tinha feito pelo partido toda espécie de sacrifícios. Eneida tinha sacrificado o próprio amor pela luta política. Ela amava Múcio quando se separou dele para militar. Tinha se despojado de toda situação confortável. Tinha sacrificado a própria vaidade. Tinham exigido dela coisas ridículas. Determinavam-lhe até a comida que devia comer e a roupa que devia vestir [...]. (GALVÃO, 2005, p. 111, grifo nosso).

O “espírito de sacrifício” que Pagu relata ter conhecido a partir de seu contato com Prestes, aqui já aparece como uma contundente dúvida. Será que esse sacrifício seria percebido pela organização e bem retribuído? Com a experiência de Eneida, acima descrita, Patrícia vai percebendo o quanto o partido poderia ser imperdoável e cruel.

Segundo Mirian Goldenberg, que analisa algumas trajetórias de mulheres militantes, “é possível identificar os elementos considerados imprescindíveis para uma mulher ser considerada uma ‘boa’ militante comunista: coragem, sacrifício, dedicação e abnegação” (GOLDENBERG, 1996, p. 6), e que também “a vivência política foi algo que dominou (e algumas vezes anulou) outros domínios da vida destas mulheres” (GOLDENBERG, 1996, p. 10). No entanto, a autora lembra que, de acordo com Badinter (1985), sacrifício, abnegação e dedicação são

As qualidades exigidas para uma mulher ser considerada uma “boa” mãe, aquela que se anula inteiramente para se dedicar aos filhos. A “boa” militante deveria ter essas mesmas qualidades no interior do partido, sendo ou não mãe. O partido, a luta comunista, deveria estar acima de quaisquer outros interesses familiares, profissionais ou pessoais [...]. (GOLDENBERG, 1996, p. 11).

Tais qualidades são percebidas, segundo a mesma autora, como sendo indicadas às militantes dessa época, o que já pode ser contrastado com os valores indicados às militantes contemporâneas, que agora também incluem: “autonomia, liderança e liberdade” (GOLDENBERG, 1996, p. 11). É importante este contraste, para que também percebamos os valores que eram negados às militantes como Eneida e a própria Pagu, nos primeiros anos do Partido Comunista no Brasil. Eram-lhes, então, negadas: autonomia, liderança e liberdade. Isso podemos perceber através do testemunho de Pagu.

As situações de abuso continuam a ser relatadas em sua autobiografia, agora cada vez parecem piorar. Patrícia é recrutada novamente pelo seu partido, dessa vez seria aproveitada para o Comitê Fantasma¹⁵, órgão que estava relacionado com atividades ilegais dentro da organização, “mas que me estava destinado um trabalho de responsabilidade excepcional que me daria a oportunidade definitiva de demonstrar minha sinceridade e meu devotamento à causa dos trabalhadores” (GALVÃO, 2005, p. 116). Ali, passou a receber ordens de um homem a quem chama, em seu relato, apenas de CM11. Por enquanto, ficaria apenas ligada a esse militante, até que provasse novamente que era digna da confiança da organização.

Como uma de suas primeiras missões, recebe a ordem de sondar Emydio Miranda, um militar que teria informações necessárias sobre a posição dos militares caso fosse instaurado um golpe no governo getulista. Após alguns encontros com o alvo, Patrícia sente que não consegue tirar nenhuma informação do militar e repassa isso a CM11, que logo propõe: “Emydio não demonstra nenhum interesse particular por sua pessoa?” e acrescenta “É preciso que você consiga isto. Talvez já haja esse interesse. Repare.” (GALVÃO, 2005, p. 119). Patrícia então decide tentar ser direta com o homem que deveria tirar as informações, como estavam em

¹⁵Não conseguimos encontrar nenhuma informação sobre o Comitê Fantasma nas buscas realizadas nos portais online. De fato, o nome sequer é identificado na internet. Segundo a própria Patrícia Galvão em seu relato: “Muita gente já ouviu falar nessa organização anexa ao partido. Muitos membros, muitos comunistas duvidavam de sua existência e ainda muitos outros deturpavam suas atribuições. Ninguém sabia que o Comitê, já naquele tempo, tinha suas ramificações no centro da malandragem carioca. Ninguém sabia das ligações que fariam abrir as bocas dos ‘militantes decentes’ da honrada vanguarda proletária brasileira. Batedores de carteira, caftens, assaltantes, tudo ligado indiretamente com o P.C.B [...] Todo trabalho que o direito burguês qualificava de crime comum era realizado pelo Comitê Fantasma. Os seus membros estavam divididos em três *bureaux* que o compunham: o de contra-espionagem, o de finanças e o de depuração” (GALVÃO, 2005, p. 123).

lugar público, um café, o militar a chama para irem a um hotel, lá ele diria tudo o que ela quisesse. Aceitando a oferta, a militante consegue realmente extrair as informações que lhe tinham sido requisitadas. No entanto, o tal Emydio, após dar todas as respostas, tenta abraçá-la como iniciativa do desejo de sexo, com o que Pagu reage, dando-lhe uma negativa, ele se enraivece:

[...] Mas aquelas palavras demasiado vulgares, íntimas e estranhas me repugnam. Muita bestialidade para um início. Consegui me desvencilhar.

— Não queres?

— Não.

O animal desaparecerá. Apenas o tenente Emydio Miranda a minha frente. Polido, geométrico e notavelmente desinteressado.

— Julguei ver apelo em você. Não teria feito o que fiz. Vamos embora.

Sáímos. E ele pediu: “Mande outra pessoa falar comigo. Não quero mais ver você. A menos que você decida anular a resistência”. (GALVÃO, 2005, p. 121).

Outra situação acontece referente à utilização de seu corpo e sexualidade para a conquista de informações necessárias à organização. Essas ideias continuam sendo propostas a Patricia a partir das diretivas do tal CM11. Nessa nova missão, a militante deveria conseguir alguns passaportes falsos com um homem nomeado Ademar, além de outras informações privadas. Em suas palavras:

Claro que não pude evitar uma gargalhada: “E você acredita que Ademar poderá me dar todas essas informações? E mesmo se pudesse, você acha que iria falar sobre isto comigo? Comigo?!”

CM11 olhou-me e sorriu. Vi como tremeu, seus dentes minúsculos, negros, apertando o cigarro de palha.

— Você não me parece inteligente... — e, depois de um silêncio. — Na cama, ele dirá tudo. E você terá o que quiser.

Não me indignei com isso, porque o ridículo enchia de comicidade a situação. Coisa de fita de cinema. Pretensão a representações baratas de folhetim. Era apenas indecente e vexante.

— Mas é ridículo! — disse eu. — Estou de acordo com o sacrifício total, se se tratasse de uma coisa que valesse a pena, se se tratasse de vidas e vidas, num momento de luta armada, em plena revolução. Mas assim, para obter ridículas informações, que nem sequer se sabe se serão aproveitadas, eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta.

— Não se exige isto das mulheres revolucionárias. Exige-se de você, que é uma mulher excepcional. E não é só isto. Precisamos também de uma lista que está nas mãos do chefe de polícia. Você poderá obter isto com Rodolfo. Claro que, com os mesmos meios, você conseguirá.

— Quer dizer que o partido me nomeou para os trabalhos do sexo. É uma estupidez. E ainda por cima ridículo, ridículo... (GALVÃO, 2005, p. 126).

Com a insistência de CM11 sobre o ato que deveria realizar, Pagu mantém-se firme em não aceitar a missão sexual:

— Por que não exigem isso de fulana, fulana e fulana? Elas vivem calmamente com seus companheiros e filhos. E nem por isso deixam de ser revolucionárias. Você pensa que eu poderia estar com um homem qualquer e chegar em casa com a mesma cara? Pensa que eu ousaria esconder de Oswald ou que poderia ocultar dele o que se passasse neste sentido? (GALVÃO, 2005, p. 127).

Para Ferreira e Lins (2016, p. 6), o fato de se exigir de Pagu os chamados “trabalhos sexuais” está ligada à representação que possuía da mulher nova, da transgressão moral da sociedade, da transgressão feminina e da luta pela emancipação das mulheres, pois “a impetuosidade e rebeldia seriam interpretadas como promiscuidade, e os valores vigentes de uma sociedade burguesa seguiram sendo reproduzidos no interior de um partido revolucionário”, o que demonstra que “a liberdade sexual feminina se confundiu com imoralidade, concepção essa ainda baseada na moral burguesa”. Os abusos engendrados pelo Partido Comunista são, pois, os mesmos engendrados na sociedade capitalista, uma vez que mesmo lutando contra esse mesmo capitalismo, a organização se movimenta através de uma série de pragmatismos e moralismos burgueses.

Antes de chegarmos ao cerne da questão de gênero dentro dos partidos políticos, nos é importante informar que há depoimentos que confirmam o acontecimento de práticas sexuais realizadas por algumas das militantes mulheres, sendo-lhes, tal ato, sugeridas ou até exigidas pela organização. Segundo o que nos conta Lôbo (2017, p. 55), a atividade era chamada de “tática dois”:

Assunto bastante controverso ao se analisar as relações estabelecidas no interior do Partido Comunista do Brasil, comumente chamados de “tática dois”, diz respeito aos fatos relatados por alguns militantes. Se tratava de delegar a militantes mulheres a tarefa de conseguir favores ou informações por meio de atividades sexuais. Salientam que tal atividade era muitas vezes realizada, mesmo que dificilmente admitida por seus companheiros de partido.

A “tática dois”, imbuída como missão para Patrícia, acaba sendo aceita por ela, como conta logo depois em seu relato, ainda que tenha tecido críticas contundentes ao companheiro CM11 e à atividade que deveria realizar. Ao encontrar o homem a quem deveria retirar informações para o partido, entrega seu corpo na intenção de conseguir o que lhe era requisitado. Assim, Pagu lembra desta passagem:

[...]

Senti que a última onda de pudor desaparecia para nunca mais voltar. Era a última manifestação no calor que me envolveu dolorosamente.

— Sim. Acho que vale a pena para você...

— E se eu contasse essas coisas à polícia? Você me falou com muita confiança e sem nenhum cuidado.

— Você não falará a ninguém sobre isto. Não tenho medo de desmoralização e tudo é muito ridículo.
— Eu vou com você.
— Você me dará as informações?
— Sim.
— E os passaportes?
— Estão no Rio. Realizaremos um segundo negócio, *se eu gostar da mercadoria*. Já não tinha mais nada para sentir. Fomos para a casa do Bosque. As informações foram redigidas e assinadas por Ademar. Fazia muito frio. Muito frio mesmo. Havia uns velhos restos de roupão. *E me entreguei*. Sim, me entreguei não como uma prostituta que comercializa pela primeira vez. Com muito maior consciência da sujeira, da podridão, e sem nenhuma vergonha mais.
Deixou-me também daí a pouco, como se deixa uma meretriz, com certeza, com o mesmo nojo dos fregueses de bordel. Fiquei enrolada, tremendo de frio, nos restos do roupão. (GALVÃO, 2005, p. 132-133, grifo nosso).

Após ter se entregado a esse homem e ter conseguido os passaportes falsos que lhe eram requisitados, além de algumas outras informações, Pagu decide dizer a uma outra companheira que não queria mais trabalhar para o Comitê Fantasma e que desejava “entrar para o serviço ativo e normal”, pois “já tinha dado provas de minha boa vontade” (GALVÃO, 2005, p. 136). No dia seguinte, recebeu a resposta do Partido, que optou por seu afastamento provisório, com conselhos para que ela viajasse, saísse do país: “Foram implacáveis comigo. Erradicada inexplicavelmente. E CM11 insistiu: ‘Não fique aqui. Vá embora, que é melhor para você’” (p.136).

3.11.1 Gênero e Militância

As violências, os abusos e os machismos vivenciados por Pagu dentro do Partido Comunista não são e nem foram episódios particulares. De fato, tem havido muitos estudos, através de novos e velhos relatos, que têm sido desvelados ao longo do tempo, sobre terríveis experiências vividas por mulheres ativistas dentro de diferentes organizações políticas de esquerda. São experiências de militantes não só da época do começo do século XX, como as do nosso objeto de pesquisa, mas também relatos de abusos vivenciados ainda hoje. Encontramos testemunhos mais vívidos, e que possuem uma carga muito mais contestatória, nos dois momentos mais ativos das organizações de esquerda — especialmente do chamado “Partidão” — durante os governos autoritários e ditatoriais brasileiros (Estado Novo e a ditadura civil-militar de 64).

A desigualdade e a violência de gênero foram amplamente vivenciadas pelas mulheres revolucionárias. Daniela Ataíde Lôbo (2017) aponta, em sua dissertação, a questão do trabalho doméstico como uma das mais comuns dentro do partido, mostrando que “a compreensão de

que as tarefas domésticas eram competência exclusiva das mulheres denota que os próprios militantes e dirigentes do Partido Comunista careciam de outra concepção sobre a questão feminina” (p. 53). Como exemplo, ela traz uma parte do depoimento de Auxiliadora Bambirra, que foi militante do Partido junto de seu marido:

O Bambirra [Sinval Bambirra, marido de Auxiliadora], por exemplo, na época que eu comecei ele dizia “...não gosto que você fique atuando nessa frente com as mulheres porque os dois não podem queimar... A gente não pode queimar porque um tem que ficar tomando conta das crianças. É bom que reduza um pouco sua saídas”. Quer dizer, de certa maneira, ele queria determinar, limitar minha atuação, mais em função da educação das crianças, que eram pequenas. Mas, ao mesmo tempo, ele não podia proibir. (BAMBIRRA, 14 de dezembro de 1993 apud LOBO, 2017, p. 53).

Apesar de trazer uma característica mais pessoal, esse testemunho sobre o relacionamento amoroso da testemunha, somado à posição particular de seu companheiro, já nos mostra o caráter machista e autoritário de um dos militantes do Partido Comunista, que, teoricamente, estaria ali lutando contra as mazelas do capitalismo, quando, na verdade, estava reproduzindo as mesmas opressões consideradas capitalistas pela doutrina marxista. Lôbo (2017) continua seu argumento lembrando que essa ideia de que os trabalhos domésticos deveriam ser atividades atribuídas às mulheres ganha respaldo no interior do PCB: “Em outras palavras, apesar das pretensões de se converter a ordem social igualitária, onde vigorasse ideais emancipatórios, o feminino se manteve associado aos cuidados com o lar, a maternidade e o matrimônio” (p. 53). Assim, dentro do partido, as mulheres revolucionárias recebiam, muitas vezes, tarefas consideradas femininas, como as domésticas.

No trabalho de Ferreira e Lins (2016) nos é apresentado o testemunho de outra importante militante, Maria Prestes, que adentrou ao PCB em 1952 e logo se tornou companheira de Luís Carlos Prestes, estando casada com ele por cerca de 40 anos. Primeiramente, Maria Prestes foi designada para garantir a segurança de um dos *Aparelhos*, casas cedidas ou alugadas pelo partido para esconder militantes foragidos e ponto de encontro para tomada de decisões e reuniões. Neste *Aparelho* ao qual foi delegada, estava o famoso militante Prestes, aquilo mostrava que Maria teria sido levada para cuidar da segurança pessoal do líder político. No entanto, as tarefas que lhe eram atribuídas eram tarefas domésticas, já que “os *Aparelhos* foram refúgios de importantes comunistas, mas administrados por mulheres. Elas cuidavam da limpeza do ambiente, faziam comida, lavavam as roupas dos residentes da casa” ou seja, “as tarefas domésticas consistiram em militância política para a mulher comunista” (FERREIRA; LINS, 2016, p. 7). Maria Prestes acabou desempenhando o papel de dona de casa

durante longos anos, e ainda sofreu enormes comparações com Olga Benário pelos próprios companheiros, que a consideravam intelectualmente menor, pois era uma mulher que vinha de família simples, o que podemos ler em seu testemunho:

Queriam arrancar de mim conhecimentos das obras de Marx, Engels, e Lenin, achavam um absurdo eu não ler no original Pablo Neruda ou Romain Rolland. Quantas vezes ouvi as minhas costas sussurros de mulheres surpresas com o lamentável casamento de Prestes. Afinal, eu era uma pessoa pobre, do povo, que não estava à altura da luta teórica pelo comunismo (PRESTES, 2012, p. 144 apud FERREIRA e LINS, 2016, p. 7).

O mais espantoso é seu relato a respeito da própria comparação realizada pelo marido, que, à revelia da opinião dos companheiros e companheiras, comparava Maria à Olga de maneira distinta: “Uma das coisas que ele fez questão de frisar muitas vezes era que Olga não tinha muitas prendas domésticas como eu. Não sabia fazer tantos pratos, costurar, muito menos arrumar o aparelho clandestino com feminilidade [...]” (PRESTES, 2012, p. 84 apud FERREIRA e LINS, 2016, p. 7). A atribuição de tarefas domésticas às mulheres como dever comum e até mesmo como natural ao gênero feminino era claramente engendrada dentro do Partido e perpetuada pelos companheiros mais famosos.

Muitas dessas mulheres também tinham que buscar empregos de base para sustentar os companheiros que deviam, por sua vez, dedicar-se totalmente à causa revolucionária, muitas vezes passando dias e dias sentados, apenas estudando a doutrina. Vania, uma outra militante do PCB, declara: “As mulheres sustentavam os homens e os homens se dedicavam aos grandes trabalhos da revolução” (GOLDENBERG, 1996, p. 8). Os trabalhos de base, durante a proletarização fora da organização — ou mesmo dentro —, encontrados para as mulheres pelo partido, eram também considerados “femininos”. Ao nos atentarmos ao próprio relato de Pagu, que estamos estudando, percebemos que ela desempenhou trabalhos como: secretária do Socorro Vermelho, costureira, empregada doméstica, lanterninha de um cinema — onde foram escolhidas as mulheres mais atraentes para o cargo — , até arranjar o trabalho na metalurgia, vaga conseguida com seu próprio esforço.

Além dos trabalhos domésticos, dos empregos vistos como “femininos” indicados às mulheres militantes e da chamada “tática dois”, ou seja, os trabalhos sexuais, muitas outras atividades com teor sexista foram desempenhadas pelas mulheres. Uma delas foi a participação expressiva das mulheres militantes nas campanhas pela paz e contra a bomba atômica durante a Guerra Fria. O incentivo pelo partido para essa participação feminina, claro, tinha uma razão, acontecia “em decorrência da concepção de que a suposta sensibilidade feminina e o imaginado

instinto materno eram essenciais para o encaminhamento das campanhas pela paz” (ALVES, 2016, p. 7).

Notamos, portanto, que tais práticas estão intrinsecamente ligadas às concepções opressoras “difundidas pela sociedade capitalista, reforçando a reprodução de valores acerca da marginalização e da subvalorização femininas, de forma a contrastar com os ideais comunistas racionalmente elaborados” (LÔBO, 2017, p. 56). A análise realizada por Lôbo (2017) a respeito dos valores capitalistas engendrados no Partido são certeiras e nos cabe aqui reproduzi-las:

Nessa perspectiva, analisamos como a sociedade capitalista se constituiu tendo como base as relações de poder a partir do sexo para a determinação dos lugares destinados a homens e mulheres, e assim relegou a estas posições marginais e de valor menor, em detrimento da posição de superioridade daqueles, em todas as esferas sociais. Estando o Partido Comunista do Brasil inserido nesta realidade, reproduziu tais valores e concepções, fomentando uma identidade do feminino e do masculino, que os aloca em determinadas funções e estabelece graus de importância. O PCB se movia em uma sociedade capitalista, mesmo que seus posicionamentos se estabelecessem de modo contrário a essa estrutura e a favor de uma mudança social do modo de produção vigente. Tal sociedade, como foi explicitado, tinha como pressupostos, no tocante a mulher, sua marginalização e subvalorização. Assim sendo, o partido carregou consigo muitas dessas concepções, visíveis na forma de estruturação dos seus quadros, da participação das mulheres internamente, nos discursos proferidos e na maneira como procuraram lidar com as questões femininas de modo geral. (LÔBO, 2017, p. 56).

Como posto por Lôbo (2017), as razões para que mesmo uma organização subversiva desempenhe opressões ligadas ao próprio capitalismo estão relacionadas à inserção do Partido Comunista em uma sociedade amplamente capitalista. Outro conceito muito encontrado nos estudos a respeito de gênero e militância de esquerda é o de que a luta revolucionária teria como prioridade a derrocada da luta de classes, ficando a luta entre gêneros como uma opressão que deveria ser tratada depois, pois acreditava-se que após a abolição daquela primeira luta, as mulheres estariam livres de todos os outros vetores sociais de opressão. Hoje, sabemos que deve haver uma intersecção entre as lutas ao mesmo tempo, para que a revolução avance. Iraceli da Cruz Alves (2017) traz para o debate um artigo de Marighella, outro importante líder comunista brasileiro, defendendo a questão da luta de classes, ou o fim do capitalismo, como precedente à desigualdade de gênero e à opressão sofrida pelas mulheres. Segue trecho:

[...] Marighella chamou a atenção para os fatores culturais responsáveis pelo que chamou de “escravização” feminina, destacando que na Rússia, mesmo após a Revolução de 1917, alguns homens continuavam oprimindo as mulheres devido à “mentalidade”. Defendeu que a liberdade só seria conquistada quando as mulheres voltassem a participar dos meios de produção e destacou como condição *sine qua non* a inserção no meio produtivo. Para o pecebista, as mudanças nas formas de pensar

viriam com o tempo, a partir da educação das massas. Portanto, naquele contexto o mais urgente seria a eliminação do capitalismo. (ALVES, 2017, p. 4).

O fato dessas organizações e de seus dirigentes tratarem a opressão feminina como algo completamente dependente da luta de classes “impediu, talvez, a esquerda de amadurecer as questões relacionadas à libertação da mulher”, conforme afirma Ferreira e Lins (2016, p. 9). Por este motivo, o Partido Comunista do Brasil, assim como muitas outras organizações de esquerda, refutaram as lutas chamadas feministas em seus primeiros anos. O fato se dava, principalmente, por uma má compreensão do termo feminismo, que no começo do século XX, era atrelado a uma luta de mulheres burguesas, ou ainda, a uma pauta da pequena-burguesia. A alteração do sentido social dado ao termo fez com que o feminismo fosse melhor compreendido com o tempo, sendo inclusive estendido para um entendimento de diversos e distintos *feminismos*. Atualmente, a noção de feminismo perpassa o sentido de que se refere “também às práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas que atuam com o objetivo de liberar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser construído pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade”, o que difere do entendimento da época, quando “o termo designava o movimento organizado por mulheres de tendências liberais de classe média que, na maior parte das vezes, não aprofundaram na discussão acerca das estruturas sociais de dominação masculina” (RAGO, 2001, p. 219).

O mau entendimento do termo feminismo, além dos machismos engendrados no interior do partido repercutiram também na invisibilidade e no esquecimento das personalidades femininas que batalharam por suas organizações. Muitas militantes importantes foram apagadas da história do PCB, sendo-lhes, até hoje, negadas seus lugares na história da luta partidária. Conforme Lôbo (2017, p. 46):

Com a participação significativa na composição do movimento operário, as mulheres também se aglutinaram no interior dos partidos políticos, mesmo que parte da historiografia não tenham atestado. Os indivíduos que compunham os quadros do Partido Comunista do Brasil ao realizarem o trabalho de rememoração de sua trajetória política e, principalmente, da trajetória do PCB, silenciaram personagens femininos de importante atuação. O reconhecimento da militância feminina no interior do Partido Comunista do Brasil se deu de forma controversa, devido ao fato de a história do PCB, escrita pelos militantes que o integravam, ter sido organizada de modo a ignorar o papel da militância feminina junto ao mesmo.

É principalmente a partir das autobiografias, diários íntimos, cartas de mulheres militantes, que o lugar de reconhecimento histórico, até então interdito, tem sido finalmente

atribuído a essas importantes personalidades e suas histórias de militância, inclusive as opressões vivenciadas dentro do Partido, desveladas.

3.12 “Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim”: a decepção revolucionária

Após o afastamento do partido e o “convite” para que viajasse para fora do Brasil durante um período, Pagu embarca em uma longa viagem ao redor do mundo. Segue de navio para o Pará, depois para os Estados Unidos, o Japão, China, a Sibéria e finalmente a Rússia, seu destino final, e onde se daria a sua grande decepção.

Pagu relata uma viagem onde parece estar sempre apática a tudo o que via, pois internamente só pensava em voltar a seu trabalho dentro do Partido Comunista. Durante sua viagem, percebe também o assédio que continua a perseguindo por onde vá e se pergunta sobre o sexo e a falta de liberdade do corpo feminino onde quer que esteja:

[...] Como dão importância em toda parte à vida sexual. Parece que no mundo há mais sexo que homens... Aliás, há tanta puerilidade, tanta mediocridade dentro do assunto, quero dizer, o modo como é encarado o assunto pela humanidade, que quase é eliminada a indignação. Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas. (GALVÃO, 2005, p. 139).

Apesar de sua situação como mulher, não deixa de se arriscar a conhecer todos os lugares livremente, corajosamente. Foi quando chegou aos países nos quais a revolução já tinha sido realizada, isto é, onde o comunismo já imperava. Foi na China que sentiu, de frente, as decepções da revolução comunista realizada ali:

Qualquer descrição é inútil. Quem se tinha por revolucionário só poderia ver um terço da população chinesa vivendo nos juncos dos rios. Eu tenho pudor da realidade da China. É tudo tão miseravelmente absurdo, que eu nunca tive coragem ou ânimo de narrar o que encontrei ali. A mentira, a fábula grotesca me horroriza pelo ridículo e eu mesma penso que tudo o que vi foi mentira. As crianças e os ratos. O excremento e as feridas. O lixo de cadáveres recolhidos já desmanchados pelos carros de limpeza. Os chicotes matando, as torturas públicas no povo revoltado, ou no povo indiferente até ao terror. [...]
Não, eu não falarei da China. Nem do tempo em que vivi em Pequim. Não me pergunte nunca o que vi e nem o que senti ali, porque só direi que vi o lodo dourado do Yang-Tsé, que vive no lodo dourado do Yang-Tsé. Quando sai de Pequim, a morte vinha me acompanhando. Às vezes ela brincava de esconder, se escondendo na capa da revolução [...] (GALVÃO, 2005, p. 144).

Sentindo a decepção lhe escorrer pelo coração, após a China, Pagu segue para a União Soviética, Rússia, de onde conhecia todas as vitórias da Revolução de 1917, mas não, ainda, as mazelas continuadas de uma terra que já obedecia aos desmandos stalinistas.

Antes disso, orgulha-se ao adentrar primeiro na Sibéria, onde consegue assegurar o desenvolvimento do campo soviético. Ali, parecia tudo funcionar conforme a ideologia marxista:

[...] A minha bagagem seguiu e eu fiquei passeando naquela cidade da Sibéria, cada vez mais entregue a minha admiração pelo desenvolvimento social do campo soviético e mais firme na minha convicção de que só a revolução comunista resolveria todos os desequilíbrios. [...] Estava bem no meio das crianças, na escola, creche e clubes pioneiros, onde a maioria já conhecia perfeitamente o francês. Incrível que naquela longínqua cidade da Sibéria houvessem obtido surpreendente resultado no terreno educacional. Aliás, tudo o que observava no meio infantil me maravilhava. O desenvolvimento da cultura, a organização alimentar, a prática esportiva, o conhecimento político. Omsk me surgia como um pedaço de terra perfeito. (GALVÃO, 2005, p. 147).

No entanto, o orgulho do desenvolvimento da pequena cidade da Sibéria se transformaria na realidade escancarada e na nova decepção ao chegar em Moscou, quando, diante da Praça Vermelha do Kremlin, uma menina muito pequenina e em trajes moribundos vem lhe pedir algumas moedas. A autora assim descreve a cena:

[...] Examinava as construções essencialmente russas, admirando o serviço de trânsito, dirigido por mulheres uniformizadas magnificamente. Estava interessada pelos dolmãs brancos e pelo garbo espontâneo de seus movimentos, 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 dos 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 abundância das crianças da União Soviética. Então a Revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças? (GALVÃO, 2005, p.150, grifo nosso).

É percebendo os desfalques da Revolução Russa que Patrícia Galvão termina seu relato: “Deixei Moscou no desfile esportivo. O céu era um céu de aviões e lá adiante, na tribuna, no seio da juventude em desfile, o líder supremo da Revolução. Stalin, o nosso guia. O nosso chefe” (p. 150). Deixando-nos com tais reflexões, diante de sua experiência particular, sabe-se

que essa viagem, além de muitas outras vivências da militante, acabaram por modificar, para sempre, o seu destino.

Sabemos que Pagu ainda foi filiada pelo Partido Comunista francês, pelo qual militou durante algum tempo enquanto morava em Paris, onde se instaurou após a passagem pela Rússia e China. No entanto, após a volta ao Brasil em 1935, acabou presa pelo período de 5 anos, tendo sido libertada em 1940, que é quando escreve o relato aqui analisado. A partir de então, Patrícia usaria seu conhecimento e experiência para questionar as atitudes do Partido Comunista, tendo escrito *A Famosa Revista* (1945), com Geraldo Ferraz, onde cria uma série de ironias para falar das opressões sofridas dentro da agremiação, assim como quando escreve o panfleto *Verdade e Liberdade* (1950), material político para sua candidatura à deputada estadual, e onde “rememora os duros momentos de prisão, repudia o PC e dá as razões de sua candidatura” (CAMPOS, 2014, p. 433). Após a derrota nas urnas, Pagu decide pela militância cultural.

3.13 “Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo”: o corpo que vive

Uma última análise se faz imprescindível no texto de Pagu, aquela que insere a categoria corpo como modo de inscrição cultural e de poder, demarcando um espaço crítico a que podemos voltar nossos olhos. Para tanto, entendemos o corpo feminino, ou a relação da mulher e do corpo, como um âmbito revelador para as discussões feministas a respeito dos locais onde esses corpos se inserem ou deixam de ser inseridos, apontando para espaços que devem ser desconstruídos e conquistados pelas mulheres. “Entre esses espaços, está o próprio corpo, cárcere instituído por injunções de ordem patriarcal que delimitaram os modos de atuação das mulheres no mundo” (RAMALHO, 2007, p. 53).

A categoria corpo aparece como vetor de estudos culturais, feministas e decoloniais a partir de sua inscrição nas Ciências Sociais e na Antropologia, como nos ensina Elódia Xavier, em seu texto *Representação do corpo: uma tipologia* (2007, p. 313), como uma entidade carregada de simbolização, sendo-lhe ultrapassada a visão de que o corpo seria apenas “uma realidade natural comum a toda a humanidade”. Apoiando-se na visão da antropóloga Maria Luiza Heilborn, a autora esclarece:

Nosso corpo não é uma entidade natural: o corpo é uma dimensão produzida pelos imperativos/efeitos da cultura. A nossa sensação física passa, obrigatoriamente, pelos significados e elaborações culturais que um determinado meio ambiente social nos dá. (XAVIER, 2007, p. 313).

Pensando o corpo da mulher especificamente, Cristina Ramalho (2007), através dos estudos de Elizabeth Grosz (2000), nos recorda da relação dicotômica, onde o corpo foi aprisionado perante um pensamento ocidentalizante e dual, no qual acreditava-se no isolamento entre corpo e mente, provindas de uma filosofia grega. Além da divisão entre corpo e mente, o pensamento dicotômico também consolidou a relação mulher/corpo; homem/mente, através de um jogo de poder hierarquicamente pré-estabelecido, complementando:

Retomando o recorte diacrônico, o corpo da mulher ancestralmente projetado para uma dimensão mítico-mágica, passou, através dos tempos, a uma dimensão de servilismo reprodutivo e sexual. Essa construção simbólica do corpo da mulher chegou a nossos tempos muito pouco inalterada. A imagem da “mulher-objeto” ainda é uma das marcas da inscrição das mulheres na Modernidade. A consciência social e política da existência de “um corpo-mercadoria feminino” não foi suficiente para desconstruir esse corpo. [...] (RAMALHO, 2007, p. 56).

No entanto, o pensamento crítico feminista do final do século XX e início do XXI, veio para revolucionar a categoria do corpo feminino através de teóricas que “se voltaram para o corpo como um espaço de vida, ou seja, o corpo como representação de estados biológicos, psicológicos, sociais, culturais, históricos, sexuais, ou, [...] um corpo híbrido” (RAMALHO, 2007, p. 57).

Através do estudo do corpo como entidade dotada de vida e interligada a fatores sociais e culturais, podemos criar uma série de tipologias referentes aos corpos que se inscrevem, muitas vezes, através de um só corpo, já que cada um deles pode ser um ninho de diferentes outros, que surgem a partir de suas vivências, opressões e experiências. Podemos chamar essa construção de corpo político, como um corpo que pode ser produzido como “dócil” (FOUCAULT, 1987) diante do poder que se instaura sobre ele, mas que também pode, através do agenciamento, se transformar em um “corpo liberado” (XAVIER, 2007), através do poder de transgressão desse mesmo corpo (FOUCAULT, 1987).

A discussão sobre o corpo gendrado e a política do corpo, como concebem as escritoras aqui abordadas, reescreve a versão tradicional do corpo político — um conceito masculino e idealizado segundo os preceitos patriarcais e essencialistas — e reconhece o corpo feminino como uma entidade politicamente inscrita e, portanto, como um espaço de determinação individual e de possíveis transgressões e atravessamentos de limites convencionais. (ALMEIDA, 2015, p. 101).

No relato de Pagu, podemos encontrar a inscrição de alguns tipos epistemológicos de corpos que se explanam através das vivências pessoais e políticas da autora, conforme veremos.

3.13.1 Corpo erótico

O corpo erótico, ou erotizado (XAVIER, 2007), aparece no relatório de Pagu com constância, o que se revela bastante usual nos corpos de quase todas as mulheres, uma vez que o corpo feminino está sempre atrelado a sua erotização perante a sociedade patriarcal, que consegue criar o corpo erótico feminino ainda num corpo infantil de menina, um corpo imaturo, mas que desde cedo recebe os olhares sexuais da sociedade por causa de seu gênero.

Talvez seja exatamente diante dessa constatação que podemos ligar esse corpo à narrativa de Pagu, onde ela demonstra se perceber, desde muito nova, como mulher, e não como criança: “Eu não tive infância. Uma vez, você mesmo, Geraldo, falou na minha infância tranquila. Eu sempre fui, sim, uma mulher-criança. Mas mulher. E, ao contrário das outras, não me revoltava o trato infantil [...]” (GALVÃO, 2005, p. 57). Apesar de parecer conformada com a sua situação, Patrícia deixa entrever seu sofrimento a partir do estudo do corpo infantil de sua irmã, que um dia deveria crescer e se tornar erótico e sofrido como o seu:

[...] Syd me apareceu um dia. Era domingo. Eu estava à janela. Ela descia a rua, vindo da matinê com amiguinhos. O vestido branco muito curto. Aquele que deixava ver a calcinha. Os cabelos quase loiros. Tive pavor quando pensei que ela devia crescer. Chorei tanto nesse dia, inexplicavelmente, pois tenho apenas dois anos mais que ela. Ela era uma criança que não devia sofrer. Eu, uma mulher complicada. (GALVÃO, 2005, p. 58).

Aliás, o corpo erotizado em seu relatório é tão forte que dá base à percepção de sua própria vida, uma vez que é, a partir da sexualidade, que ela consegue distinguir o começo de sua trajetória no mundo: “O primeiro fato distintivamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos” (GALVÃO, 2005, p. 53). A sua primeira vez também surge, em sua memória, como um marco do sentimento de libertação, o uso de seu corpo daquela maneira parecia apontar para um empoderamento de si, trazendo uma revolta contra o mundo: “[...] Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida” (GALVÃO, 2005, p. 53).

No entanto, logo os sentimentos de liberdade e autonomia trazidos pelo uso sexual de seu corpo se transformam em abnegação e sofrimento. Percebendo que sua entrega sexual em nada lhe dava autonomia, mas lhe deixava mais presa a outrem, surge o asco pelo sexo, ainda muito cedo: “Minha primeira paixão. Minhas primeiras lágrimas. As primeiras humilhações. Porque com o amor veio o gosto amargo da repulsa pelo sexual. A aversão pela cópula” (GALVÃO, 2005, p. 54).

A aversão ao sexo, depois de muitas experiências ruins, parece conduzir as suas relações pessoais, uma vez que Pagu revela, no decorrer de seu relato, o quanto se distanciou das atividades sexuais, contando algumas passagens de sua vida matrimonial, social e militante. O sexo é repudiado por Patrícia a partir da descoberta de seu uso abusivo pelos homens com que se relacionou, profissionalmente e afetivamente.

Oswald procurou meu corpo. Era a primeira vez, depois do nascimento de Rudá. O meu filhinho já tinha mais de dois meses, mas a minha dieta se prolongara por causa da febre pós-parto e da crise que tivera com sua doença. Então, comecei a compreender que se podia conseguir mais do ato sexual, que para mim nunca passara de uma dádiva carinhosa de meu corpo ausente.

Mas, quando todos os meus nervos, que só conheciam a oferta, começaram a procurar, quando toda a extensão começou a se fazer pequena para minha sensibilidade, surgiu a chicotada brutal, ferindo mortalmente os meus sentimentos afetivos. Todo o respeito por esses sentimentos desapareceu diante do que me pareceu imundície, jogada por Oswald naquele momento definitivo. Ele nada compreendeu do que significava para mim o descobrimento sexual que meu filho me trouxera, nem das reações. “Você quer gozar com o empregadinho que traz o café? Não é verdade que você o deseja?” Essa, no meio de outras frases que me afastaram, afastaram... (GALVÃO, 2005, p. 68).

Os atos sexuais decepcionantes que vivenciou Patrícia são também acrescidos das cotidianas investidas e dos assédios sexuais que conta sofrer em todos os lugares em que estava. Em certo momento chega a contar: “Um dia, Bopp quis beijar-me. Percebi então que havia o sexo e o repeli. Lembrei-me de uma frase que Cirilo me dissera num dia longínquo: ‘Quando você passa na rua, todos os homens te desejam. Você nunca despertará um sentimento puro’” (GALVÃO, 2005, p. 59).

Depois de muitos detalhes de homens que se atiraram em cima dela, de diferentes formas violentas, Pagu se abre um pouco para a reflexão a respeito do seu lugar de mulher e de seu corpo erotizado:

Como dão importância em toda parte à vida sexual. Parece que no mundo há mais sexo que homens... Aliás, há tanta puerilidade, tanta mediocridade dentro do assunto, quero dizer, o modo como é encarado o assunto pela humanidade, que quase é eliminada a indignação. Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas [...] (GALVÃO, 2005, p. 139).

Como já abordado, Pagu também sofreu nas mãos da militância por ter seu corpo utilizado como objeto de atração sexual, conforme veremos adiante quando investigarmos o seu corpo militante.

3.13.2 O corpo abortivo e o corpo materno

Outras duas tipologias para o corpo em *Paixão Pagu* são encontradas a respeito de sua fertilidade e da compulsoriedade dada à maternidade no mundo patriarcal-capitalista. Sobre o tema da inscrição cultural no corpo feminino, Elódia Xavier, referenciando Heilborn (1997), nos recorda a própria expressão essencialista “instinto materno”, que circunscreve o corpo da mulher numa eterna ligação com o vínculo a uma criança:

Se crermos que há um vínculo entre uma mulher e sua criança, essa representação poderosa se inscreve no corpo e no psiquismo das mulheres (se aceitarmos esta bipartição) a ponto de nós podermos de fato dizer que a cultura ao modelar a ideia de um instinto da maternidade, de fato o cria. (XAVIER, 2007, p. 314).

Nesse sentido, uma tipologia que podemos identificar no relatório de Pagu é o do *corpo abortivo*, que junto do corpo erotizado, também surge muito cedo em sua vida, como conta:

[...] Aos 14 anos, estava grávida. E quis agir. Quis sair de casa. Resolvi falar sobre isso com o 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. O meu orgulho. Lembra? Quanto quis chorar, quanto eu sorri. (GALVÃO, 2005, p. 54)

Sabendo de sua maternidade e não obtendo ajuda daquele que a engravidou, Patrícia se desespera e sofre um aborto, conforme relata:

Vontade de ir andando até cair e morrer. Tomei um bonde para Pinheiros. Depois, fui parar no Jardim América. Era o mato. E eu caí, chorei. Mas não morri. Um automóvel passou. Era o Cirilo Júnior. Ele me carregou para a casa da Lolita, que era a pequena dele. Sei que me embriaguei. Que falei muito. Que me levaram ao Luciano Gualberto. O ladrilho pegajoso nos lábios. 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. É preciso deixar esse sangue. É preciso beber esse sangue. Como não morri no auge da alucinação? Sentir nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite? (GALVÃO, 2005, p. 55).

Após seu primeiro aborto, Pagu segue uma temporada longa de recuperação. Conta que deixou a escola por quase um ano, pois não podia escrever e nem segurar nada, ficando presa na cama sem quase poder falar ou se mexer. Apesar de não haver uma confirmação de que o aborto foi realizada pelo tal médico informado em seu relato, ou se o aborto foi uma decorrência da noite de desespero e álcool, o fato de ter ficado tanto tempo em recuperação nos aponta para a primeira alternativa, um aborto ilegal em lugar clandestino, provavelmente. Alguns

anos mais tarde, outro aborto, dessa vez, esclarecidamente espontâneo. Patrícia esperava um filho de Oswald, mas, devido a sua falta de acompanhamento especializado e de conhecimentos sobre a gestação, acaba perdendo o bebê ao nadar grávida em um rio perigoso, quase se afogando. Pagu consegue se salvar, mas não a sua gravidez: “Fui para a maternidade. Todos os brinquedos que já havia comprado. O cadaverzinho. As crianças nascendo normalmente a meu lado. Aquela linda que a enfermeira trouxe. Penso que odiei todas as crianças do mundo [...]” (GALVÃO, 2005 p. 61).

Conseguindo, em breve, engravidar novamente de seu primeiro marido, Oswald, Patrícia dessa vez leva a gestação até o final, dando à luz um *corpo materno*. Esse novo corpo também é motivo de sofrimentos e dúvidas, conforme vimos um pouco durante a investigação realizada a respeito da sua experiência de abdicação à maternidade, causada pela sua atividade militante. Porém, ainda em sua vivência íntima como mãe de primeira viagem, Pagu abre mais de sua privacidade e relata os medos vividos no período, quando, por exemplo, Oswald lhe conta que vai sair com uma menina: “É uma aventura que me interessa. Quero ver se a garota é virgem. Apenas curiosidade sexual” (GALVÃO, 2005, p. 63), estando ela já bem próxima de vir a ter Rudá: “Oswald saiu. Terminei de passar à máquina o artigo. A minha emoção era violenta. Só, não consegui evitar as lágrimas, a agitação. Senti o colo alagado. O leite. O leite escorrendo sozinho do seio. Havia a criança a proteger. Procurei inútilmente fugir da inquietação (GALVÃO, 2005, p. 64).

O sofrimento do *corpo materno* também aparece sentindo o medo da doença no filho, ainda bebê:

Uma noite, Rudá estava com dois meses, percebi que ele respirava mal e estava com febre. Chamamos o Chiaffarelli. Era pneumonia. No dia seguinte, estava tão mal, que o próprio médico considerou inútil qualquer coisa para salvá-lo. Eu senti que ele estava morrendo, que ia perdê-lo. Sei que chorei muito, que quase enlouqueci, e que estive doente. Rudá sarou. (GALVÃO, 2005, p. 66).

Ou ainda o mesmo sofrimento ao ter que se separar do filho para seguir com suas atividades, as primeiras atividades militantes: “Arrancar o seio do bebê, quando ele é ainda tão novinho... Quando uma doença grave principia a nascer [...]” (GALVÃO, 2005, p. 69). A surpresa desse novo corpo materno vem com o que ela chamou de “amadurecimento sexual”, percebendo que só o teve após o nascimento de seu primeiro filho: “Só senti amadurecimento sexual depois da entrega de meu filho ao mundo, mas a grande plenitude foi apenas entrevista nessa época [...]” (GALVÃO, 2005, p. 67).

3.13.3 O corpo militante

O seu *corpo militante*, por sua vez, chega a ser o mais sentido, e o mais percebido, dentro de sua carta-testemunho. É nele que Pagu concentra seus esforços, tentando detalhar as emoções, boas e ruins, provindas da atividade a qual entregou toda a sua vida, todo o seu corpo, inteiriço. No entanto, a sensação boa do corpo militante aparece com pouca expressividade de detalhes, ainda que tenha sido a vibração que maior percorreu suas atitudes e movimentou seu corpo. Podemos encontrar ainda assim, por exemplo, em uma passagem de seu relato, o corpo militante se sentindo livre e humilde, solto e esperançoso, quando Pagu começa a se reunir nas primeiras atividades militantes:

Ajudei Villar na redação de um manifesto e saímos juntos. A tarde estava magnífica. Nunca mais esquecerei essa tarde. [...] Eu pusera um vestido branco muito simples para não me destacar demasiado de Villar, que vivia andrajoso. Mas eu me sentia muito à vontade nas minhas sandálias sem meias. Como estava fresco, o meu rosto sem maquilagem... Era enérgica e viva, misturada às mulheres no cais. (GALVÃO, 2005, p. 80).

À sua revelia, a experiência do *corpo militante* aparece como um espaço não-autônomo. Na maioria das vezes, ao ser esse corpo, um corpo que serve ao outro, um corpo que tem o desejo de salvar outros corpos, acaba entregando-se a um sem número de violências, privações e dores. O corpo aqui sofre ao ser atacado e usado, seja pelos pares do partido, como nas situações de abusos relatadas anteriormente pela instituição, seja pelos opositores, quando de suas prisões pela polícia getulista. Aqui, Patrícia relata as dificuldades que o corpo militante sofreu ao proletarizar-se, enfrentando a busca por um trabalho de base:

Essa busca levou-me a uma agência de empregados domésticos. Cheguei ali de manhã cedo. Fizeram-me sentar ao lado de outros desempregados [...] Logo que aparecia um cliente, chamavam-nos. Em fila, éramos passados em revista, para que o pretendente escolhesse a melhor ou o melhor escravo. Apesar de todo o meu querer, sabendo estar ali por minha vontade, não deixei de sentir-me horivelmente humilhada logo no primeiro desfile. (GALVÃO, 2005, p. 96).

Também há demonstrações de força, que somente o *corpo militante*, devido a seus objetivos de proletarização e revolução, consegue transparecer:

Continuava trabalhando na metalúrgica. A minha vida particular não tinha nenhuma importância. Eu vivia para a minha luta. Não sentia nenhum abatimento físico, achava-me de uma resistência brutal. Passava doze horas no meio dos artefatos de metal, contente com minha força, satisfeita com a minha resistência, ansiando pela

hora do almoço, quando tinha mais possibilidades de conversar com os companheiros [...] (GALVÃO, 2005, p. 103).

Com a força extrema de uns dias, também surge o cansaço muito grande em outros, suportados pelo *corpo militante*, que também sofre ao ser escalado para a segurança durante a Conferência Nacional do Partido Comunista brasileiro: “O cansaço era brutal. O meu braço já estava quase paralisado. Não tinha sono, o que atribuo à agitação nervosa, mas sentia que não poderia, dentro de algum tempo, dar mais um passo. Sentia vertigens e os meus pés doíam horivelmente.” (GALVÃO, 2005, p. 102).

O auge do relato da autora, onde o corpo militante também se subscrive, é quando se é pedido para que ela use de seu corpo sexual, de seu *corpo erótico*, para a atividade militante, onde deveria conseguir informações com homens para missões dadas pelo partido.

Eu tinha consciência, sim, de que me estava prostituindo e parecia-me que não era obrigada a isso. Uma palavra só e tudo terminaria ali. Mas eu me deixava levar, sem coragem para reagir. Qualquer coisa me imobilizava e sentia que me deixava arrastar pela impotência. Gritava mentalmente contra minha inutilidade e minha falta de resistência. (GALVÃO, 2005, p. 131).

O corpo militante, sem dúvidas, é o que mais aparece em *Paixão Pagu*, sendo-lhe indicado um caminho de dor e de sofrimento como o único possível para o caminho do sucesso militante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o extenso percurso aqui traçado, consideramos esta pesquisa finalizada apenas na tessitura de sua capacidade dissertativa, já que, ao tratarmos de uma das maiores personalidades do nosso Modernismo — e que defendeu até às últimas consequências o programa modernista e moderno das artes —, nos colocamos ao lado dos que acreditam no direito à pesquisa permanente como sentido irrefreável de atualização, conforme o que foi apresentado nas páginas percorridas. Essa que foi a busca primeira do modernismo, nos guiou os passos durante esse caminhar científico, que não possui linha de chegada, mas apenas apontamentos para novas direções, que, por sua vez, se multiplicarão por muitas outras rotas, pois é assim que acreditamos ver o moderno: não só um estilo atual ou atualizado, mas em constante atualização.

Trazendo, primeiramente, o contexto histórico e conceitual do modernismo no mundo ocidental, em especial no Brasil, pudemos criar uma base primordial a respeito das movimentações que atingiram a sociedade e a cultura recém despertas pelas novidades tecnológicas do começo do século XX, dando uma olhada especial para as mazelas surgidas a partir do estabelecimento do capitalismo industrial e do recente processo de globalização. Através dos movimentos migratórios, da aceleração do poder dos meios comunicacionais e da nova demanda trabalhista trazida pelas máquinas, exploramos as características da vida social das mulheres dessa época, através, principalmente, da identidade formada a partir do conceito de *mulher nova* (KOLLONTAI, 2016). Essa nova mulher, mulher moderna, que começa a sair do ambiente privado e que almeja tomar o público, acreditando na máxima feminista: o pessoal é político (HANISH, 1969). Essa nova mulher surge para não voltar atrás, e é acompanhada por muitas ondas de feminismo, que viriam formar o oceano do novo século, sabendo que uma onda quando quebra, não volta jamais.

Diante do conceito, pudemos apresentar algumas dessas mulheres novas brasileiras, artistas plásticas, empreendedoras das artes, dançarinas, musicistas, e claro, escritoras, que modificaram as artes brasileiras para sempre. Mulheres que não se deixaram calar, e que fizeram de suas vidas e de suas escritas, produções que pensaram o mundo através de uma ótica própria. Mulheres que moveram o Brasil e a literatura nacional, mas que foram sendo rejeitadas, postas por baixo dos panos do cânone, mas que devem ser reconhecidas, lembradas, estudadas e festejadas, pois, conforme nos recorda Helena Parente Cunha (2007, p. 430), em trabalho sobre escritoras oitocentistas, essas pré-modernistas desempenharam importante papel na nossa história:

A propósito dessas breves considerações sobre escritoras (algumas) do século XIX, ressalto a questão do cânone literário de então que, dotado de exacerbado poder discriminatório, legislava intransigentemente, ora determinando os autores que fariam parte da posterioridade, ora decretando os excluídos e voltados para o esquecimento. Foi o que se deu com as inúmeras mulheres que escreveram e publicaram na segunda metade dos Oitocentos. Os códigos do patriarcado brasileiro não autorizavam a atuação da mulher fora do âmbito doméstico. Nem sequer os nomes ficaram nos registros oficiais de nossa história literária, a não ser uns raríssimos que escaparam da degola. Assim mesmo, das poucas escritoras lembradas quase nada se sabia até há duas ou três décadas atrás.

Através do panorama das escritoras modernistas, conseguimos adentrar a vida tumultuada de Patrícia Galvão, figura por quem nos debruçamos nesta dissertação. Colocamos no princípio do debate as suas realizações literárias e jornalísticas, citando seus trabalhos como jornalista, tradutora, recitadora e escritora; bem como, criamos um panorama de todas as produções realizadas sobre a vida e a carreira da autora, livros, estudos, peças audiovisuais e toda fortuna crítica possível de encontrar. Assim, pudemos adentrar de fato nos acontecimentos da sua vida, primeiro conforme o que foi escrito sobre ela, e depois sobre o que ela pôde escrever sobre si mesma.

É na análise do texto em si, desse relatório ou carta-testemunho, que conseguimos encontrar a nossa categoria analítica: a militância desempenhada por Pagu, que além de ter sido uma artista modernista, foi uma mulher do seu tempo, uma mulher moderna que não pôde fechar os olhos para as injustiças do novo modelo capitalista de mundo, e decidiu enfrentar as mazelas sociais botando seu próprio corpo em risco. Não só seu corpo, mas sua mente, seu riso, sua família, sua escrita e sua história. Tudo para alcançar um ideal, que se reverbera nos seus textos, nos seus projetos artísticos e não-artísticos.

Ao analisarmos *Paixão Pagu*, encontramos uma mulher que nos conta sua própria história, que sente, que se arrepende e se emociona diante do espelho das folhas brancas. Uma mulher que se divide em tantas personalidades, e que, nesta leitura, pudemos dividi-la em três entidades que assombram toda a história: a *Pagu-autora*, a *Pagu-narradora* e a *Pagu-personagem*, conforme demonstrado na análise. As três entidades que se confluem sentido mar da *escrita de si*. E que convergindo e divergindo conseguem nos apontar uma história autobiográfica, que acreditamos redonda, ainda que seu final seja brusco e ainda que tenham classificado a sua autobiografia como precoce. Acreditamos nessa biografia como uma obra extemporânea, e em aberto, por isso atual, por isso completa em sua incompletude.

Pagu, sem dúvidas, tinha muito ainda o que contar. Mas, dentro do que pôde contar, acreditamos termos sido capazes de validar o valor literário de sua *escrita de si*, enquanto

híbrida, e de encontrar um maior entendimento de sua vida militante, de suas primeiras experiências com o ideal marxista, de sua entrega consciente para a luta socialista, que chegou alterando suas escolhas e seu rumo. Entender as suas ações políticas e pessoais através de um olhar feminista, e a partir de uma narrativa de autoria feminina, é conseguir perceber as violências simbólicas que cruzaram seu caminho; é treinar a leitura para o encontro de buracos que a ciência masculinizada não consegue encontrar: é perceber as experiências a partir do gênero. Por isso, apontamos o dedo para a abdicação da maternidade vivida por ela, para os sentimentos relacionados às suas prisões políticas, a seu processo de proletarização dentro do Partido Comunista, para os abusos perpetrados pela instituição, aproveitando-se dela como mulher. E, em razão disso, encontramos na categoria do corpo, uma terra fértil de entendimentos e simbologias quanto à experiência política de uma mulher.

É, aliás, através de uma epistemologia feminista, que conduzimos todo o trabalho aqui apresentado, sabendo das privações de múltiplos olhares que a história literária brasileira tem sofrido durante todo o seu fazer científico, o qual ficou refém da hegemonia cultural. Rever o Modernismo brasileiro através de lentes feministas, assim como rever Pagu com a mesma lente, é a contribuição maior que podemos ofertar. E desejar que muitas outras pastas escondidas nas gavetas, como foi a pasta onde estava essa carta de Pagu, adormecida por tantos anos, sejam abertas. Não só abertas como publicadas e publicizadas. Sabemos bem o porquê dessa carta de Pagu ter ficado tanto tempo entre escombros. Sabemos bem também o porquê dela vir à tona, exatamente agora, onde forçamos a abertura das gavetas emperradas com inscrições de autorias femininas. Basta-nos continuar desemperrando, cavando, desvelando essas vozes, que devem ser lidas sob um outro olhar diferente, um novo olhar que nos guia pela esteira da crítica feminista.

Aproveitamos, também, para indicar o interesse na continuação do estudo sobre a autora na esfera, agora, do doutorado, onde pretendemos comparar as trajetórias de Pagu com a de duas de suas contemporâneas: Frida Kahlo e Simone de Beauvoir. Mulheres do começo do século XX, modernistas, feministas inconscientes, artistas que também foram apontadas como representantes da categoria *mulher nova*, cada uma a seu modo e do seu lugar no globo: Brasil, México e França. Essa próxima pesquisa espera encontrar pontos de contatos e de afastamentos entre as três artistas através de suas autobiografias e *escritas de si*.

Nesta finalização, fazemos uníssonos com Augusto de Campos, quando este lança a pergunta “quem resgatará pagu?”, no entanto, acreditamos que a essa pergunta deve ser acrescida outra: como se resgatará Pagu? Pois, para além, do resgate feito em seu nome,

devemos pensar o *modo* que será feito esse resgate, afinal, como vimos durante toda a extensão desse trabalho, ainda há muita hegemonia nessas redescobertas do nome de Pagu. Esperemos que essas novas leituras sejam, a partir de então, feitas através da episteme feminista, descentralizada e atualizada. Um olhar que surge horizontal, surge a partir da margem, como a modernista Pagu, aquela que nunca academizou — no pior dos sentidos que a palavra possa trazer — sua arte, sua vida e seu ideal.

Para além dos fatos, deixamos ressoar a identidade de Pagu encontrada pelo seu estudioso Antonio Risério (2014, p. 54): “Em sua entrevista de 1929 à revista Para Todos, relacionando coisas de sua admiração, Pagu se referiu aos cangaceiros nordestinos e à pintura de Tarsila. A referência é reveladora. Pagu encontra-se em algum lugar entre Tarsila e Maria Bonita”. Foi revolucionária nas artes, tal qual Tarsila. Foi revolucionária social, tal qual Maria Bonita. Foi Pagu, militante do ideal.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.
- ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22:** a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Editora Scipione, 1992.
- ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. Direitos humanos e literatura: a ditadura pelos olhos das mulheres. Interdisciplinar, São Cristovão, UFS, v.33, jan-jun, p. 231-244, 2020.
- ALVES, Iracéli da Cruz. Mulheres, PCB e Feminismos: disputas e tensões (1930-1937). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 25, n. 40, p.435-452, dez. 2018.
- ALVES, Iracéli da Cruz. O “não lugar” das mulheres na memória e na história do PCB. **Anais...** XXIX Simpósio de História Nacional, Brasília-DF, jul. 2017.
- ALVES, Iracéli da Cruz. Os movimentos feminista e comunista no Brasil: História, Memória e Política. **Tempos Históricos**, vol. 21, 2º semestre de 2017.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas:** espaço, corpo, escrita. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 9-18, julho/julho/agosto, 2012.
- AMÍCOLA, José. **Autobiografía como autfiguración.** Estrategias discursivas del yo y cuestiones del género. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.
- ARISTÓTELES. Poética. 4ª edição. Trad., prefácio e introdução de Eudoro Sousa. S.I: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia** - Palimpsesto Selvagem. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- BRASIL, Assis. **O Modernismo.** História Crítica da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1976.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida e obra.** (Org. Augusto de Campos). 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CESANA, Marcos. Pulp Fiction à Brasileira. Revista Cult, II (12), jul. 1998, p. 26-27.
- CUNHA, Helena Parente. A coragem transgressora das escritoras oitocentistas. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org.). **Gênero em questão:** ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEP, 2007.

DEL PRIORE, Mary (Org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997, 678 p.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DOIN, José Evaldo de Mello. As mulheres do Modernismo: Daisy, Zina, Anita, Regina, Tarsila, Olívia e Pagu. **Anais...** ANPUH - XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. João Pessoa, 2003.

DUARTE, Clarissa Generino; NUNES, Luciana Borre. A presença da mulher no movimento modernista pernambucano. **Anais...** XII CONAGES. Campina Grande: Realize Editora, 2016.

DUARTE, Constância de Lima. A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil. **Revista Araticum**, Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da UNimontes, v.14, n.2, 2016. p. 9-24.

DUARTE, Constância de Lima. Feminismo e literatura: discurso e história. **Revista Estudos Avançados da USP**. São Paulo, USP, volume 17, número 49, setembro/dezembro, 2003. p. 151-172.

EH PAGU, EH!. Direção de Ivo Branco. São Paulo: Etcétera Filmes e Vídeo, 1982. (15 min.).

ETERNAMENTE PAGU. Direção de Norma Bengell. Rio de Janeiro: Embrafilme e Riofilme, 1988. YouTube (100 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=>>>. Acesso em: 07 set. 2021.

FERRAZ, Geraldo Galvão. A vida dentro de uma pasta. In: GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Organização de Geraldo Galvão Ferraz. 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 09-13.

FERREIRA, Alane Sousa; LINS, Marcelo da Silva. Relações de gênero e militância comunista. **Anais...** VII Encontro Estadual de História - ANPUH, Feira de Santana, 2016.

FERREIRA, Rau. **Amelinha Theorga**. História Esperancense. 2020. Disponível em: <https://historiaesperancense.blogspot.com/2020/02/amelinha-theorga.html>. Acesso em: 19 dez. 2021.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si [1983]. In: **Michel Foucault: Ética, sexualidade, política**. Org.: Manoel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1ª edição, 2004.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. **Critique**, n 195-196: *Hommage à G. Bataille*. agosto-setembro de 1963. p. 751-769.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS (FGV). **Silo Meireles**. A Era Vargas: dos anos 20 a 1945. CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/silo_meireles>. Acesso em: 7 set. 2021.

- GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**: romance proletário. São Paulo: Linha a Linha, 2018.
- GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. **A famosa revista**. São Paulo: Editora Cintra, 2019.
- GOLDENBERG, Mirian. Mulheres & Militância Política de esquerda no Brasil: uma história não contada. In: **XX ANPOCS**, 1996, Caxambu. XX ANPOCS. São Paulo: ANPOCS, 1996.
- GOLUBOV, Nattie. **La crítica literaria feminista** – Una introducción práctica. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacán, México, 2012.
- GOTLIB, Nadia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Orgs.). Refazendo nós. Florianópolis/SC: Editora Mulheres, 2003., p. 20-65.
- GUEDES, Thelma. **Pagu: Literatura e Revolução**: um estudo sobre o romance Parque Industrial. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- HANISCH, Carol. **O pessoal é político**. Fevereiro, 1969. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2022.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Função Casa Rui Barbosa, 2003. p. 15-25.
- JACKSON, H. David. A fé e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão. 2004. In: GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Organização de Geraldo Galvão Ferraz. 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.
- KRAHE, Inês Bueno; MATOS, Sônia Regina da Luz. Devir-mulher como diferença. **Anais... V CINFE** - Congresso Internacional de Filosofia e Educação, Caxias do Sul-RS, maio de 2010.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÔBO, Daniella Ataíde. **Militância feminina no PCB: memória, história e historiografia.** Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, Vitória da Conquista, Bahia, 2017.

LUXEMBURGO, Rosa. **Rosa Luxemburgo e o protagonismo das lutas de massa.** Isabel Loureiro (Org.). 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MARSHALL, Todd Irwin. **Patrícia Galvão's Parque Industrial: A marxist Feminist Reading.** Chapell Hill, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1994.

MARTINS, Wilson. **O Modernismo.** Literatura brasileira. 5 edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

MATTOS, Marcelo Badaró. Memória da prisão política sob o regime de Vargas. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH**, São Paulo, julho 2011.

OLIVEIRA, Tássia Tavares de. Mulheres e Modernismo: a autoria feminina na história literária brasileira. **Anais...** II Colóquio Internacional literatura e gênero. Teresina-Piauí, 2014.

Pagu — Livre na imaginação e no tempo. Direção de Rudá de Andrade e Marcelo Tassara. Realização de Lúcia Maria Teixeira Furlani. São Paulo: UNISANTA, 2001. IPTVUSP. (21 min.). Disponível em: <<https://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=640>>. Acesso em: 07 set. 2021.

PELED, Yiftah. **Ready Made: Inclusão Ruidosa.** Anais... 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, Florianópolis, setembro, 2007.

PEREIRA, Ivonete. Estudo de casos - Militância e a maternidade: narrativas e identificações. **Anais...** Fazendo Gênero 9, agosto, 2010.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAMALHO, Christina. *Corpo no cerco*, de Helena Parente Cunha: uma obra emblemática do corpo em crise. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org.). **Gênero em questão: ensaios de literatura e outros discursos.** Campina Grande: EDUEP, 2007.

RIBEIRO, Roney Jesus. Anita Malfatti: o início de uma ruptura das mais radicais na pintura brasileira do século XX. In: **Anais...** 2 Colóquio de artes e pesquisa do PPGA/UFES. Programa de pósgraduação em artes. Universidade Federal do Espírito Santo. 2011.

RISÉRIO, Antonio. Pagu: vida-obra, obravida, vida. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida e obra.** (Org. Augusto de Campos). 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 33-55.

ROCHA, Karine. **Paixão Pagu: A desconstrução do mito da Femme Fatale.** Revista Fórum Identidades. Itabaiana: Gepiadde, v. 21, mai./ago., p. 105-117, 2016.

RUFFATO, Luiz. **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. 2 edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SEDYCIAS, João (Org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Recife: Editora UFPE, 2015.

SELGA, Eduardo. **A narrativa panfletária: entre o inconveniente e a necessidade**. 2016. Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: file:///tmp/mozilla_caju0/djavarini,+flibav1.pdf. Acesso em: 19 dez. 2021.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza. Tarsila do Amaral - A construção de uma narrativa sobre “brasilidade”. *INTERthesis - Revista Internacional Interdisciplinar*, Florianópolis, vol. 12, n. 2, jul/dez, 2015. p. 116-126.

SILVA, Marinalva Freire da. **Amélia Theorga Ayres: ícone da pintura contemporânea na paraíba**. Pintura Paraibana. Revista Philipeia. Ano V. Parahyba, Brasil. Disponível em: <https://revistaphilipeia.wordpress.com/2018/10/13/pintura-paraibana/>. Acesso em: 19 dez. 2021.

SILVEIRA, Maria José. **A jovem Pagu**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico. **Ficção curta de autoria feminina paraibana: análise da casa, do corpo e do patriarcado em Quatro Luas**. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa-PB, 2020.

SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Instituto de Estudos Brasileiros - USP. 2018.

SOARES, L. M. R.; NOGUEIRA, V. C.; SILVA, I. A. N. de. Marcas da escrita de autoria feminina entre os séculos XIX e XXI: uma análise comparativa. **Letras em Revista** (ISSN 2318-1788), Teresina, v. 10, n. 02, jun./dez. 2019.

SOUSA, Eudoro de, “Comentário”. In: ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª edição. Trad., prefácio e introdução de Eudoro Sousa. S.I: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994. p. 149-194.

SCHWANTES, Cíntia. **Dilemas da representação feminina**. OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 19 ed revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto. 2009. 678p. p. 401-442.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Leitura** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, n. 18, 2º semestre, 1996.

XAVIER, Elódia. Representação do corpo: uma tipologia. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org.). **Gênero em questão: ensaios de literatura e outros discursos**. Campina Grande: EDUEP, 2007.

