

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literaturas

LUDIMILA MOREIRA MENEZES

ENTREATOS DE UMA VIDA NÃO FASCISTA:

as múltiplas faces de Patrícia Galvão

BRASÍLIA

2011

LUDIMILA MOREIRA MENEZES

ENTREATOS DE UMA VIDA NÃO FASCISTA:

as múltiplas faces de Patrícia Galvão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Regina Dalscastagnè.

BRASÍLIA

2011

LUDIMILA MOREIRA MENEZES

ENTREATOS DE UMA VIDA NÃO FASCISTA:

as múltiplas faces de Patrícia Galvão

Banca

Prof^a. Dr^a Regina Dalcastagnè (TEL/UnB)
(presidenta)

Prof^a Dr^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal (TEL/UnB)
(membro)

Prof^a Dr^a Helen Ulhôa Pimentel (HIS/UniCeub)
(membro)

Prof^a Dr^a Maria Isabel Edom Pires (TEL/UnB)
(suplente)

AGRADECIMENTOS

Sempre sonhei com esse momento desde que me entendo por estudante. E nessas jornadas de sonhos, volto à Patos de Minas, impossível não resgatar as manhãs de neblina atravessadas pelos nossos passos pequeninos rumo à Escola Estadual Marcolino de Barros. Maísa Moreira Braga e Menezes, você com sua sabedoria, amor, sempre entregou (a mim e a Cacá) o universo do encanto com o conhecimento. Em nossas lutas e felicidades cotidianas sempre ganhei o presente mais lindo: seus sorrisos e abraços. Essa conquista, essa escrita, tem seu canto, seu olhar, sua bravura. Viva pra sempre!

Em todos os melhores momentos de debates, conversas, sessões de cinema, jornais assistidos e lidos minha melhor companhia é a daquele “Estrangeiro” que me instigou desde pequenininha a polemizar, discutir e ouvir, ouvir... Seus livros sempre tão bonitos naquela estante me fizeram viajar o mundo. Pela internet juntos já desbravamos o universo né, pai? Arlindo Alves de Menezes não é só a pessoa mais inteligente que conheci como o militante mais generoso dessas Veredas.

Meu agradecimento especial é destinado a Micaíla Moreira Menezes. Fomos crianças juntas, construímos a parceria mais linda e solidária que nunca vi nem em filme, nem em nenhum romance. Sempre inventamos as melhores brincadeiras (nunca me esquecerei de nossos teatrinhos com os ursos), e as melhores soluções para os problemas de uma ou da outra. Nesse percurso do mestrado, nossas manhãs de estudos na biblioteca, seus conselhos e amizade tornaram possível essa dissertação. Você é minha melhor amiga, irmãzinha!

Ao amigo do relógio sem ponteiros, Tiago Castro do Vale, agradeço a comunhão, já que a eternidade forjada pela amizade nos pertence. Alguns amigxs entre as jornadas de escrita e dos exageros contribuíram com afeto, rock, inteligência: Cindy Nagel de Moura, Ralph Takachi Yamaguchi, Giuliana Silva Franco, Flávia Santana dos Santos e Frederico Sander.

Às professoras que participaram da construção dessa dissertação: Helen Ulhôa Pimentel que acompanhou o início dessa pesquisa ainda na graduação em História e às professoras Virgínia Maria Vasconcelos Leal e Maria Isabel Edom Pires por terem participado da qualificação desse trabalho.

Não poderia deixar de agradecer também de forma especial à professora Regina Dalcastagnè. Desde o meu ingresso no mestrado, suas aulas, suas análises, nossas conversas transformaram minha trajetória acadêmica. A incursão nos espaços da Literatura ciceroneada

pela intelectual, que considero amiga, instigou minhas investidas para que ela se tornas minha orientadora. Em um dos dias mais felizes da minha vida recebi sua ligação sentenciando uma frase do Barão de Itararé que deu outros rumos a essa pesquisa: “Não é triste mudar de idéias; triste é não ter idéias para mudar”. Agradeço a inteligência compartilhada, as incontáveis leituras desse trabalho, os apontamentos e insights geniais. Você é sensacional!

À CAPES pelo apoio financeiro.

RESUMO

Proponho nessa dissertação uma leitura que permita que, entre a miríade de produções e performances de Patrícia Galvão — jornalista, artista plástica, escritora, teatróloga — o romance proletário *Parque Industrial* (1933) e sua carta autobiográfica (1940) se desdobrem a partir de suas matrizes de sentido. A pesquisa também indaga em algumas séries discursivas — jornalísticas, policial, fílmicas, televisiva, historiográficas — o investimento feito na construção/propagação de sentidos pejorativos e seus efeitos de verdade que constroem o mito Pagu. Busco deslindar uma rede de comprometimentos discursivos com o dispositivo da sexualidade e focalizo como esses discursos normativos, ao instituírem hierarquias de gênero, disponibilizam pressupostos que impedem interpretações coerentes à artista.

Entre suas produções ficcionais, artigos jornalísticos, arranjos-militâncias políticas, narrativa autobiográfica, Patrícia Galvão apresentou discussões, personagens, performances que confrontaram violências instituídas pelo Estado e seus projetos normatizadores de identidade nacional, multiplicando efetivamente as possibilidades de atuação da literatura, do jornalismo e da política.

Palavras-chave: Representação. Gênero. Dispositivo de sexualidade. Militância. Escrita de si. Patrícia Galvão.

ABSTRACT

I propose in this dissertation a reading that allows, among the myriad of productions and performances by Patrícia Galvao — journalist, plastic artist, writer, playwright — the proletarian novel *Park industrial* (1933) and her autobiographical letter (1940) unfold from their matrices of meaning. The survey also asks for some discursive series — news, police, filmic, television, historiography — the investment in the construction/ propagation of pejorative meanings and effects that build real myth Pagu. I seek to unravel a network of discursive commitments with the device of sexuality and focus on how these normative discourses, to establish hierarchies of gender, offer assumptions that prevent interpretations consistent with the artist.

Among her productions fiction, journalistic articles, arrangements, militant politics, autobiographical narrative, Patrícia Galvão presented arguments, characters, performances that confront violence imposed by the state and its standard-setting projects of national identity, effectively multiplying the performance possibilities of literature, journalism and policy.

Keywords: Representation. Gender. Deployment of sexuality. Militancy. Writing itself. Patrícia Galvão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: TIRO AO ALVO: ESPECTROS, DECALQUES, NACOS DE PATRÍCIA GALVÃO REVISITADOS	18
1.1 A fina estampa dos estereótipos: celebração e estilização de Pagu em seu centenário	22
1.2 Frequências e transmissões: closes e enquadramentos de Pagu	28
1.3 Por onde andará Pagu: a historiografia literária que silencia e esquece	36
1.4 Retrato de uma inimiga do DEOPS: perseguições misóginas	40
1.5 Por representações menos normatizadas: homenagens à Patrícia Galvão.....	43
CAPÍTULO 2: ENTRE MULHERES: REGISTROS DE SÃO PAULO, PERCURSOS DE COMBATIVIDADES, PERFORMANCES FEMINISTAS E MARCAS DE AMIZADE EM PARQUE INDUSTRIAL	47
CAPÍTULO 3: TRIAGENS LIBERTÁRIAS EM RASTROS DISCURSIVOS: ESCRITA DE SI EM PAIXÃO PAGU	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Esta dissertação se constrói em um tempo de festividades, de confrontos, de resistências aos saberes instituídos e seus enunciados, que reivindicam tanto o dito, quanto o indizível nos marcos discursivos da História e da Literatura. Na trilha das reflexões de Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998), essa pesquisa é um investimento no sentido de compor outras leituras possíveis de Patrícia Galvão, de alcançar as linhas de fuga de suas personagens operárias e de sua escrita de si, espaço de constituição das subjetividades.

Entreatos de uma vida não fascista: as múltiplas faces de Patrícia Galvão¹ acontece conjugada à minha trajetória acadêmica² e suas nuances que abrigam minhas performances como blogueira feminista. Nesse percurso, encontrei produções da artista em campos de enfrentamento aos fascismos cotidianos, em produção de saberes críticos³, bem como tropecei em tantos outros discursos que acenavam à minha memorabilia escolar e encerravam à artista em prisões errantes forjadas por processos de estereotipia.

No turbilhão dessas reflexões, as múltiplas faces, histórias, insurgências de Patrícia Galvão parecem promover essa ética libertária em relação a si, aos outros e ao mundo. Um dos princípios elencados pelo filósofo dessa ética, “dessa arte de viver contrária a todas as formas de fascismo, que sejam elas já instaladas ou próximas de ser” (FOUCAULT, 1977, p. 3), encontra seu eco nas jornadas de Pagu, seja na militância, prisão, literatura, jornalismo e/ou teatro. Cabe visibilizar, então, o princípio convergente às leituras sobre os rastros da artista:

— Libere-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta, a lacuna), que o pensamento ocidental, por um longo tempo, sacralizou como forma do poder e modo de acesso à realidade. Prefira o que é positivo e múltiplo; a

¹ Retomo a expressão utilizada por Michel Foucault no prefácio, intitulado “Introdução à vida não-fascista”, do livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, para ilustrar e marcar minha apreensão sobre as histórias de Pagu. Entre narrativas de resistências e projetos libertários — no transcorrer de tempos sombrios de totalitarismos —, Patrícia Galvão leva a efeito uma vida não fascista. Enquanto Michel Foucault enlevado pela perspectiva e potência do (conceito) desejo de desdobrar suas forças na esfera do político, discutidas na obra dos dois filósofos, festeja a inauguração de uma ética “que persegue todas as formas de fascismo, desde aquelas, colossais, que nos rodeiam e nos esmagam até aquelas formas pequenas que fazem a amena tirania de nossas vidas cotidianas” (FOUCAULT, 1977, p. 4), a partir do convívio analítico com Pagu identifico essa urgência da artista em debelar o autoritário na produção de frentes insurgentes.

² Ver Menezes, Ludimila Moreira. (2005). *Pagu e o movimento Antropofágico: a Musa Trágica da Revolução*.

³ Faço menção ao Caderno de Croquis (1929-1930) e do Álbum de Pagu - Nascimento Vida Paixão e Morte editados pela Unisanta em 2004, ao romance Parque industrial (1933), aos artigos e colunas presentes no Suplemento Literário do Diário de S. Paulo (1946-1948), às crônicas, resenhas, poesias, peças de teatro compiladas na biografia de Augusto de Campos (1982) e na fotobiografia de Geraldo Galvão Ferraz e Lúcia Furlani (2010).

diferença à uniformidade; o fluxo às unidades; os agenciamentos móveis aos sistemas. Considere que o que é produtivo, não é sedentário, mas nômade. (FOUCAULT, 1977, p. 3)

Nos burburinhos da academia, escolas onde emergem discursos marcados por sistemas regulados de verdade que sancionam ou não determinadas narrativas, retomo a problematização de Michel Foucault sobre o elo analítico, ou necessário, entre a ética e as outras estruturas sociais, econômicas ou políticas. O autor questiona essa relação construída, essa idéia de complementaridade que vigora entre ética e outras estruturas defendendo a libertação dessas regras:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (FOUCAULT, 1995, p. 261)

Vislumbro o centenário da escritora Patrícia Galvão (1910-1962) como um momento estratégico para que professorxs⁴, estudantes, pesquisadorxs promovam discussões que permitam uma projeção da artista para além do estatuto de musa e ninfeta, para além das matrizes de sentidos ancoradas na univocidade do sexo e da coerência interna do gênero (BUTLER, 2003, p. 59).

Sobre a produção de sentidos no cotidiano, Mary Jane Paris Spink e Benedito Medrado a abordam como uma prática social, dialógica, que implica a linguagem em uso. Sendo o sentido uma construção social, um empreendimento coletivo, por meio do qual as pessoas constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e fenômenos a sua volta, xs autorxs tomam a produção de sentidos como um fenômeno sociolinguístico:

uma vez que o uso da linguagem sustenta as práticas sociais geradoras de sentido e busca entender tanto as práticas discursivas que atravessam o cotidiano (narrativas, argumentações e conversas, por exemplo) como os repertórios utilizados nessas produções discursivas. (SPINK; MEDRADO 2000, p. 42)

⁴ Faço a opção política de repensar as normas culturais e seus governos dos corpos, de não significar as pessoas, quando possível, pelas marcas gramaticais de gênero. Na esteira das problematizações de Judith Butler sobre através de que normas regulatórias é o próprio sexo materializado, atendo-me a tratar essa materialidade como um efeito de práticas normativas e reiterativas. Atenta a noção de que a diferença sexual “não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 1999, p.153), reporto-me também à questão da constituição do sujeito para desconstruir seu pressuposto fundacionista: “O sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes”. (BUTLER, 2003, p. 209)

Proponho nessa dissertação que, entre a miríade de produções e performances de Patrícia Galvão — jornalista, artista plástica, escritora, teatróloga — o romance proletário *Parque Industrial* (1933) e sua carta autobiográfica (1940) se desdobrem a partir de suas superfícies discursivas.

Assim, a presente pesquisa investiga, em um primeiro momento, apropriações equivocadas — e seus efeitos de verdades sobre a imagem da autora — empreendidas por algumas séries discursivas, como reportagens que celebram seu centenário, a minissérie *Um Só Coração* (2004); os filmes de Ivo Branco, *Eh Pagu eh* (1982), e de Norma Benguell, *Eternamente Pagu* (1987); os prontuários da artista nos arquivos do Deops; e a historiografia literária que aborda/silencia a participação da artista na Antropofagia. Pretende, nesse sentido, explorar e desestabilizar o historicismo e suas formações discursivas que preterem as discontinuidades às unidades na apresentação/representação de Pagu nas metanarrativas histórico-literárias.

Em um segundo momento, o foco da pesquisa se deterá na análise do romance *Parque industrial* (1933), na São Paulo percorrida pela narradora, suas impressões, críticas, esperanças, e, as personagens femininas: as tensões advindas de suas representações, lugar de fala, subjetividades, estereótipos, experiências corporais. Pretende ainda levantar as marcas de subversão nos enunciados para observar a construção do outro — mulher, pobre, operária — nessa tessitura narrativa.

Disparidade social, insurgências, entre outros momentos do processo histórico marcado pela assunção da ideia de modernidade sintetizam o território construído por Patrícia Galvão e constituído pelas histórias dessas mulheres. O cotidiano de Otávia, Rosinha, Matilde, Corina, Eleonor aparece sem simulacros ou subterfúgios e suas rotinas conquistam um espaço de confronto aos códigos instituídos pelos patrões da fábrica, pelas feministas burguesas, pelos companheiros operários misóginos.

Pelos arrabaldes do parque industrial, em suas caminhadas, travessias, jornadas de trabalho, lazeres — nos ateliês, fábricas, bares e bondes — essas mulheres, moradoras do Brás, acompanham e se posicionam frente à miscelânea de acontecimentos, transformações e ideologias que repercutem em suas vidas. Enquanto Rosinha e Otávia, operárias, filiadas ao Partido Comunista, inicialmente operam suas escolhas enviesadas pela ilusão e otimismo, as demais personagens realçam as dificuldades experimentadas por esses sujeitos marcados pelas relações de encarceramento promovidas pelo capitalismo.

A escolha do romance entre as outras possibilidades de produção da artista se constrói por motivos específicos e estratégicos. Enquanto, em um primeiro momento, o funcionamento das representações misóginas sobre a escritora são desveladas e a deflagração do mito Pagu analisada, aqui interessa viabilizar um contorno de suas múltiplas facetas que discute justamente a atividade das relações de poder misóginas, racistas, etc...

Atualizo esse debate, em um terceiro momento com a problematização ética da sua existência empreendida pela própria Patrícia Galvão em sua narrativa autobiográfica (1940) endereçada ao amigo e companheiro Geraldo Ferraz. Nesse sentido, a investigação da carta-depoimento se conduz para a verificação dos indícios, os quais sugerem uma aversão à busca da completude existencial, à padronização de sentimentos, à regulação de comportamentos, assim como um desassossego transmutado em práticas do cuidado de si. Dessa forma, a escrita de si como prática de liberdade despontará como possibilidade de apresentá-la em suas multifaces, em sua estética da existência⁵.

A metodologia dessa dissertação foi construída mediante as inquietações, os questionamentos suscitados pela leitura, interpretação e análise dos objetos recortados. Desse modo, alinhada em uma proposta multidisciplinar, os estudos foucaultianos sobre o si, a teoria da Análise do Discurso, os estudos sobre representação e a epistemologia feminista configuram o aporte teórico dessa pesquisa.

No primeiro capítulo, ao analisar diferentes representações sobre Patrícia Galvão, trago à tona uma rede de comprometimentos discursivos com o dispositivo da sexualidade⁶.

⁵ No que concerne à utilização da expressão “estética da existência” no transcorrer dessa dissertação, valho-me do aporte teórico foucaultiano sobre os estudos do si no imaginário helenístico. Deslocado o interesse da alma enquanto substância para a preocupação com a atividade, o cuidado de si materializado na escrita desdobra possibilidades de novas experiências do eu. Sobre a estética da existência, tem-se: “Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. Essas ‘artes da existência’, essas ‘técnicas de si’, perderam, sem dúvida, uma certa parte de sua importância e de sua autonomia quando, com o cristianismo, foram integradas no exercício de um poder pastoral e, mais tarde, em práticas de tipo educativo, médico ou psicológico”. (FOUCAULT, 2001, p. 15).

⁶ Em seu estudo sobre a constituição do sexo em objeto de verdade, Michel Foucault, analisa sua superfície de repercussão — a partir do século XVIII — em um regime ordenado de saber sobre o indivíduo e seu corpo. Outra inquietação do filósofo que interessa a esse trabalho concerne aos mecanismos positivos, multiplicadores de discursos que fazem funcionar uma tecnologia complexa e positiva do sexo que se distingue tanto dos efeitos excludentes da proibição, quanto da imagem do poder-lei. A partir desses novos procedimentos do poder que funcionam mais pela normalização do que pela interdição, a seguinte compreensão se apresenta: “O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global”. (FOUCAULT, 2010, p. 118)

Focalizo como esses discursos normativos, ao instituírem hierarquias de gênero, disponibilizam pressupostos que impedem interpretações coerentes à artista.

Na conflagração dos estereótipos, das representações distorcidas, imputados à Pagu, discuto o conceito de representação proposto por Denise Jodelet para deslindar as relações de poder que os constituem. Sob o enfoque da autora, de que as palavras não tem um sentido definitivo e exprimem feixes de significação, segundo suas condições de produção e imaginação, busco desconstruir esse apelo misógino que circunda o mito Pagu. Nesse sentido, cabe ilustrar que as representações, os conhecimentos partilhados, produzidos no social “circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas cristalizadas em condutas e organizações materiais e espaciais”. (JODELET, 2001, p.17-18)

Assim, por meio da investigação do que foi dito sobre Patrícia Galvão, a pesquisa indaga nessas superfícies discursivas — jornalísticas, policial, fílmicas, televisiva — o investimento feito na construção/propagação de sentidos pejorativos à mesma. No transcorrer das análises identifica-se um arsenal de abordagens apriorísticas sobre Pagu ancoradas em tecnologias de gênero⁷ que insistem em produzir/naturalizar espaços de atuação a partir da reiteração de pressupostos misóginos à escritora.

Sob esse aspecto, há que se destacar, ainda, o conceito de representação social apresentado por Denise Jodelet:

As representações sociais devem ser estudadas articulando-se elementos afetivos, mentais e sociais e integrando — ao lado da cognição, da linguagem e da comunicação — a consideração das relações sociais que afetam as representações e a realidade material, social e ideativa sobre a qual elas têm de intervir. (JODELET, 2001, p. 26)

No desvão entre a relação e a reverberação dessas séries em seus processos comunicativos, o funcionamento da generificação pauta as informações, análises sobre Patrícia Galvão. Ao investigar a condição cultural possibilitadora dessa matriz generificada de relações, Judith Butler, observa que o gênero produz a falsidade de um “sexo” pré-discursivo atuando através de um conjunto de exclusões e trata das práticas discursivas que formam a diferença sexual:

⁷ De acordo com a definição de Teresa de Lauretis, o conceito de “tecnologia de gênero” discute como o referencial androcêntrico produz investimentos, técnicas e estratégias discursivas por meio das quais o gênero é construído: “Posso então reescrever minha terceira proposição: a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero”. (LAURETIS, 1994, p. 228)

Nesse sentido, a matriz das relações de gênero é anterior à emergência do "ser humano". Consideremos a interpelação médica que, apesar da emergência recente das ecografias, transforma uma criança, de um ser "neutro" em um "ele" ou em uma "ela": nessa nomeação, a garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma. (BUTLER, 1999, p. 161)

No segundo capítulo, apresento uma outra Patrícia possível, distante das molduras, caricaturas, estilizações, em um recorte dinâmico que abarca suas ansiedades políticas na década de 1930: a autora de um romance sobre mulheres operárias ainda pouco discutido e estigmatizado pela crítica literária.

No romance, discuto a representação das personagens operárias; a dinâmica das relações de gênero; a regulamentação da vida social; bem como mapeio os modos de existência dessas mulheres capazes de resistirem às novas tecnologias inscritas no processo de metropolização de São Paulo. Quem são essas mulheres? Suas materialidades corporais são atravessadas por quais investimentos discursivos? Os enfrentamentos tracejam possíveis estilísticas da existência, linhas de fuga⁸ em seus modos de subjetivação? A presença dessas mulheres em espaços marcados como masculinos é circunscrita?

Entre às representações de progresso material que circulavam no projeto do Estado Nacional Varguista está a ironia da narradora como categoria revolucionária que revela as mazelas, as disparidades e desmascara o tom apaziguador desse processo que reivindica e produz trabalhadores disciplinados.

Em meio a estes novos traçados urbanos, estabeleço a tarefa de evidenciar os vínculos entre a elite paulistana, com seu tradicional ideal de brasilidade, e o projeto de modernização empreendido pelo governo Vargas para discutir como a produção de Patrícia Galvão aqui analisada adquire efeitos de um dispositivo de resistência.

Nesse entendimento, ressalta-se que a participação de Patrícia Galvão no baluarte do movimento antropofágico, a *Revista de Antropofagia*, se dá na segunda fase, chamada de *2ª Dentição (1929)*, quando sob a alcunha de Pagu assina desenhos, artigos e poesias. Vale destacar que antes dessa colaboração, a artista estreava nas páginas da revista carioca *Para*

⁸ “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. ... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada”. (DELEUZE, 1998, p. 30)

Todos, número 515, em outubro de 1928, eternizada pelo poema de Raul Bopp, “Coco de Pagu”, dedicado a Di Cavalcanti e acompanhado por ilustração deste. Gênese Andrade (2010) observa que, trata-se de um retrato em versos, registro do indefinível fascínio que ela exerce sobre o círculo modernista, o qual começava a frequentar.

Contra-pondo-se à perspectiva do realismo em sua versão parnasiana, a Antropofagia vislumbra debelar com as normas e temas do parnasianismo, inaugurar o hibridismo no fazer artístico, propondo assim uma reinvenção da identidade brasileira.

A ansiedade ideológica pela ruptura desemboca na filiação de muitxs antropófagxs no Partido Comunista. No rastro dessas inquietações, ao evocar as relações entre ética e estética, *Parque industrial* dá voz ao Partido Comunista, no entanto, ali também ressoam dramas não cooptados por esta teleologia política. Antonio Risério, ao tratar da conjuntura política do Brasil no início da década de trinta, retrata os meandros ideológicos de alguns intelectuais, como Pagu:

No ano seguinte, chegava a era das definições políticas, e os “vira-latas” (Oswald) que abandonaram os salões modernistas viram-se obrigados a se definir diante de questões mais imediatas e concretas. A revolução de 30 sacudia o país, e a crise mundial do capitalismo, deflagrada pela depressão de 29, acabaria repercutindo na estrutura econômica da sociedade brasileira, modificando-a. Vivia-se, então uma daquelas conjunturas em que, conforme a expressão de Celso Lafer, as discussões sobre o papel da política na sociedade ganham “intensidade prática”. Escritores e intelectuais, naturalmente, não flutuam acima de tais problemas. E os modernistas “históricos” se fragmentaram em rumos variados. Pagu e Oswald, juntos evoluíram rapidamente para posições de esquerda, “guinada” ideológica que ambos tratariam literalmente. (RISÉRIO, 1982 p. 18-9)

É no contraste com os efeitos eufóricos da modernização, como a segregação espacial, que *Parque industrial* remonta a história de sujeitos possíveis que se articulam entre suas (in)visibilidades, expectativas, estereótipos, experiências desvinculando-se de um projeto narrativo de matiz androcêntrica. O que ressaltado dessa configuração narrativa inovadora é a correlação entre amizade e resistência.

Se em *Um teto todo seu* (1928) Virginia Woolf de um lado encara, a questão do silenciamento na representação de mulheres personagens nas narrativas e na apresentação de mulheres escritoras, do outro disponibiliza a tese de que a autonomia artística e criativa das mulheres se relaciona diretamente com o acesso ao mundo do trabalho e ao direito de um lugar próprio para produzir seus escritos, sintetizados na imagem de um quarto e de uma quantia de libras esterlinas. No ensaio feminista é emblemática a sequência que aborda a obra da fictícia Mary Carmichael. Além de romper com pressupostos de um certo estilo autoral

destinado às mulheres, Woolf acena para um tema considerado tabu e que será retomado por Patrícia Galvão em seu romance de 1933: o amor, a amizade entre as mulheres⁹. Então, a relação entre as amigas Chloe e Olívia, que compartilhavam um laboratório, permite que a escritora especule o seguinte:

Suponhamos, por exemplo, que os homens só fossem representados na literatura como apaixonados pelas mulheres, e nunca fossem amigos de homens soldados, pensadores, sonhadores; que pequena quantidade de papeis nas peças de Shakespeare lhes poderiam ser atribuídos, como sofreria a literatura. (WOOLF, 1985, p. 110)

Mediante as problematizações de Virginia Woolf encontro *Parque industrial*, em um espaço de distância de cinco anos, recobrando essa interação, essa amizade entre mulheres. Com efeito, os estudos de Francisco Ortega sobre a dinâmica da modernidade permitirão uma melhor compreensão das amizades constituídas no romance. Suas discussões sobre o caráter familiar das instituições modernas indicam como a sociedade deixa de experimentar, inventar outras formas de vida. *Parque industrial* e a carta editada com o título de *Paixão Pagu* parecem acenar à assertiva de Ortega: “A amizade é um fenômeno público, precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos para florescer”. (ORTEGA, 2002, p. 161)

As personagens de *Parque industrial* ocupam as fábricas em reuniões na calada da noite pulverizando nossas formas de sociabilidade que conjugam transformação do político, de si e dos outros. Diante da despolitização, amizade e militância penetram os espaços públicos com as barricadas da solidariedade. Sobre a amizade como exercício do político, Francisco Ortega afirma:

Vivemos em uma época de despolitização que exige uma reinvenção do político, entendido como o espaço do agir e da liberdade, da experimentação, do inesperado, do aberto, um espaço vazio, ainda a ser preenchido: a amizade como exercício do político. A amizade constitui uma nova sensibilidade e uma forma de perceber diferente, baseada no cuidado e na encenação da “boa distância”. Somos capazes de aceitar o desafio de pensar a amizade para além da amizade própria, de imaginar metáforas e imagens para nossas relações de amor e amizade, de usufruir o sabor doce dessa nova amizade? TALVEZ. (Ortega, 2000, p. 117)

Outra faceta dos estudos de Ortega que será retomada nessa pesquisa são as análises sobre a amizade e a estética da existência em Michel Foucault, principalmente os traços de suas reabilitações na contemporaneidade, como, por exemplo, as relações de experimentação

⁹ “Chloe gostava de Olívia, li. E então ocorreu-me que imensa mudança havia ali. Chloe talvez gostasse de Olívia pela primeira vez na literatura. Cleópatra não gostava de Otávia. E de que forma total ter-se-ia alterado Antônio e Cleópatra se ela gostasse! (...) Mas como teria sido interessante se a relação entre as duas mulheres fosse mais complicada. Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de mulheres fictícias, são simples demais”. (WOOLF, 1985, p. 109)

que escapam das institucionalizações e a oposição aos princípios democráticos que conduziram à sua codificação. Identificar a amizade em seu devir de autotransformação, é um dos caminhos dessa dissertação.

A abordagem analítica do outro recorte do corpus, a escrita de uma carta-depoimento em 1940, (subsequente à última saída de Pagu da prisão, das vinte e três imputadas à artista no *establishment* varguista) permitirá a interpretação de um desafio que perpassa toda essa tessitura narrativa: o anseio de conferir à sua vida uma dimensão estético-política que se desdobra em potência crítica, jornalismo, literatura.

Aqui, a análise da carta, de seus enunciados da experiência não reivindica a fetichização da verdade testemunhal, tampouco vislumbra o encontro de uma verdade identitária para Patrícia Galvão. Reporto-me, então as discussões da crítica literária Beatriz Sarlo que em *Tempo passado* (2007) questiona como essas narrativas testemunhais — o recorte da autora incide nos depoimentos de sobreviventes, torturados pelas ditaduras na América Latina — são frequentemente tomadas como absolutas pelo que chama de dever de memória¹⁰.

Desse modo, a narrativa da carta refuta representações equivocadas que os outros estabelecem sobre a autora, cria sentidos positivos à sua trajetória, o que permite, em um arranjo metodológico, que minha análise da carta confronte representações *post mortem*, que insistem na descaracterização da escritora. Parto da carta/obra, mas interrogo suas condições de produção, como alerta Dominique Maingueneau (2001). Através da genealogia foucaultiana busco, por fim, entender os modos de subjetivação de Pagu em sua escrita de si, efeitos de uma prática que rechaça uma teleologia e acena para aquilo que Foucault entende como estética da existência.

Entre regimes de verdade, narrativa ficcional, dispositivo de sexualidade, escrita de si, os enunciados dessas frentes serão deslindados tanto em seus devires positivos como em seus abrigos da resistência. Essa pesquisa, como prática discursiva, vem corroborar as formulações de Mary Spink e Benedito Medrado de que as práticas discursivas enquanto linguagem em ação viabilizam maneiras das pessoas produzirem sentidos e se posicionarem em relações sociais cotidianas. (SPINK; MEDRADO, 2000, p. 45). Uma Patrícia Galvão possível pode, então, circular entre nós.

¹⁰ “Estendido pelo uso a outros objetos históricos, o ‘dever de memória’ induz uma relação afetiva, moral, com o passado, pouco compatível com o distanciamento e a busca de inteligibilidade que são o ofício do historiador”. (SARLO, 2007, p. 42)

1. TIRO AO ALVO: ESPECTROS, DECALQUES, NACOS DE PATRÍCIA GALVÃO REVISITADOS

Há uma discussão instigante e alentada sobre a formatação de sujeitos rígidos a partir das matrizes de pertencimento ao imperativo binário de gênero. Parte do debate que marca esses diálogos propõe problematizações às suas políticas de verdade e seus domínios de capturas dos corpos. Judith Butler (1999, p. 155) argumenta que o sexo, por ser um construto ideal forçosamente materializado através do tempo se torna uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural.

Segundo Michel Foucault as práticas e tecnologias cristãs tomavam o corpo como superfície para pecados e suplícios, aplicando interdições e vigilâncias quanto ao assunto sexo. Só a partir do século XVIII “nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo”. (FOUCAULT, 2010, p. 30). É nessas condições de existências que se dará a produção da sexualidade, suas táticas e estratégias.

No entanto, é preciso observar a seguinte rede de relações:

Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder tentaria domar, ou mesmo de um campo obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. É o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não a realidade subjacente sobre a qual se exerceriam difíceis controles, mas uma grande rede de superfície onde a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação de conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências se imbricariam uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. (FOUCAULT, 2010, p. 116)

O funcionamento desse dispositivo da sexualidade imprime expectativas, normas e condutas convertidas em formações de saberes de viés positivo. Desse modo a “política geral de verdade”¹¹ produz ressonâncias sobre Patrícia Galvão sustentadas por um dístico saber-poder em seus desdobramentos misóginos, móveis e polimorfos.

Na galeria dos quatro grandes conjuntos estratégicos que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo no transcorrer do século XVIII figuram a

¹¹ Michel Foucault ao entender como verdade: “um conjunto de procedimentos regrados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (FOUCAULT, 2006c, p. 14) observa como se dá a distribuição e regulação desses enunciados, manifestados através dos discursos científicos: “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro”. (FOUCAULT, 2006c, p. 12).

psiquiatrização do prazer perverso, a histerização do corpo da mulher, a socialização das condutas de procriação, a pedagogização dos sexos das crianças (FOUCAULT, 2010, p. 115). Dentre eles a histerização ilustra a eficácia e reforço do controle, da formação de conhecimentos aos corpos de mulheres que ainda reverbera nas séries elencadas nesse capítulo. Michel Foucault argumenta que através do processo de histerização, o corpo da mulher foi:

analisado — qualificado e desqualificado — como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é “a mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização. (FOUCAULT, 2010, p. 115).

No vórtice das representações sociais enquanto sistemas de interpretação, conforme revela Denise Jodelet (2001, p. 22), estão suas interferências em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais. Sobre o papel da comunicação, a autora, que traça um panorama do espaço de estudo das representações sociais, retoma as considerações de Moscovici para sublinhar a função dessa nas trocas e interações que concorrem para a criação de um universo consensual.

Sob o prisma analítico de Jodelet de que a comunicação social, em seus aspectos interindividuais, institucionais e midiáticos, aparece como condição de possibilidade e de determinação das representações e do pensamento sociais, identifico nas reportagens que tratam do centenário de Pagu uma fabricação de fatos que estipulam um corolário forjado na ânsia dos consensos. Ainda sobre a relação entre comunicação e fenômenos representativos, a autora associa a primeira a um vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações que incidem sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. (JODELET, 2001, p. 32).

Assim, à deriva entre o status de musa e ninfeta, Patrícia Galvão é inscrita de maneira estilizada nos espaços escolares, acadêmicos e midiáticos a partir de práticas discursivas que fabricam e legitimam movimentos da história. Desse modo, mesmo insistindo nas representações que se constituem nas análises, leituras, nas múltiplas triagens da artista, reconheço a força dos sentidos negativos que se não problematizados, desconstruídos se consolidam e se propagam com a força dos tufões sensacionalistas. No que se refere às

práticas discursivas, Mary Jane Paris Spink e Rose Mary Frezza, argumentam que se submetidas a análises, estas constituem um caminho privilegiado para a compreensão da produção de sentidos no cotidiano e observa que elas implicam em: “ações, seleções, escolhas, linguagem, contextos, enfim, uma variedade de produções sociais das quais são expressão”. (SPINK; FREZZA, 2000, p. 38).

Nesse espaço de operações políticas moleculares, mas não menos reais, as séries discursivas elencadas abrem guarda para toda sorte de enunciados que imobilizam e emolduram Patrícia Galvão na galeria dos mitos frívolos e inconsequentes. Sendo as estruturas jurídicas da linguagem e da política constituintes do campo contemporâneo do poder, como observa Judith Butler, questiono a construção das economias significantes masculinistas e suas táticas universalizantes de essencializações e exclusões. Butler fornece uma leitura crítica à essa matriz de inteligibilidade:

Enquanto a indagação filosófica quase sempre centra a questão do que constitui a “identidade pessoal” nas características internas das pessoas, naquilo que estabeleceria sua continuidade ou auto-identidade no decorrer do tempo, a questão aqui seria: em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o status auto-identico da pessoa? Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés, de uma característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade? Em outras palavras, a “coerência” e a continuidade da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam as normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2003, p. 38)

Descolar Patrícia Galvão de um limbo historiográfico, lugar onde se lançam apropriações equivocadas como a designação “Musa do Modernismo” e promover um deslocamento na formação do conhecimento e na análise das formas do verdadeiro dizer, como expõe Francisco Ortega (1999, p. 37) é o escopo desse capítulo. Sob esse aspecto, Michel Foucault, ao tratar das unidades do discurso, traz à discussão da análise histórica a noção de tradição, como importância temporal, singular de um conjunto de fenômenos que reduz a diferença, permitindo

repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência e seu próprio mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. (FOUCAULT, 2004a, p. 23-24)

Entre suas produções ficcionais, artigos jornalísticos, arranjos-militâncias políticas,

narrativa autobiográfica, Patrícia Galvão, uma insurgente que combateu os ditames varguistas do século XX, apresentou discussões, personagens, performances que confrontaram violências instituídas pelo Estado e seus projetos normatizadores de identidade nacional desdobrando as possibilidades de atuação da literatura, jornalismo e política. Na contramão de um ethos midiático, que celebrou o centenário de Patrícia Galvão (1910-2010) com uma produção de sentidos pejorativos e de outros vetores tão misóginos quanto, presentes em livros, filmes, jornais, procuro discutir o processo normativo de formação das representações sobre Pagu. Os estudos de Michel Foucault e de Judith Butler acerca do diformismo sexual são importantes nessa perspectiva para sublinhar a constante evocação da essência interior do gênero mulher quando Pagu está em pauta. Entre as práticas reguladoras da coerência do gênero, como as reiteradas naturalizações (BUTLER, 2003, p. 48), delineia-se um horizonte de sentidos marcado quase sempre pelo batom vermelho e pela sensualidade da escritora.

1.1 A Fina Estampa dos Estereótipos: celebração e estilização de Pagu em seu centenário

A disseminação de conhecimentos coletivizados materializados em representações naturalizadas de Patrícia Galvão são parte das inquietações dessa dissertação. Jodelet (2001) ao argumentar que a linguagem é construtora de realidades, que dota de sentido e inteligibilidade, aponta também para a função estratégica das representações sociais em engendramos realidades consensuais.

Como a mídia assume um papel fundamental na compreensão da produção de sentidos, discorrem Mary Spink e Benedito Medrado (2000, p. 58), seja porque é persuasiva no mundo contemporâneo e, portanto instrumental na conformação da consciência moderna, seja porque confere uma visibilidade sem precedentes aos acontecimentos, incluindo aí as novas informações e descobertas, retomo essa plataforma para discutir tanto o dispositivo da sexualidade quanto o do esquecimento.

Entre a frase de Flávio de Carvalho, ainda recorrente, proferida em entrevista ao Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1964: “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” (FURLANI; FERRAZ, 2010, p. 48) e a reportagem de junho de 2004 do jornal *Folha de São Paulo* sobre os 17 itens, incluindo uma medalha recebida pela escritora em Santos, e uma carteira profissional original encontrados pela catadora de lixo Selma Sarti estão dispostas as mesmas matrizes de sentido inerentes ao dispositivo de sexualidade:

Musa do modernismo brasileiro, Pagu acabou no lixo de São Paulo. O olhar lânguido, os cabelos morenos encaracolados, a boca coberta do batom mais vermelho que encantaram Oswald de Andrade e cia. Foram jogados em um saco de plástico azul e deixados em uma esquina do Butantã. (MACHADO, 2004).

A imagem de Pagu que se institui, material e simbolicamente, por exemplo, nos artigos sobre seu centenário, se expressa por meio de superfícies discursivas que se desdobram em dinâmicas de exotização, da feminilidade incontrolável, de coadjuvante inveterada de Oswald de Andrade. As representações dessas práticas permitem verificar o estabelecimento de um campo discursivo, como atenta, Michel Foucault, e de seus procedimentos de exclusão que engendram o discurso verdadeiro:

Assim, só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade. (FOUCAULT, 2006a, p. 20)

Com a emergência dessas reportagens celebrativas, a jornada político-artística de Patrícia Galvão é colocada sob suspeita. A edição on line do Jornal *Estado de São Paulo* aloja relações que operam no realce do feminino, no apagamento da trajetória histórica de Pagu:

100 anos de Pagu, musa do modernismo.

Ela foi precoce em tudo. Aos 12 anos, conheceu o diretor do primeiro filme neorrealista brasileiro, Fome (1931), Olympio Guilherme com quem teve sua primeira experiência sexual. Aos 19, começou um explosivo romance com o escritor Oswald de Andrade, levando-o a terminar seu casamento com a pintora Tarsila do Amaral. (GONÇALVES FILHO, 2010)

Nesse domínio discursivo da mídia, a circulação de enunciados em suas materialidades e historicidades denotam o funcionamento dos efeitos discursivos na apreensão de Pagu. Esses enunciados que constroem evidências sobre Patrícia Galvão, quando interrogados, desestabilizam/ rompem com a ficcionalidade de moça frívola engendrada pelas noções do feminino que balizam as práticas discursivas da nossa sociedade.

Através da função dual do poder: produção e representação volto a “homenagem” do Jornal *Estado de São Paulo* para explicitar essa rede de comprometimentos misóginos: “Ao conhecer Tarsila e Oswald, aos 18 anos, ficou tão influenciada por ela que copiou seu estilo de desenho”. (GONÇALVES FILHO, 2010).

O caderno Ilustrada do Jornal *Folha de S. Paulo*, ao abordar o centenário da artista, traz o desabafo de seu filho:

A imagem da menina que roubou Oswald da mulher (Tarsila) e andava com roupas escandalosas se estendeu para o tempo da militância política, tanto que o partido (comunista) a considerava uma burguesinha. Ela lutou muito contra isso, mas a fama permaneceu, conta Geraldo Galvão Ferraz, o Kiko, filho de Pagu com o modernista Geraldo Ferraz. (VICTOR; ALMEIDA, 2010)

Nesse jogo discursivo, que disponibiliza regras que sancionam e interditam certos enunciados, cabe retomar os estudos de Michel Foucault sobre o sistema de formação discursiva. Além de sustentar os saberes em circulação numa determinada época, para o filósofo, esses sistemas de formação não devem ser tomados como blocos de imobilidade, formas estáticas que se imporiam do exterior ao discurso e definiriam, de uma vez por todas seus caracteres e possibilidades. (FOUCAULT, 2004, p. 82)

Por este viés, uma formação discursiva não desempenha o papel de uma figura que para o tempo e o congela por décadas ou séculos, segundo argumenta o autor, ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações. Por não se tratar de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais, esse sistema de formação, feixe complexo de relações

não reúne tudo que pode aparecer, através uma série secular de enunciados, em um ponto inicial que seria, ao mesmo tempo, começo, origem, fundamento, sistema de axiomas, e a partir do qual as peripécias da história real só se desenrolariam de maneira inteiramente necessária. O que ele delinea é o sistema de regras que teve de ser colocado em prática para que tal objeto se transformasse, tal enunciação nova aparecesse, tal conceito se elaborasse, metamorfoseado ou importado, tal estratégia fosse modificada – sem deixar de pertencer a esse mesmo discurso; e o que delinea, também, é o sistema de regras que teve de ser empregado para que uma mudança em outros discursivos (em outras práticas, nas instituições, relações sociais, processos econômicos) pudesse ser transcrita no interior de um discurso dado, constituindo assim um novo objeto, suscitando uma nova estratégia, dando lugar a novas enunciações ou novos conceitos. (FOUCAULT, 2004a, p. 83)

Em seu estudo sobre o funcionamento da máquina de propaganda na gestão do monarca francês Luis XIV (1643-1715), o historiador Peter Burke empreende um levantamento da produção iconográfica popular sobre o Rei Sol para identificar suas representações sociais naquele tempo e problematizar as relações entre arte e poder. Atento tanto à produção quanto ao consumo dessas imagens projetadas e recebidas, o autor indica caminhos importantes para esse capítulo: “Em outras palavras devemos estudar agora não apenas ‘quem diz o quê’, mas também ‘para quem’ e ‘com que efeitos’, refinando esta fórmula para levar em conta os processos de interpretação de mensagens”. (BURKE, 2009, p. 163)

Enquanto o empenho em sublinhar a importância do monarca se traduz em um complexo sistema de produção da imagem real: insígnias, imagens, discursos dos séculos XVII e XVIII, a constatação, por parte de Peter Burke, de que a magnificência tinha uma função política nesse processo de fabricação de entidade simbólica, permite a seguinte analogia: na construção do mito Páris os processos pelos quais os discursos engendram estereótipos recaem no abuso das estilizações, equívocos à sua biografia.

João Freire Filho (2004, p. 47) em seu estudo sobre a mídia, sobre o estereótipo e a representação das minorias argumenta que os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, apontada pelo autor, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração.

Na esteira foucaultiana de deslindar as formações discursivas e identificar na articulação entre o dizer e a produção de verdades, fatos históricos, as análises aqui promovidas caminham em direção à possibilidade de rearticulação dessas representações fixas. Opondo-se à estética uniforme, misógina percebe-se que a articulação entre identidade e corpo empreendida pelas séries escolhidas é perpassada pela noção absoluta de sexo. No

entanto, no terceiro capítulo, a própria Patrícia Galvão em sua narrativa autobiográfica permitirá pensar o processo da construção de sua identidade como algo fluído e performático.

Ao interrogar as práticas discursivas, as tecnologias que constroem e constituem o verdadeiro sexo Michel Foucault ressalta que essa idéia está longe de ter sido dissipada. A reiterada dicotomia entre masculino homem e feminino mulher, esse referente da binariedade que confere inteligibilidade aos corpos encontra suas matizes ironizadas na seguinte observação do filósofo:

sabe-se agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de suas fantasias, as raízes do seu eu, as formas de sua relação com a realidade. No fundo do sexo, a verdade. No ponto de cruzamento dessas duas idéias — a de que é preciso não nos enganarmos a respeito de nosso sexo, e a de que nosso sexo mantém escondido o que há de mais verdadeiro em nós — a psicanálise consolidou seu vigor cultural. (FOUCAULT, 2006b. p. 85)

Na condução das celebrações fragmentadas pelas secções de cultura dos jornais, a linhagem dessas reportagens elabora saberes que serão partilhados em processos de influência, como observa Denise Jodelet (2001, p. 30) ao tratar das redes de comunicação, e até mesmo de manipulação social. Sob esse aspecto, as reflexões da autora sobre a comunicação social como condição de possibilidade e de determinação das representações e dos pensamentos sociais ilustram o emaranhado de forças inerentes à difusão da personagem Pagu.

No reconhecimento de suas materialidades específicas, a análise dos alcances e efeitos nas práticas sociais das formações discursivas concorrem tanto para o desmantelamento das apropriações burlescas como para a promoção de novas demandas críticas à produção da artista. Partindo do pressuposto de que a prática e investigação acadêmica podem interferir tanto na difusão quanto na propagação e propaganda do mito Pagu, volto às zonas de formações das opiniões, atitudes e estereótipos.

Entre a justaposição de dados biográficos, elemento polarizador, em torno do qual se estruturam os consensos, e o corpo como matriz de significados, as representações obedecem a um ritmo de certas regularidades. Cabe trazer à tona, reportagem do Jornal *A Tarde*:

A musa antropofágica Patrícia Galvão foi muito fotografada quando a câmera namorava o seu rosto de garota bonita. Como que tentando “roubar” a alma de Pagu, a jovem representava a essência da inquietação. Não de uma geração, porque ainda não se ouviam tantas vozes femininas contestadoras no Brasil dos anos de 1930.

A São Paulo provinciana em que Pagu viveu se dá conta da beleza exótica, o modo de se vestir e de se maquiar, as cores fortes de batom nos lábios e uns cabelos longos e desgrenhados que atiçavam os homens.

Mas não era apenas fogo intenso de arrebatador corações que a jovem de São João da Boa Vista, interior de São Paulo, atendia por meio de palavras, gestos e olhar provocante: ela expressava um momento no qual o País mostrava o lado cultural

com valores bem brasileiros até então rechaçados pela elite, especialmente a paulistana. (SÁ, 2010)

Aliada às representações modelares de gêneros e a perspectiva holística evocada em toda a narrativa do jornalista da *Tribuna de Santos*, a ênfase nos investimentos essencializadores centrados em um estatuto de ode lidam com intenções que celebram um feminino transcendental:

Patrícia Galvão é um universo caleidoscópico que vai além de simplesmente Pagu. Paulo Francis, mestre de minha geração que completaria 80 anos em setembro, dizia que certos ícones, como Billie Holliday, Ana Magnani ou Callas, são mais que mulheres: representam “força da natureza”. Assim vejo Pagu: ela se naturaliza amalgamada ao mar, à cultura, à arte visceral e epidermicamente. Paixão Pagu, livro que reúne cartas a Geraldo Ferraz, me deixou em êxtase semelhante à minha descoberta muito jovem de Clarice Lispector: Pagu desnuda-se de maneira que universaliza sentimentos preciosos: busca de sabedoria, prática intelectual e extremo desejo de ser amada. Me vi refletido em muito que essa personagem digna de Brecht e Gorki, mas com ares de Tennessee Williams, inspira: Pagu era Rosa Luxemburgo com excesso de lúcida sensibilidade de Blanche Dubois: “Um bonde chamado desejo”. Libertária, não seguia ortodoxias; modernista, admirava Vicente de Carvalho; contraditória, múltipla: ela continha galáxias. Para o Brasil, para o teatro, para Santos, para a cultura seus 52 anos representam milênios que a escritora Lúcia ousou de modo exegético adentrar e esmiuçar como ourives do pensamento: inteligência com emoção. Pagu sempre me pareceu uma Antígona: a mulher que, em nome da liberdade e sacrificando por momentos valores como família, convenções e candura atribuídos a uma mãe, esposa e companheira, fez valer uma coragem que só a “anima mítica” é capaz para uma sociedade realmente humana! (VIEGAS, 2010)

Na direção dos discursos que abordam o centenário, a fotobiografia lançada para as comemorações aparece como estopim para outras considerações. Ao analisar as fotobiografias de Frida Kahlo e Pagu, o jornalista Manuel da Costa Pinto apresenta ao leitor elemento que promove a interação das duas obras: os dilaceramentos pessoais presentes na vida das duas artistas. No afã de sintetizar a história de Patrícia Galvão, o autor avalia o romance *Parque industrial* como “regular” e trata da representação trivial da escritora:

Em termos estritamente literários, Pagu passa para a história mais como musa do modernista Oswald de Andrade do que como autora de "Parque Industrial", considerado precursor do "romance proletário" no Brasil, panfleto sindical com tiques futuristas. (PINTO, 2010)

Ao dar destaque ao centenário de nascimento de Pagu, o jornal JorNow define a artista como Musa do Modernismo e comenta o lançamento do livro “Viva Pagu: Fotobiografia de Patrícia Galvão” na 21ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo. A reportagem ainda atribui a denominação “Musa Trágica da Revolução” à Mário de Andrade, quando seu criador é o poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade:

Ícone de seu tempo e “musa trágica” do Modernismo Brasileiro, como a definiu Mário de Andrade, Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagu, completaria 100 anos em 2010. E para homenageá-la, a 21ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo trará uma programação especial em comemoração à data. (JorNow, 2010)

O Jornal do Comércio em sua secção de cultura — DCULTURA — faz coro com as demais reportagens celebrativas ao aniversário de Patrícia Galvão. O argumento central do texto “Pagu, a normalista rebelde” convoca e reitera explicações errôneas e misóginas para promover sensacionalismo à vida da artista:

Quando se fala em Patrícia Galvão, a eterna Pagu, a primeira imagem que vem à mente é da menina ardida que agitou a Paulicéia desvairada dos modernistas, na primeira metade do século XX. Lembramos da normalista sapeca, aluna do tradicionalíssimo Colégio Caetano de Campos, que provocou escândalo ao casar-se com o não menos polêmico Oswald de Andrade. O escritor separou-se da pintora Tarsila do Amaral para unir-se à jovem em uma estranha cerimônia realizada no Cemitério da Consolação, o principal da Cidade que desabrochava rumo à modernidade. (LOPES, 2010)

Perceber as relações de poder na formação desses conhecimentos equivocados constitui uma etapa decisiva dessa dissertação. O apelo estilizado norteia práticas de constituição das imagens caricatas que circularam na celebração desse centenário. Esse processo configurado pelo conjunto de pressupostos misóginos e implicações naturalizadoras à trajetória de Patrícia Galvão adquire matizes específicas nas mais variadas zonas de produção do saber/poder, como se percebe nas outras frentes deslindadas.

1.2 Frequências e transmissões: closes e enquadramentos de Pagu

Partindo do pressuposto de que a sociedade e cultura são terrenos de disputa e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos, Douglas Kellner (2001, p. 13) enfatiza a importância da análise da cultura da mídia em sua matriz de produção e recepção, na ajuda à elucidação de suas produções e seus possíveis efeitos e usos, bem como os contornos e as tendências dentro do contexto sociopolítico mais amplo. Sob esse aspecto, nessa pesquisa também são analisadas séries audiovisuais e levantadas suas matrizes de inteligibilidade sobre a representação e o desdobrar artístico e militante de Patrícia Galvão.

Os sentidos materializados nesses agenciamentos discursivos formatam representações e conferem significados às realidades. Com efeito, as reflexões de Roger Chartier sobre a constituição, funcionamento e operações que tornam a realidade social inteligível, oferecem um olhar metódico às lutas de representações, suas escolhas, exclusões e autoridade:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (CHARTIER, 2002, p. 21-2)

Ao discutir o tripé conceitual: representação, prática e apropriação, Chartier alerta que as configurações e estruturas do social são historicamente produzidas por práticas políticas, sociais e discursivas articuladas¹² que dão significado ao mundo. A partir da análise das regras que mediaram a produção do mito Pagu, faz-se estratégico a retomada do conceito do autor (CHARTIER, 2002, p. 27-8) de práticas discursivas: como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões.

A minissérie, produção da teledramaturgia global, *Um só coração* (2004), produziu matrizes de sentido que insistiam na produção de atributos: devassa, ninfeta, mãe ruim para apresentar a artista. O marco cronológico da minissérie, dirigida por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, comemorativo aos 450 anos de São Paulo, vai de 1922 a 1954 e contempla

¹² Encontra-se aqui as problematizações do autor à definição de história cultural: “Por um lado, é preciso pensá-la como a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. (...) São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objecto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como reflectindo-o ou dele se desviando”. (CHARTIER, 2002, p. 27)

alguns fatos históricos pouco televisionados: a Semana de Arte Moderna de 1922, a Revolução Constitucionalista de 1932, o Estado Novo. Douglas Kellner argumenta que as formas de cultura produzidas por grupos gigantescos de comunicação e entreterimento constituem um aspecto imediato e onipresente da vida contemporânea

e como a cultura da mídia é constituída por uma dinâmica social e política mais ampla — ao mesmo tempo que a constitui —, consideramos que uma excelente óptica consiste em elucidar a natureza da sociedade, da política e da vida cotidiana de nossa época. (KELLNER, 2001, p. 13-14)

Um só coração é articulada em torno da temática da urbanização, do crescimento econômico-cultural paulistano, além é claro, do envolvimento entre personagens que delineiam o substrato amoroso da telenovela.

Adayr Tesche (2006, p. 2) em seu estudo sobre ficção seriada televisual sinaliza que a força histórica brota tanto da trama bem pesquisada, como de suas múltiplas técnicas e recursos narrativos. O autor entende que a narrativa perde sua vitalidade se for tolhida sua autonomia e seu distanciamento dos fatos que a geraram. A minissérie televisiva histórica incorpora uma realidade identificável e a submete a uma remodelação imprevisível (TESCHE, 2006, p. 4). Sob esse prisma, Pagu surge em descompasso, longe da pesquisa, perto demais das representações estereotipadas.

A leitura da minissérie oferece uma representação esquematizada do imaginário paulistano da década de trinta e quarenta, pois ao resgatar importantes figuras desta geração a narrativa global lhes impõe sucessivas descaracterizações, anacronismos de suas vidas íntimas e políticas. Patrícia Galvão já surge Pagu, como uma normalista irreverente, excêntrica, que logo recebe atenção e zelo do casal Tarsiwald (AMARAL, 2003, p. 210) e dos demais colegas antropofágicos, “responsáveis” na trama pela franca ascensão da artista no cenário cultural de São Paulo.

Assim, a projeção de imagens de uma menina aventureira, exótica, tornam-na uma personagem desfocada, no sentido que seus projetos artístico-políticos não merecem desenvolvimento ou destaque no enredo. Cabe mencionar a seguinte reportagem da *Folha de S. Paulo* de 2004, que também aponta essa descaracterização:

Familiares dos modernistas ouvidos pela Folha também subscrevem. Guilherme Augusto do Amaral, sobrinho de Tarsila diz: “De modo geral, tudo o que está posto sobre ela é muito coerente”. Adelaide Guerrini de Andrade, cunhada de Oswald, qualifica a interpretação dele por Rubens Chachá de “extraordinária”. Dos personagens principais, um dos poucos que têm a caracterização criticada, por pesquisadores e familiares, é Pagu. “Está exagerada, caricatural, com um exibicionismo excessivo”, afirma a destacada oswaldóloga Maria Eugenia Boaventura, da Unicamp. (MACHADO, 2004)

No papel de Patrícia Galvão, a atriz Míriam Freeland corrobora e opera uma

interpretação assentada na rigidez e na distância de referências ao universo histórico vivido pela artista. Recolocada nesse registro de produção seriada, Patrícia Galvão é consumida pelos telespectadorxs de diferentes faixas etárias como a ninfeta que desata o enlace mais pródigo do Modernismo. Ao articular sentidos sobre uma parte específica da história do Brasil e ativar mecanismos de identificação-projeção no público, *Um só Coração* produz implicações políticas exteriores ao universo da ficção.

Para Esther Hamburger (2005, p. 160) a emergência de poderosos conglomerados de mídia ou redes de televisão torna-se elemento significativo na configuração de forças, ideias e estéticas em imaginários que já foram regidos por ditaduras. Nesse percurso a relação traçada pela autora entre o gênero novela e os mecanismos da ordem do fazer e assistir ilustra como essas vias de integração social engendradas pela televisão redefinem a realidade.

Sobre a dinâmica interativa desigual de recepção de novelas que capta e expressa os mecanismos distorcidos de construção de significados no Brasil contemporâneo, a autora refuta a tese dicotômica de que esse produto da indústria cultural produza essencialmente sujeitos passivos ou sujeitos resistentes. Além dessas reflexões Esther Hamburger chama a atenção para a formatação de configurações inesperadas por parte dos cidadãos consumidores.

Retomando a questão de constituição das novelas como combinação de notícia e ficção a autora atenta para o universo verossímil construído a partir de determinadas regras, que se vale da interação com os espectadores para configurar verdades:

Em sua tentativa de serem incluídos no mundo “real” do glamour e do espetáculo, os telespectadores lançam mão de uma variedade heterodoxa de repertórios que a televisão, dentre outras fontes de informação, torna acessível. Os telespectadores se apropriam do repertório da novela, reconhecido como comum aos brasileiros, para se posicionar, em termos publicamente reconhecíveis, sobre questões na maioria das vezes, mas não só, afetas a modelos de comportamento em âmbito privado. (HAMBURGER, 2005, p. 168)

Entre a prática de releitura midiática da história, mais especificamente da personagem Pagu, empreendida pela minissérie e a assimilação das representações da trama como verdadeira pelo público-telespectador, fica evidente o funcionamento dos estereótipos na diluição das informações históricas.

Ainda com o intuito de pensar de modo mais abrangente a questão da narrativa seriada histórica na televisão, Adayr Tesche (2006, p. 2) traz problematizações pertinentes a essa pesquisa, pois realça a importância das escolhas estéticas, discursivas, técnicas feitas na montagem e os efeitos dessas na produção/recepção do produto final. Segundo o autor, essas escolhas têm um impacto sobre o que está sendo enfatizado ou questionado na narrativa, sobre as diferentes reações dos participantes, sobre as explicações porque os eventos aconteceram e

sobre as pretensões de certeza ou ambiguidade do relato.

O lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura, nos modos de construir imaginários e identidades também é abordado, com foco na midiaticização da história através das minisséries:

A televisão opera como um dispositivo de (re)configuração, moldagem e hibridização não só das formas de enunciação, mas também dos gêneros e dos saberes narrativos. Por isso, no fulcro de suas operações, coloca-se uma questão radical para a epistemologia: as peculiaridades dos modos de percepção mediada pela televisão. No espaço televisivo, tudo acontece muito além da linha vermelha que separa o real do fictivo. Essa máquina de contar histórias sem fim, através de suas operações de escolha, recorte, montagem e estruturação da narrativa faz esmaecer a linha divisória que marca as fronteiras entre realidade e ficção, presente e passado, arte e kitsch. (TESCHE, 2006, p. 1)

Se como observa Tesche (2006, p. 8) a minissérie não só focaliza os modelos cognitivos e a descrição dos fatos, mas também estabelece vínculos com valores e normas, a intencionalidade que perpassa a construção da personagem Pagu evoca um mito tensionado em torno de representações estilizadas.

A historiadora Tânia Navarro Swain ressalta que a história do Ocidente com sua política de esquecimento, que funciona apagando o plural e o múltiplo do humano, instaura uma divisão binária evidente a partir do sexo. Cabe trazer à tona sua argumentação:

Assim o múltiplo contido no “nós” social fica reduzido a um binário, que cria em torno da norma um espaço ao mesmo tempo de rejeição e de inclusão. Estou aqui falando de seres sexuados, cujas práticas são definidoras de seus corpos, cujas identidades são essencializadas na coerência entre o sexo e o gênero, entre um biológico tido como natural e um esquema de atribuições sociais a ele atrelado. (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 49)

Não desconsidero que *Um só coração* demonstre a dinâmica cultural da televisão (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 300), como também atinja parte de uma audiência não passiva que conta com seus filtros informacionais. Em contrapartida, no caso da apreensão e negociação com outras representações que vigoram no imaginário fílmico e historiográfico sobre Patrícia Galvão, as suspeitas da análise do discurso devem preterir a crença na idealização de um receptor interado no assunto.

Encarada em seu modo transversal de presença na cotidianidade, a minissérie enquanto dispositivo de mediação entre histórico e contemporâneo, deve ser entendida também a partir de suas mediações, isto é: “dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão”. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 294).

Já o documentário de Ivo Branco, *Eh Pagu, eh!* (1982), abrigado em um portal de curtas-metragens subsidiado pela Petrobrás, *Porta Curtas*, se reporta a clichês para produzir

uma versão de Patrícia Galvão:

Pagu tem uns olhos moles,
uns olhos de fazer doer.
Bate côco quando passa
Coração pega a bater.
Eh Pagu, eh!

Além, muito além do Martinelli.
Era filha da lua, era filha do sol
O pai dela gosta de bolinar nos outros
E Pagu nasceu.
De olhos terrivelmente molengos
E boca de “Cheramy”.
Pagu era selvagem, inteligente...
E besta.

Todos amavam vê-la passar pela Rua Direita ou pelo Largo São Francisco. A
cabeleira solta sobre os ombros, os lábios exageradamente pintados, com um batom
escuro que lhe realçava a palidez.

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.

Vi Pagu. Sou mais do que nunca Antropófago. Vamos comer outro Bispo Sardinha,
Pagu?

O número esquisito do programa do Municipal foi o da senhorita Patrícia Galvão,
Pagu. Ela recitou versos e poemas Antropofágicos. Foi um sucesso delirante.
Valente. Corajosa. Interessante. Original.
Pagu é o primeiro soldado que marchou firme para o front da avançada
Antropofágica. Bravo, Pagu!

O que eu penso da Antropofagia? Eu não penso, eu gosto. Livros a publicar? Tenho.
A não publicar. Os 60 poemas censurados. E o Álbum de Pagu – Vida, Paixão e
Morte. Em mãos de Tarsila, que é quem cuida dele.

Se o lar de Tarsila vacila,
é pelo angu, de Pagu. (BRANCO, 1982)

No referido portal há um estímulo à exibição pedagógica do documentário nos itens
“Professores comentam o uso” e “Pareceres Pedagógicos”. Partindo com o enfoque em frases
de e sobre Pagu como estratégia de abordagem, *Eh Pagu, eh!* prolonga, aqui, a discussão
acerca da produção, visibilidade e controle das representações. Essas representações
mobilizadas pela narrativa audiovisual gerenciam verdades e decretam, na escala de
assimilações, sentidos que encobrem sua biografia sintetizados no adjetivo “agitadora” que
desqualifica seus encontros ao governo Vargas e orchestra o esquecimento de suas
produções como jornalista e escritora.

Longe de um regime de exclusão ou de rejeição, que simplesmente anule ou
negativize objetos, pessoas e práticas, Michel Foucault, trata do funcionamento dessas redes

discursivas que forjam saberes, prazeres e poderes como movimentos que disseminam na superfície das coisas e dos corpos: condutas, expectativas, verdades reverberadas pelas normas do sexo. No documentário os critérios utilizados para a construção da personagem pautados pelas frases e olhares alheios desconfiguram a trajetória de Patrícia Galvão. Ao mesmo tempo em que a artista aparece na narrativa sofrendo perseguição política, não se encontra correspondência na película sinalizações de suas atividades políticas e promoções de suas produções literárias.

Sobre essa convocação de estereótipos, escolhas de recorte e representações presentes no filme, retomo a problematização de Michel Foucault sobre as relações de poder e suas eficácias, comprometimentos:

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram uma nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT, 2010, p. 103)

Ainda que a visibilidade propagada pelo filme de Ivo Branco tenha inegável relevância quando confrontada às reportagens que celebram o centenário da artista Pagu, indícios de misoginia e domínios de autoridade reforçam a ótica de uma entidade histórica meramente panfletária e incendiária. Susan Bordo (1997, p. 20) lembra que ao longo da história o corpo funcionou tanto como metáfora da cultura como lugar prático de vigilância social. Portanto, o disciplinamento e a normatização do corpo feminino têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social.

Sob esse aspecto, a filósofa demonstra como os meios de comunicação contemporâneos — e aqui retomo as séries audiovisuais coniventes com um texto da feminilidade que gera impasses ao acesso à artista Pagu, — ofertam relações tradicionais de gênero que atacam os anseios por mudanças. Para se contrapor a estes discursos que constroem um feminino altamente conformado às expectativas e práticas de poder que sustentam posições de dominação, Susan Bordo expõe que:

Particularmente no reino da feminilidade, onde tanta coisa depende da aparentemente voluntária aceitação de várias normas e práticas, necessitamos de uma análise do poder “a partir de baixo” como Foucault o coloca; por exemplo, os mecanismos que moldam e multiplicam os desejos, em vez de reprimi-los, que geram e direcionam nossas energias, que constroem nossas concepções de normalidade e desvio (BORDO, 1997, p. 21)

O enfoque de Susan Bordo (1997, p. 22) dentro das normas variáveis que governam

a construção do gênero recai nas desordens ligadas ao gênero feminino que são historicamente localizadas, como a histeria, agorafobia e anoxeria nervosa. Nesse sentido, sua discussão sobre esses corpos marcados por uma construção ideológica e material da feminilidade viabiliza uma comparação com as formações discursivas que homogeneizam Patrícia Galvão. Se Pagu escapa do que Bordo chama de virtudes tradicionalmente femininas, os nacos de suas representações tendem a exaltar essas fugas como mística da mulher fatal tornando ininteligíveis suas escolhas e meandros como libertários.

Eternamente Pagu, filme dirigido por Norma Bengell (1987) traz no papel de Patrícia Galvão a atriz Carla Camurati. Em um recorte que privilegia sua relação com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a diretora escolhe apresentá-la sob a perspectiva da aventura. A faceta de poetisa e militante de Patrícia Galvão é explorada de maneira pitoresca por Bengell, que a insere em uma festa repleta de modernistas ciceroneada pelo artista/cineasta Olympio Guilherme. No transcorrer da festividade, a artista é apresentada a Oswald e Tarsila. Nesse ínterim, a dança entre Pagu e Oswald desencadeia a seguinte consideração de Raul Bopp à Tarsila:

- Oswald saracoteia como se fosse uma sílfide.
 - Raul, deixa de ser invejoso Raul!
 - Eu, se eu fosse você não deixaria essa gazela futurista nas mãos do bode velho.
- (BENGELL, 1987)

A narrativa aproveita majoritariamente os escândalos causados pelos posicionamentos da artista frente a temas como moda e comportamento. Passa, arbitrariamente, despercebida, às causas e lutas de Patrícia Galvão reiterando e fazendo coro às capturas superficiais de tons anacrônicos. Sua filiação e inquietação com o Partido Comunista ganham destaque em cenas dedicadas a sua viagem a Buenos Aires para entrevistar Luis Carlos Prestes, ao fatídico comício em Santos em 1931 e a subsequente redação de uma carta autocrítica eximindo o Partido de quaisquer envolvimento com àquela manifestação. Nesses momentos, em que a política está em pauta, não são elencados ou desenvolvidos os engajamentos da artista que se sobressai no enredo pela instância da agitação e não do comprometimento.

O rompimento de Oswald e Tarsila e o imediato casamento de Pagu com Waldemar Belisário é representado na narrativa como uma estratégia de Oswald para assegurar sua união com artista sem despertar a ira de seus convivas. Aqui, Pagu é responsabilizada pela dissolução do matrimônio mais hippie do dealbar do século XX. É em seu projeto autobiográfico que Pagu retorna a esse episódio, esclarecendo e desconstruindo o mito que a

culpabiliza pela decomposição do celebrado casal Tarsivald. A autora apresenta os fatos que culminaram em seu casamento com o artista plástico Waldemar Belisário e a subsequente união com Oswald de Andrade.

Mesmo na crítica a atuação da atriz Carla Camurati, que interpreta Patrícia Galvão, é possível identificar o posicionamento reducionista, um modo de ver que reitera a matriz misógina que arranja leituras equivocadas às histórias e vida da artista. Portanto, é com a condição de levar em conta as repercussões dessa narrativa fílmica que tomo o verbete referente à Carla Camurati na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*:

Sua desenvoltura em interpretar mulheres avançadas e de temperamento decidido pode ser constatado em *Eternamente Pagu* dirigido por Norma Bengell, no qual viveu a escritora Patrícia Galvão (Pagu), musa de Oswald de Andrade (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 80)

Douglas Kellner refuta a tese que entende o aparato televisivo como solapador inexorável do significado. Discorda também da assertiva que o vincula ao afogamento dos significantes sem significados num hiperespaço plano e unidimensional sem profundidade, efeitos ou significações. Pelo viés de que é na mídia que se encontra hoje a forma dominante de cultura o autor argumenta que: “a televisão e outras formas da cultura da mídia desempenham papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos”. (KELLNER, 2001, p. 304)

Na concordância com o autor de que a televisão hoje em dia assume algumas das funções tradicionalmente atribuídas ao mito e ao ritual (ou seja, integrar os indivíduos numa ordem social, celebrando valores dominantes, oferecendo modelos de pensamento, comportamento e sexo para imitação) ressalto que esse domínio da cultura veiculada pelos filmes e minissérie sobre Patrícia Galvão fomenta uma identificação viabilizada pela misoginia e estereotipia.

As operações de presença e ausência veiculadas por essas séries performatizam valores definidos não só pelo tema do enredo, mas também pela produção e dimensão dos estereótipos no imaginário, já que, entre a seleção de abordagens vigora a representação/imagem de uma Pagu deslocada do múltiplo, sustentada pelos clichês.

1.3 Por onde andar^á Pagu: a historiografia liter^ária que silencia e esquece

As s^éries discursivas que penetram no universo da educa^ço e continuam formando leitorxs envoltos pela perspectiva can^onica de segregar e relegar ^à deturpa^ço, ao esquecimento, o que ^é dissonante, marginal interferem no conhecimento/ apreens^o de Patr^ícia Galv^o. Mediante o mapeamento empreendido sobre a historiografia liter^ária nacional no que concerne ao Modernismo e Antropofagia, os resultados revelaram as ancoragens can^onicas dessas narrativas sobre a artista que a partir ora da exposi^ço, ora do silenciamento formatam suas estrat^égias que controlam tanto os sentidos como as verdades consumidas.

Esses livros, ainda baluartes de ementas acad^êmicas, s^o acessados por futurxs professorxs que replicam e retomam ensinamentos un^ívocos e monol^íticos — legitimados pelo campo liter^ário —, em salas de aula. Essas produ^ço^{es} tamb^ém s^o acessadas por alunxs nas prateleiras de bibliotecas, em momentos de pesquisas e trabalhos sobre fases/per^íodos da literatura brasileira. Na esteira desses arranjos pedag^ógicos, do imagin^ário escolar, minhas reminisc^ências sobre a artista acenam a imagem da mo^ça modernista que pela sensualidade, charme, atrevimento, conquista e retira Oswald do espa^ço de conjugalidade que mantinha com a pintora do quadro “Abaporu”.

A produ^ço de sentidos opera na interface dos tr^ês tempos hist^óricos: entre a constru^ço social dos cont^éudos culturais do tempo longo, as linguagens sociais que aprendemos no tempo vivido e os processos dial^ógicos do tempo curto, conforme a distin^ço de Mary Jane Spink e Benedito Medrado (2000, p. 57). Nesse sentido, esses estere^ótipos e esquecimentos engendrados sobre Pagu perpassam essas temporalidades que se encarregam, envoltas em rela^ço^{es} de poderes, de distribuir e conservar os dizeres e conhecimentos no social.

Resultado de um processo de negocia^ço^{es} can^onicas que investem em marcos e representantes abalizados pelo campo liter^ário¹³/jornal^ístico/cinematogr^áfico esses

¹³ Pierre Bourdieu (1996a) parte da leitura de *A educa^ço sentimental* de Flaubert para problematizar desde as condi^ço^{es} de produ^ço e enuncia^ço da obra at^é a constitui^ço e funcionamento do campo liter^ário que a abriga. A discuss^o do soci^ólogo sobre a imposi^ço de uma subordina^ço estrutural que se desdobra e inscreve de maneira muito desigual os diferentes autores segundo sua posi^ço no campo (BOURDIEU, 1996a, p. 65) atravessa uma quest^o cara a essa pesquisa: o lugar simb^ólico que Patr^ícia Galv^o adquire no universo da historiografia liter^ária. Sobre o campo liter^ário o autor coloca que: “^é um campo de for^ças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posi^ço que a^í ocupam (seja para tomar pontos muito afastados, a do autor de pe^ças de sucesso ou a do poeta de vanguarda) ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorr^ência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de for^ças. E as tomadas de posi^ço (obras, manifestos ou manifesta^ço^{es} pol^íticas etc.) que se pode e deve tratar como um “sistema” de

espaços/não espaços destinados à Pagu evidenciam que na economia dos bens simbólicos as interações dessas séries dão o tom na dinâmica das interpretações.

Wilson Martins em seu livro *A literatura brasileira* (1965, p. 129) ao mapear tanto as perspectivas quanto as obras representativas do Modernismo não inscreve Pagu em nenhuma das discussões empreendidas. A falta de menção à escritora é sentida, sobretudo no item “Da política literária à literatura política” quando *Parque industrial* poderia ter sido citado juntamente a *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *O Clube dos Grafômanos*, de Eduardo Frieiro de 1927.

Na *Antologia da literatura brasileira*, de A. Medina Rodrigues, Dácio Castro e Ivam Teixeira (1979), a discussão sobre os anos posteriores à semana de Arte Moderna (1979, p. 76) e ao segundo tempo do Modernismo (1979, p. 155) também não traz nenhuma informação sobre a participação de Pagu na Revista de Antropofagia.

Já *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1994, p. 423), ao elencar as tendências contemporâneas, “O Modernismo e O Brasil depois de 30”, cita alguns nomes filiados a crise da ficção introspectiva e em um equívoco atribui o romance *Doramundo* ao casal Pagu/ Geraldo Ferraz, sendo que o livro de 1956 é somente de Geraldo. Também esse autor lista diversos nomes ligados à publicação da Revista de Antropofagia e esquece-se das inúmeras contribuições de Patrícia na segunda denteição da Revista.

Enquanto em *Presença da literatura brasileira: história e crítica (Modernismo)*, de Antonio Candido (com edição revista em 1997) não existe nenhuma alusão à Pagu, na *História da literatura brasileira* (dedicado ao Modernismo) de Massaud Moisés (2001) o silenciamento recai sobre toda sua produção individual com direito a destaque somente ao romance escrito com seu segundo marido, Geraldo Ferraz:

Além do romance *A Famosa Revista* (1945), de parceria com Patrícia Galvão, recusado por várias editoras em consequência da sua arrojada concepção, “espécie de criação temerária, intelectualmente acima de todos os limites”, nas palavras de Adonias Filho – o paulista Geraldo Ferraz (1905-1979) publicou *Doramundo* em 1956, ano-chave da história da ficção contemporânea, graças ao aparecimento de várias obras notáveis no gênero, como *O Tronco*, *DE Bernardo Élis*, *Montanha*, de *Ciro dos Anjos*, *Vila dos Confins*, de *Mário Palmério*, *Grande Sertão Veredas*, de *Guimarães Rosa*, etc. (MOISÉS, 2001, p. 367).

No livro de Massaud Moisés o Modernismo é analisado a partir de frentes como: preliminares, primeiro momento modernista (1922-1928), segundo momento modernista

oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse ‘sistema’ é a própria luta”. (BOURDIEU, 1996a, p. 262-3)

(1928-1945), sendo este fracionado em dois momentos: prosa e poesia. Mesmo com essa tarefa de perscrutar as distintas tendências do movimento, a autora despreza as contribuições de Patrícia Galvão tanto em seu álbum de poesias de 1929 como sua atuação como proponente da *Revista de Antropofagia*.

Em seu *Manual de literatura brasileira* (2001) Sergius Gonzaga no capítulo dedicado ao Modernismo discorre sobre a prosa de ficção, os movimentos “primitivistas” como o Pau-Brasil, a Antropofagia e Verde-Amarelo e Anta reportando-se a nomes e obras estratégicas desse período sem citar o nome de Patrícia Galvão.

No compêndio de José Aderaldo Castello (1999), *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)* ao propor na terceira parte um estudo dedicado ao “3º Período ou Período Nacional — O Século XX: O Modernismo como reformulação” elenca uma série de fases e movimentos que certamente poderiam abrigar críticas, menções, análises à produção literária de Patrícia Galvão. Seja nas referências às proclamações dos anos 1920/30, seja no tópico dedicado à prosa de ficção, o silenciamento às produções da artista delineia escolhas que forjam um dispositivo de esquecimento.

Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho ao tratarem da era modernista em seu *A Literatura no Brasil* optam por formatá-la em cinco tópicos: a revolução modernista, o Modernismo na poesia, vanguardas, o Modernismo na ficção e a crítica modernista. Segundo os autores (COUTINHO; COUTINHO, 1999, p. 23), a “Semana de Arte Moderna vinha coroar todo o longo esforço renovador que havia anos estava em processo”. É na análise da obra de Oswald de Andrade, (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924) que os autores se reportam superficialmente à Pagu:

Hoje, já se pode fixá-la, pelo menos, como antecipadora dos rumos seguidos por Mario de Andrade em *Macunaíma*, por Jorge de Lima em *O anjo*, por Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem*, por Geraldo Ferraz em *A famosa revista* (em colaboração com Patrícia Galvão. (COUTINHO; COUTINHO, 1999, p. 29).

O movimento “verdamarelo” e também o “pau-brasil” são analisados em suas transmutações — Anta e Antropofagia — pelos autores, que encontram na Antropofagia um retorno ao primitivo em estado de natureza sem compromissos com a ordem social estabelecida: religião, política e economia. Sublinhado como órgão das ideias dos artistas que congregavam o movimento de 1928, a *Revista de Antropofagia*, teve como diretores Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, que bandeou da “Anta”. Desavenças posteriores cindem o grupo e, em “segunda denteição” — ou segunda fase — aparece a revista como página semanal de colaboração do *Diário de São Paulo*. O nome de Patrícia Galvão aparece na listagem de colaboradores elaborada pelos autores:

Augusto Meyer, Abgvar Bastos, Rosário Fusco, José Américo de Almeida, Marques Rebelo, Rui Cirne Lima, Abgar Renault, Murilo Mendes, Carlos Drumond de Andrade, Pedro Nava, Ascenso Ferreira, Ascânio Lopes, Luís da Câmara Cascudo, Enrique de Rezende, Guilhermino César, Limeira Tejo, Josué de Castro, Júlio Paternostro, Camilo Soares, San Tiago Dantas, Nelson Tabajara, Emílio Moura, João Dornas Filho, Pedro Dantas, Augusto Frederico Schmidt, Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Jorge de Lima, Clóvis Gusmão, Pagu (Patrícia Galvão), Jaime Adour da Câmara, Hermes Lima, Edmundo Lys, Felipe d'Oliveira, Eneida, Aníbal Machado, nem todos, no entanto, comungando os princípios de Oswald. (COUTINHO; COUTINHO, 1999, p. 35-6)

Organizado por Schuma Schumacher e Erico Vital Brazil o *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade* apresenta Patrícia Galvão como poetisa, jornalista e ativista política. No repertório biográfico construído vários equívocos são observados. Abordam o casamento fugaz de Pagu com o pintor Waldemar Belisário como sendo um fato verdadeiro, sem destacar o caráter de farsa e o escopo que esse arranjo teve desde o início: a fuga de Pagu da casa de seus pais. Destacam a importância da temática de *Parque industrial* (1933) atribuindo ao romance o ano de 1922 e substituindo a alcunha de Patrícia Galvão por Maia Lobo e não Mara Lobo (SCHUMACHER; BRAZIL, 2000, p.464).

Em entrevista a Roger Pol-Droit em 1975, Michel Foucault questiona a sacralização de certo tipo de literatura que rechaça múltiplas possibilidades do fazer literário. Entre outras discussões, o filósofo argumenta que a literatura funciona como literatura graças a um jogo de seleção, de sacralização, da valorização institucional de que a universidade é, ao mesmo tempo, o operador e o receptor. (POL-DROIT, 2006, p. 58-9).

A eleição de escritorxs, movimentos, temas, pela historiografia literária nacional decorre de jogos e relações de poder que constituem o campo literário. Entre operações de menções e silenciamentos, as opções desses autores mapeados continuam validando e reiterando a imagem de uma Patrícia Galvão coadjuvante de Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz, pouco interessante e produtiva, quase uma mascote do Modernismo e Antropofagia.

Nessas condições de produção, o projeto de construção de uma identidade literária nacional ainda movimenta e fatura espaços de influência na instituição de nomes e obras que “merecem” aparecer.

1.4 Retrato de uma inimiga do DEOPS: perseguições misóginas

Outra série, lugar de produção e emergência de enunciados é viabilizada pela Coleção Inventário DEOPS¹⁴, *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS*, que em seu módulo VI, disponibiliza parte do acervo da polícia política de São Paulo do período de 1930 a 1954 referente aos comunistas.

Dentre os prontuários nominais percebe-se uma linha de investigação que segundo Álvaro Andreucci (2002, p. 16) se iniciava com a abertura dos autos nos quais eram registradas atividades cotidianas do suspeito, os lugares frequentados como pontos de encontro, pessoas de seu relacionamento, atividades profissionais, controle da sua correspondência, livros de sua preferência

Essa repressão institucionalizada pelo Estado Brasileiro assumia o controle vigilante da cultura que, tutelada pelo Estado, deveria ser higienizada em prol da preservação da ideologia oficial. Andreucci demonstra como o governo getulista absorveu o programa nazista de função educativa da arte para consolidação ideológica:

Fica evidente que a orientação adotada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) havia se inspirado na Câmara da Cultura do Reich criado por Goebbels. Baseado no modelo nazista, o DIP dividia-se em Divisão de Rádio, Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Imprensa, Divulgação e Divulgação e Divisão de Turismo. Além do mais prêmios também eram oferecidos aos artistas e intelectuais, com o intuito de cooptá-los ao Estado Novo que pretendia aglutinar em torno de si e do seu projeto político a produção cultural de sua época. (ANDREUCCI, 2002, p. 19-20)

Essa inspiração nazista presente nas diretrizes getulistas também foi materializada em um documento sobre a “propaganda comunista pela arte” (1938) que acenava ao conceito da *Exposição de Arte Degenerada* realizada em Munique em 1937. Esse documento está anexado ao prontuário (1053) de Pagu e de outros artistas considerados revolucionários. Na lista de diversos artistas e intelectuais que deveriam ser constantemente vigiados estavam Patrícia Galvão, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Laser Segall dentre outros.

Investigada pela sua ligação com o Partido Comunista e alinhamento com as ideologias internacionais de esquerda, Patrícia Galvão foi submetida a um regime de inspeção

¹⁴ Essa coleção é um instrumento de apoio aos pesquisadores interessados em usar o acervo da Polícia Política de São Paulo como fonte para seus estudos. Ao mesmo tempo, essa coletânea abre espaço para a divulgação das pesquisas desenvolvidas pelos alunos de graduação do Departamento de História/FFLCH da Universidade de São Paulo que, como bolsistas FAPESP de Iniciação Científica, participam do Projeto Integrado Arquivo /Universidade. (SOBRINHO, CARNEIRO, KOSSOY, 2002, p. 7)

recorrente por parte dos órgãos de repressão getulista. Andreucci traça o panorama de alguns julgamentos presentes no prontuário 1053, e conta que, presa em janeiro de 1936 por estar distribuindo panfletos no Bosque da Saúde, Patrícia Galvão assistiu ao embate entre o poder judiciário e a polícia política que insistia em seu encarceramento. Entre prisões, militâncias, viagens, escritos, o autor a partir dos autos do DEOPS expõe a sequência de uma fuga da artista:

Patrícia Galvão continuou presa até 25 de outubro de 1937, quando fugiu do Hospital e Maternidade Santa Maria da Cruz. Pagú havia sido transferida para esse local por motivos de saúde, ficando sob forte esquema de segurança sustentado por quatro vigilantes que se revezavam por turnos de seis horas cada. Assim mesmo, Pagú conseguiu fugir, sendo que um dos vigilantes manteve-se ainda, em seu posto de vigia, por mais dois dias após sua fuga, revelando que, apesar do forte esquema de segurança a polícia não era tão eficiente assim. (ANDREUCCI, 2002, p. 42-43)

Na perspectiva de Maria Luiza Tucci Carneiro (1999) as matrizes de saneamento ideológico que constituíam o DOPS¹⁵ promoviam a prática da censura em gradações distintas, que iam da censura exógena articulada pelo Estado, à autocensura, produzindo também a censura preventiva e a censura punitiva, uma não excluindo a outra. Aliado a outros aparelhos de Estado, o Dops foi responsável, juntamente com

o DIP e o Ministério da Educação e Saúde, por atos de saneamento ideológico processados em diferentes categorias. Alimentavam-se atitudes de delação consideradas por muitos como um “ato de fé”, crentes de estarem servindo à nação em nome da segurança nacional. Mas tanto os repressores quanto os revolucionários sempre tiveram consciência da força da palavra, pois é através do discurso oral, escrito ou imagético que as idéias circulam, seduzindo, reelaborando valores e gerando novas atitudes. O que os censores e os policiais repressores tentavam fazer era impedir que as massas passassem do “estado de sedução” para o “estado de revolução aberta”. (CARNEIRO, 1999, p. 337)

A socióloga Berenice Bento (2003) ao se referir à “panóptica dos gêneros” em alusão a uma das características do poder disciplinar analisado por Michel Foucault analisa como os arranjos de gênero produzem sujeitos inscritos em estados de normatização da vida. Sob esse aspecto, *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS (2002)*, revela como o Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), além de órgão punitivo e censor, era androcêntrico na execução de suas investigações. Nas páginas

¹⁵ Criada em 1924, com a função de assegurar e disciplinar a ordem no país, a Delegacia de Ordem Política e Social, como era chamada nos seus primórdios, foi instituída pela lei nº 2304 que tratava de reorganizar a polícia do Estado. Ao longo de sua existência, o DEOPS, última sigla do órgão repressivo, passou por diversas mudanças em seu organograma. Essas transformações administrativas são importantes para a compreensão não apenas da história do funcionamento do órgão, mas também para ter uma idéia do quanto restou da documentação produzida pela instituição desde a sua criação. (CORRÊA, 2008)

dedicadas aos prontuários policiais do casal Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, Andreucci (2002, p. 44) sublinha a disparidade no controle, na vigilância entre os dois artistas-militantes: enquanto aquele tem poucos recortes de jornal e uma escuta telefônica no seu prontuário, Pagu tem histórico policial de vigilância intensa e 20 prisões.

Na parte dedicada ao inventário dos prontuários desses militantes “malditos”, os autores Álvaro Andreucci e Valéria de Oliveira sintetizam o prontuário (1053) de Pagu:

Patrícia Galvão foi presa por atividades relacionadas à propaganda e comunismo. Detida em 23 de janeiro de 1936, condenada a 2 anos e 2 meses de prisão celular, evadindo-se do hospital da Cruz Azul em 25 de outubro de 1937. Foi novamente presa no Rio de Janeiro, dando entrada na Casa de Detenção em 22 de outubro de 1939 e sendo colocada em liberdade em 18 de julho de 1940. Seu prontuário contém diversos artigos de jornais comentando a sua prisão nas atividades intelectuais e “subversivas”. (ANDREUCCI; OLIVEIRA, 2002, p. 108-109)

O funcionamento discursivo desse prontuário do DEOPS, além de revelar a articulação entre prática política e controle da memória, ainda forja interpretações à identidade histórica de Pagu. Entre os enunciados e os atos de apreensão dessa série fica claro como os regimes de verdade se configuraram na hierarquia de gêneros para desqualificar e punir Patrícia Galvão.

1.5 Por representações menos normatizadas: homenagens à Patrícia Galvão

Se no cotidiano, como argumentam Spink e Medrado (2000, p. 47), o sentido decorre do uso que fazemos dos repertórios interpretativos historicamente construídos que dispomos, é estratégico, além de deslindar as relações de poder constituintes das formações discursivas sobre Pagu, também elencar outro conjunto de séries que demarquem outras rotas possíveis para a apreensão da artista. No âmbito das transsubstanciações aqui levantadas, destaco outras que além de conferirem visibilidades positivas empreendem homenagens à artista e contribuem para a promoção de saberes liberados dos estereótipos que a envolve.

O Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU, da Universidade de Campinas, criado em 1993, é representativo dos estudos e produções acadêmicas envolvendo a problemática de gênero, promovendo debates, conferências, seminários. Uma das insígnias do *Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU*, é a publicação semestral dos *Cadernos Pagu*, onde estão presentes pesquisas interdisciplinares, resenhas, documentos de pesquisadorxs concernentes aos estudos feministas¹⁶.

A Agência Patrícia Galvão, criada em 2009, é uma iniciativa do Instituto Patrícia Galvão¹⁷ para atuar na produção de notícias e conteúdos sobre os direitos das mulheres brasileiras. Segundo o portal: “Trata-se de um investimento que pretende dar maior amplitude à cobertura jornalística, influenciando no comportamento editorial sobre problemas, propostas e prioridades que atingem 51% da população do país: as mulheres”. Ambas entidades assumem a artista como insígnia de suas produções perpassadas pela urgência da representação e direito das mulheres.

Destaco o livro organizado por Augusto de Campos, *PAGU: vida- obra* (1982), marco nos estudos sobre a artista. Às voltas com a inquietação de quem resgatará Pagu o autor disponibiliza uma coletânea de textos de e sobre Pagu.

O livro *Pagu* de Lia Zatz faz parte da coleção “A luta de cada um” da Editora Callis, que também traz personagens como Ajuricaba, Chico Mendes, Luiz Gama e Zumbi. A narrativa é endereçada ao público infantojuvenil e conta a história verídica da catadora de lixo

¹⁶ Ver site Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/UNICAMP: <<http://www.unicamp.br/pagu/index.html>>.

¹⁷ O Instituto Patrícia Galvão foi criado em 2001 por iniciativa de ativistas feministas atuantes na área de comunicação em diversas regiões do país. A criação do Patrícia Galvão foi fruto da trajetória e amadurecimento dos movimentos de mulheres em direção a uma comunicação mais democrática, plural, não-sexista e não-racista.

Selma Sarti, que encontra no bairro do Butantã uma sacola com vários pertences de Pagu.

O enredo do romance apresenta Patrícia Galvão sob o olhar da narradora-catadora que, aqui, se chama Telma Marti e remonta a biografia da artista com zelo e rigor. Uma amostra desse mosaico de histórias demonstra o comprometimento da autora:

Quando era pequena, na família era chamada de Zazá. Ela não gostava. Depois virou Pat ou Patrícia. Nunca ouviu falar dela? Pois é, eu também nunca tinha ouvido falar. Ela não aparece em nenhum livro de História do Brasil. Mas que devia, devia. Parece que o esquecimento é o destino de muitas mulheres, no Brasil e no mundo. Ainda estou besta, ainda estou pra descobrir o porquê.
A Pagu foi muitas coisas: escritora, jornalista, poeta, desenhista, tradutora, diretora de teatro. Militante revolucionária. Uma baita militante. Casou, teve um filho, viajou pelo mundo, descasou, ficou presa muito tempo, casou de novo, teve outro filho. (ZATZ, 2005, p. 15)

Premiado na categoria “Biografia”, do Concurso do Programa de Ação Cultural (PAC), da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em 2006, *Dos Escombros de Pagu* (2008), livro de Tereza Freire é resultado de sua tese de mestrado. A obra de viés acadêmico foi transformada em uma peça e entregue para o diretor teatral Roberto Lage. O monólogo adaptado para o teatro pela própria autora a partir de seu livro homônimo, contou também com a participação da atriz Renata Zhaneta que interpreta uma Pagu aos 52 anos, que retorna para dialogar, e revolver sua memorabilia a uma platéia contemporânea. Essa relação entre a personagem Pagu e o público permite que a recepção mediada pelo tom íntimo construa e apresente uma mulher que se sobreponha aos clichês.

No Dicionário crítico de escritoras brasileiras de Nelly Novaes Coelho o verbete dedicado à Patrícia Galvão faz menção às varias atividades desempenhadas pela artista: “Romancista, jornalista, ardorosa militante feminista e política, figura atuante nos movimentos de vanguarda dos anos 1930 e 1940” (COELHO, 2002, p. 539).

A participação de Patrícia Galvão juntamente com Geraldo Ferraz no Suplemento Literário do *Diário de São Paulo* idealizado e financiado pelo empresário Assis Chateaubriand, nos anos 1940 é analisada pela socióloga Juliana Neves (2005). Aqui, o mapeamento da cena cultural de São Paulo, materializada na atuação conjunta do casal, através dos editoriais, crônicas, artigos, antologias de literatura estrangeira proporciona além da discussão, a visibilização de outro registro de produção da artista, agora no campo do jornalismo cultural.

A letra “Pagu”, das cantoras Rita Lee e Zélia Duncan, exaustivamente tocada em rádios, e, em canais de música como Multishow e Mtv à época de seu lançamento também inaugura novas sondagens e representação atreladas a matrizes de sentidos que a recolocam

no espaço das revoluções. A perspectiva desconstrucionista ao imaginário androcêntrico e as suas categorias naturalizantes aparecem na letra num jogo de fluxos com ironias e informações históricas sobre a estigmatização das mulheres:

Mexo, remexo na inquisição
 Só quem já morreu na fogueira
 Sabe o que é ser carvão
 Eu sou pau pra toda obra
 Deus dá asas à minha cobra
 Minha força não é bruta
 Não sou freira nem sou puta
 Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem
 Ratátátá
 Sou rainha do meu tanque
 Sou Pagu indignada no palanque
 Fama de porra-louca, tudo bem
 Minha mãe é Maria-Ninguém
 Não sou atriz-modelo-dançarina
 Meu buraco é mais em cima
 Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho que muito homem
 Ratátátá. (LEE e DUNCAN, 2000, faixa 7)

A letra de Lee e Duncan interpõe as atividades intelectuais das mulheres às relações de poder substantivadas no masculino. A letra, marcada pelo tom irreverente não faz uma narração pormenorizada de quem fora Patrícia Galvão, lança-a num presente veloz, associando-a, a toda sorte de negação aos valores celebrados pela sociedade do espetáculo que é essencialmente dirigida à fruição masculina. Destaco uma ilustração condizente a essa assertiva: “Não sou atriz-modelo-dançarina, Meu buraco é mais em cima”.

A referência personificada a Pagu surge no verso quatorze: “Sou Pagu indignada no palanque”, mas toda a letra é perpassada pelo viés contestatório da escritora Patrícia Galvão.

Sediados na cidade escolhida por Pagu — para sua dedicação ao teatro e a família —, dois espaços em Santos recuperam em frente simbólica e de pesquisa a artista e suas produções.

O Centro de Cultura Patrícia Galvão, inaugurado em 10 de março de 1979, pertencente à Prefeitura de Santos funciona como um complexo artístico que reúne diversos setores como o Teatro Municipal "Brás Cubas", Teatro de Arena "Rosinha Mastrangelo", Galeria de Arte "Patrícia Galvão", Galeria de Arte "Brás Cubas", MISS- Museu da Imagem e

do Som de Santos e a Hemeroteca "Roldão Mendes Rosa". Abriga também a sede da Secretaria Municipal de Cultura de Santos¹⁸.

Já o Centro de Estudos Pagu (CEP) sediado na Universidade Santa Cecília em Santos presidido pela psicóloga Lúcia Maria Teixeira Furlani cataloga e disponibiliza no site “www.pagu.com.br”, textos, documentos originais, itens em geral sobre Patrícia Galvão e a vida cultural da cidade de Santos e do Brasil, na época de suas atividades. O Centro de Estudos Pagu também é idealizador do Projeto Viva Pagu — Fotobiografia de Patrícia Galvão organizado em parceria com o segundo filho da artista, Geraldo Galvão Ferraz.

Outro trabalho interessante, ainda no prelo, que compilará toda a produção jornalística de Pagu é do professor Keneth David Jackson, da Universidade Yale (EUA). Segundo informações do Jornal Folha de S. Paulo:

Jackson cuida da edição há 20 anos e já tem prontos quatro volumes: 1) assuntos políticos e crítica social; 2) crítica de literatura e arte brasileira; 3) crítica de teatro; 4) a "Antologia da Literatura Estrangeira", na qual apresentou e traduziu mais de 90 autores internacionais. A pesquisa vai de 1931 a 1961, em nove periódicos. (VICTOR e ALMEIDA, 2010)

Ao tratar das transubstanciações de Patrícia Rehder Galvão, e, de suas práticas discursivas que cercam, forjam, fazem circular representações, surge um campo possível de reconhecimentos/análises de mecanismos e relações do poder que se chacoalhado, perscrutado, traz à tona uma mulher repleta de histórias escritas, vividas, prontas para serem contadas.

¹⁸ Para maiores informações, consultar o site da Secretaria de Cultura do Governo de São Paulo: <http://www.santos.sp.gov.br/cultura/equipamentos.php>

2. ENTRE MULHERES: REGISTROS DE SÃO PAULO, PERCURSOS DE COMBATIVIDADES, PERFORMANCES FEMINISTAS E MARCAS DE AMIZADE EM PARQUE INDUSTRIAL

Entre partilhas, batalhas envolvendo assunção de estereótipos à registros da representação, da historiografia e da sexualidade, a trama de acontecimentos pede passagem para o revés sortido. Sem o temor do lance do dado que entrega junto ao destino a ser percorrido a resignação, a opção por redimensionar, em análises e provocações, o romance *Parque industrial* acolhe livremente dois anseios acadêmicos.

O primeiro encontra lugar na abertura, aos poucos, de uma fresta à vida combativa, não fascista, de Patrícia Galvão, não para valorá-la em contraste com os seguidos ultrajes deslindados no capítulo anterior, mas para apresentá-la em sua potência, em seus projetos de escrita, de compreensão de si, de São Paulo, e porque não dizer, do Brasil. O segundo tem a ver com dar espaço no campo acadêmico à cartografia simbólica da violência, mas, também da resistência presente no romance escrito por uma mulher em tempos varguistas¹⁹, onde exploração, segregação e prisão eram motes pedagógicos para o transcorrer produtivo e harmônico dos dias. Trazer *Parque industrial* à tona é sobretudo um gesto discursivo que pretende desancar o dilema que percorre o mito Pagu de que ela, via de regra, é mais ouvida, repercutida quando falam sobre ela a partir de clichês do que por seus escritos.

A idéia de representar mulheres proletárias como núcleo da estrutura romanesca em *Parque industrial* delinea, além do engajamento político de Patrícia Galvão, uma proposta de narrativa literária que encampa a dimensão estética de vanguarda em sua estrutura textual. Aqui, a análise das condições de enunciação do romance traceja uma postura metodológica que incide sobre os sentidos e efeitos sociais engendrados pela narrativa.

Regina Dalcastagnè (2002), ao problematizar a questão do acesso à voz e da representação dos múltiplos grupos sociais nos estudos e no próprio fazer literário, discute a perda da diversidade advinda da exclusão das classes populares nos espaços de produção de sentido na sociedade. A crítica literária também discute as relações de poder que sancionam o

¹⁹ Os historiadores Adriana Lopez e Carlos Guilherme Mota (2008, p. 640) avaliam que com a chegada de Vargas ao poder instaurou-se um novo sistema de forças que combinou idéias de reforma de uma burguesia liberal-conservadora, porém modernizadora, com práticas neocoronelísticas e burocráticas na máquina do Estado, mobilizador das aspirações populares do mundo do trabalhismo.

silêncio dos marginalizados e seus dispositivos de controle no campo literário. Mediante essas análises, acredito que *Parque industrial* alcance certas inquietações sócio-literárias como a da representatividade em suas ressonâncias políticas, sem se tornar autoritário.

Entre o enfoque militante e o registro da experiência das operárias pipocam interações concretas com um urbano múltiplo que rechaça a montagem estilizada dos espaços. Retomando as críticas de Dalcastagnè aos modos de representação do outro na narrativa brasileira contemporânea, também questiono o romance em seus impasses de representação: suas pretensões de escrita legítima; seu repertório de vozes; sua assimilação das resistências.

Longe de homogeneizar as performances dos habitantes do Brás, o enredo do romance incorre na correria de realidades da desigualdade, na presença da mobilidade analítica. Sobre a questão da representatividade Dalcastagnè atenta que:

O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34).

Nesse processo de evocar o cotidiano nas fábricas, a prostituição, o imaginário tingido pelas propagandas nacionalistas de industrialização, os modos de subjetivação dessas mulheres em zonas de conflitos urbanos como esteira das minhas análises do romance, retomo as discussões de Dominique Maingueneau sobre o desafio de se pensar na dimensão estética e histórica da obra literária como atreladas, não como campos opostos de reflexões.

Na acepção desse autor, devemos tanto “desconfiar de qualquer concepção ingênua da interioridade da obra” quanto da tomada unilateral que privilegie o autor ora como única fonte do sentido, ora como simples suporte de uma mentalidade coletiva:

Nessa perspectiva, não se conceberá a obra como uma *representação*, um arranjo de “conteúdos” que permitiria “expressar” de maneira mais ou menos desviada ideologias ou mentalidades. As obras falam efetivamente do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam. Não há, por um lado, um universo de coisas e de atividades mudas, do outro representações literárias destacadas dele que seriam uma imagem sua. (MAINGUENAU, 2001, p. 19)

A percepção de Maingueneau de que “a obra é indissociável das instituições que a tornam possível” (2001) converge com os argumentos de Michel Foucault no que concerne ao aspecto essencial de inconclusão da interpretação, já que nada há de absolutamente primeiro a interpretar, cada signo é nele mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas interpretação de outros signos. Como bem assinala o autor:

Em oposição ao tempo dos signos, que é um tempo de fracasso, e em oposição ao tempo da dialética, que apesar de tudo é linear, há um tempo da interpretação que é circular. Esse tempo é, certamente, obrigado a passar novamente por onde ele já

passou, o que faz com que finalmente o único perigo que a interpretação realmente corra, mas é um perigo supremo, sejam paradoxalmente os signos que a fazem deslizar. A morte da interpretação é acreditar que há signos, signos que existam primeiramente, originalmente, realmente como marcas coerentes, pertinentes e sistemáticas. (FOUCAULT, 2008, p. 48-9)

As regularidades entre acontecimentos, temas, estratégias, conceitos como assujeitamento feminino, combatividade, comunismo nas formações discursivas do romance desenvolvem um espaço de atuação de escrita subversiva, que possibilita a compreensão do processo constitutivo do discurso sobre as mulheres operárias, nas vozes das personagens do romance. A identificação promovida pela narradora entre mulheres e mercado de trabalho produz, de um lado, críticas ao aniquilamento físico e subjetivo operado pelo regime fabril e, por outro, revela um espaço de autonomia para mulheres nesse espaço de controle masculino. Roger Chartier, ao pontuar que o risco de investir a diferença entre os sexos de uma força explicativa universal está sempre presente, propõe que as análises do funcionamento de um sistema de poder, seja ele social e/ou sexual, percebam as pequenas mudanças de tom, as oscilações e reações à matriz normatizadora de subjetividades. Para compreender o projeto da ficcionista Patrícia Galvão levo em consideração a seguinte constatação do historiador:

Nem todas as fissuras que corroem as formas de dominação masculina tomam a forma de dilacerações espetaculares, nem se exprimem sempre pela irrupção singular de um discurso de recusa ou de rejeição. Elas nascem com frequência no interior do próprio consentimento, quando a incorporação da linguagem da dominação se encontra reempregada para marcar uma resistência. (CHARTIER, 1995, p.42).

É perceptível que as vozes dessas mulheres fraturam o pressuposto de que o sujeito/personagem universal masculino é o único habilitado a trabalhar nas fábricas, participar de assembleias, fazer greves, a executar ações antes integradas ao repertório das masculinidades. É preciso considerar o romance como um ato de comunicação literária, de articulação entre as estratégias de produção dos enunciados: como a utilização de traços de interação com o leitor; de engajamento político das personagens; de vozes, performances sociais de mulheres pobres. Em *Parque industrial*, o discurso literário como instrumento de comunicação avança em ritmo frenético, desconstruindo essas metanarrativas, denunciando uma tradição inventada²⁰.

²⁰ “Tradição inventada”, segundo Eric Hobsbawm é um termo que pode ser utilizado em sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo. Para o historiador, por essa expressão entende-se: “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica,

Sobre a visão e construção masculina da identidade das mulheres trabalhadoras, oscilando entre o papel de figuras passivas e frágeis, Margareth Rago (2008, p. 579) em seu texto sobre trabalho feminino e sexualidade evidencia a necessidade da historiografia se debruçar sobre a percepção que essas mulheres tinham de suas condições social, sexual e individual. Nesse sentido, a autora avalia a narrativa de Pagu como pioneira nesse percurso:

Pagu, Patrícia Galvão, ou ainda Mara Lobo, escritora feminista e comunista dos anos 30, foi uma das poucas mulheres a descrever, no romance *Parque industrial*, a difícil vida das operárias de seu tempo: as longas jornadas de trabalho, os baixos salários, os maus tratos de patrões e, sobretudo, o contínuo assédio sexual (RAGO, 2008, p. 578)

Também sobre esse imaginário de participação feminina no mundo do trabalho entre os anos de 1914 e 1940 está o trabalho de Susan K. Besse (1999). No que concerne ao governo Vargas a autora discute o projeto ideológico que exigia a conciliação entre a demanda de mão de obra feminina, pelos empregadores, a demanda de igualdade pelas mulheres e a necessidade social mais ampla de utilizar as mulheres e a família de maneira mais segura para as tarefas de reprodução social. Assim, o programa de modernização e centralização política, e seu escopo de usurpar o poder da oligarquia rural e, ao mesmo tempo, estabelecer o controle sobre as massas urbanas em ascensão, privilegiando sempre o ideal de família como estratégia de manutenção da hierarquia social, instituiu um sistema de gêneros que moderniza a desigualdade.

Parque industrial percorre esse período de transição, onde a responsabilidade pelo controle e sujeição da classe operária urbana passa das fábricas para o Estado, onde o voto feminino — aprovado pelo Congresso em 1932 — é destinado somente às mulheres alfabetizadas. Sobre esse momento, Susan Besse argumenta que:

Os empregadores as recrutavam avidamente para o setor de serviços da economia urbano-industrial em expansão, mas o código civil de 1916 definia seu marido como cabeça do casal perante a lei, investido do poder de autorizar ou proibir que ela seguisse uma carreira profissional. Além disso, como ela era encaminhada para trabalhos “femininos” rotineiros e muito mal pagos, seu emprego antes suplementava a renda familiar e promovia o desenvolvimento nacional do que lhe permitia alcançar a autonomia individual e auto-realização. Os homens avalizaram cautelosamente a modernização da família e da vida sexual, mas o fizeram numa tentativa de conter o conflito e propor mudanças fundamentais na estrutura da organização familiar, e não para dar mais autonomia de ação a suas esposas. (BESSE, 1999, p. 11)

visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”. (HOBSBAWM, 1997, p. 9)

O trabalho assalariado das mulheres justificava-se tanto na necessidade econômica, quanto na utilidade social, avalia Besse, como também proporcionava proteção muito maior contra a inflação e a depressão econômica do que a produção doméstica, sendo um dos novos alvos da nova economia urbano-industrial. Em contrapartida, esse novo padrão de emprego contrastava com a tradicional divisão sexual do trabalho na célula familiar e acendia uma série de preocupações relativas à estabilidade e moralidade da família burguesa. Às mulheres pobres, personagens de *Parque industrial*, recaíam toda a sorte de especulações sobre o esfacelamento da dinâmica e funcionalidade dessa nova ordem:

E a presença continuada das mulheres pobres na força de trabalho — especialmente em cargos que as afastavam fisicamente da esfera doméstica — tornava-se mais problemática. Numa era de crescimento industrial, os empregadores e o Estado preocupavam-se com a saúde física e a socialização “apropriada” de crianças (futuros trabalhadores) cujas mães passavam o dia nas fábricas. Numa era de conflito social, a ausência das mulheres no lar era um obstáculo aos novos esforços para promover a organização “apropriada” e com a estabilidade da família da classe operária. (BESSE, 1999, p. 145)

A ontologia do ser mulher, construto reiterado em livros da literatura brasileira, é estilhaçada pela narrativa intertextual de *Parque industrial* que, em suas dimensões políticas e expressões das subjetividades das mulheres operárias, investe em possibilidades fora dos marcos naturalizados pela misoginia. Rita Terezinha Schmidt, ao problematizar a questão da autoria de mulheres no Brasil, destaca que:

Desessencializar a categoria mulher é pensar na categoria identidade como local e contingente mas também articulada dentro de sistemas maiores de poder e significação como patriarquia, racismo, terceirização do mundo, globalização. A insistência na construção da mulher enquanto questão de sentido, considerada por muitos como questão vencida, não deixa de colocar em relevo o fato de que a construção da mulher na cidadania e na polis está longe de ser uma realidade efetivada nas relações materiais de produção e reprodução de vida. (SCHMIDT, 1999, p. 33)

Desse modo, elejo aqui alguns fatos para tornar inteligível a relação de *Parque industrial*, escrito em 1933, com a adesão de Patrícia Galvão ao Partido Comunista em 1931. Convidada para um recital de poesia em Buenos Aires como embaixadora da Antropofagia, Pagu recebe material de propaganda do Partido Comunista. Já no Brasil, em 1931, com um pequeno grupo de amigos, entre eles, Oswald Costa e Astrogildo Pereira, esboça o projeto do jornal *O Homem do Povo*, que circula em oito números no período de 28 de março à 13 de abril de 1931. Sobre a atuação jornalística de Pagu e Oswald de Andrade, Antonio Risério afirma:

Em 1931, o casal panfletário (Oswald e Pagu) montam uma tribuna para seus disparos irreverentes: o pasquim *O Homem do Povo*, “imprensa nanica” da época. Um jornalismo agressivo de caráter panfletário e humorístico, cuja arma predileta era a invectiva polêmica, o ataque verbal despudorado, com um colorido ideológico

de esquerda. Em *O Homem do Povo*, além de fazer cartuns satirizando os acontecimentos em pauta, Pagu assina uma coluna feminista: *A Mulher do Povo*. Nestes textos, compostos de observações fragmentárias, critica hábitos e valores das mulheres paulistas, desancando o feminismo pequeno-burguês em voga, e, reflexo provinciano do movimento inglês dos primórdios do século. (RISÉRIO, 1982, p. 19)

O Homem do Povo, e também a coluna, *A Mulher do Povo*, não tiveram repercussão na classe operária, o caráter intelectual da produção gerou um paradoxo revelado por Augusto de Campos no prefácio da edição fac-símile:

O *Homem do Povo*, lançado em 1931, é um registro da fase mais sectária e *engagée* da atuação política de Oswald e Pagu, numa primeira postura de adesão quase que incondicional às “verdades” partidárias e ao proselitismo do PC. Trata-se de um jornal panfletário, de um assumido pasquim político, que teve curtíssima duração apenas oito números.(...) Paradoxalmente, o povo não leu *O Homem do Povo*. Leram- no alguns intelectuais, os estudantes de Direito ...e a polícia, que acabaria proibindo a sua circulação após a ocorrência, nos dias 9 e 13 de abril, de graves incidentes com os estudantes que tentaram por duas vezes empastelar o jornal por causa de dois editoriais considerados ofensivos à tradicional Faculdade do Largo do São Francisco. (CAMPOS, 2009, p. 10)

Depois do fechamento do jornal, Patrícia Galvão vai à Montevideu onde troca experiências, amadurece convicções com Luís Carlos Prestes. De volta ao Brasil se estabelece em Santos, aproxima-se do Sindicato União dos Trabalhadores da Construção Civil e da organização Socorro Vermelho, ramo logístico do Partido Comunista de apoio a grevistas e militantes.

Emblemático dessa jornada de militância comunista, o comício em homenagem aos imigrantes italianos Bartolomeu Vanzetti e Nicola Sacco — executados em território estadunidense em 1927 —, realizado na Praça da República em Santos, pelo Socorro Vermelho em agosto de 1931 marca o primeiro dos muitos estremecimentos da artista com o Partido. A polícia getulista invade o comércio e assassina o estivador Herculano Sousa, que morre nos braços de Pagu. Ela é presa em seguida, o que leva o Partido a exigir sua assinatura em uma carta na qual declara ter agido por motivos desordeiros e individuais, eximindo o Partido da organização e desdobramentos do evento.

O medo de que um projeto socialista vingasse no Brasil levou o governo getulista a prender milhares de cidadãos que, rotulados de “perigosos propagandistas do credo vermelho”, foram punidos como hereges políticos, relata a historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro. A autora ainda atenta que entre as incontáveis listas de presos políticos, prontuários do Dops, ocorria uma intercalação entre nomes de estrangeiros e de brasileiros *subversivos*: “Sob o signo da opressão e da censura, o governo Vargas (1930-45) procurou eliminar todos os canais possíveis de contestação”. (CARNEIRO, 1999, p. 329).

Em 1932 o Partido exige que a escritora vá para o Rio de Janeiro. Cumprindo as determinações do projeto obreirista, Patrícia Galvão trabalha como costureira, empregada doméstica, lanterninha, metalúrgica. Sobre seu retorno à São Paulo, depois da Revolução Constitucionalista, Furlani e Ferraz explicam: “Com a depuração feita pelo Partido contra os intelectuais, ela é afastada por tempo indeterminado da ação partidária e, para provar sua sinceridade de propósitos, começa a escrever o romance *Parque industrial*”. (FURLANI; FERRAZ, 2010, p. 113).

Publicado em janeiro de 1933, *Parque industrial*, como já mencionado, surgia concomitante à necessidade de Galvão demonstrar sua convicção comunista ao Partido para continuar filiada ao organismo. A apropriação, com projeção de características, de nomes como Rosa Luxemburgo e Herculano Souza em seus personagens produzem efeitos políticos que acenam às diretrizes do Partido Comunista. A autora recorre à estratégia do pseudônimo e lança o romance sob a alcunha de Mara Lobo. O engajamento político que ecoa nos registros de opressão, articulação, resistência do enredo revertem o escopo do Partido que era meramente o da propaganda; assim, *Parque Industrial* desdobra temas que vão além do binarismo das classes sociais, das contendas entre patrões e operários.

Para se ter ideia da pequena projeção de *Parque industrial* no mercado editorial, apresento um levantamento de suas reedições desde o seu lançamento. Em 1981 é reeditado pela primeira vez em fac-símile, salvo a capa, com apresentação de Geraldo Galvão Ferraz pela editora Alternativa de São Paulo, já em 1993, é relançado pela editora da Universidade Federal de São Carlos, em parceria da editora Mercado Aberto, de Porto Alegre com a Editora da Universidade de Nebraska, Nebraska Press (EUA), com tradução de Kenneth David Jackson. A última edição de *Parque industrial*, inclusive a utilizada nessa pesquisa, é da editora José Olympio do ano de 2006.

Enredado no ideal de transformação social, o foco interior do romance é tracejado levando em consideração a perspectiva das mulheres. Com efeito, esse processo da construção da identidade das mulheres como algo multifacetado e plural traz à tona uma narradora que recusa a tendência de somente mapear a condição de exploradas das operárias, dando lugar de fala às brechas, às desestabilizações desse fundacionalismo biológico²¹ empreendidas pelas personagens mulheres.

Rosinha Lituana, Otávia, Matilde, Corina, Eleonora são as personagens que

²¹ Segundo Linda Nicholson (2000), o fundacionalismo biológico sustenta uma concepção normativa da diferença sexual como constante da natureza.

protagonizam cenas que dão visibilidade a práticas de confronto, cooptação, reinvenção diante do controle dos novos arranjos da industrialização. Tanto as novas normas de sociabilidade, como a pulverizada individualização dos operários em seus espaços de trabalho, quanto a emergência da solidariedade comunista apontam o investimento da autora em derruir o devir inexorável de opressão atrelado aos/às trabalhadorxs. Tento perceber assim, como as críticas comunistas ao modelo capitalista e, principalmente, como as performances de algumas personagens são escritas sob as perspectivas dos feminismos.

Na defesa de um descentramento do fundacionalismo biológico, Linda Nicholson propõe que a população humana se diferencie dentro de si mesma não só em termos das expectativas sociais como também nas formas variadas de se entender o corpo. Sob esse aspecto, a autora desconstrói a crença comum de que a identidade sexual representa o ponto convergente entre várias culturas:

A assunção de que tudo o que há em comum entre as mulheres devido ao sexo gera tudo o que há em comum entre elas em termos de gênero explica a tendência a se pensar o gênero como representativo do que as mulheres têm em comum, e aspectos de raça e classe como indicativos do que elas têm de diferente. (NICHOLSON, 2000, p. 13)

A plataforma de ação política feminista do romance engendra o inesperado ante essas formas capitalistas de produção de subjetividades. O romance conta com personagens nada circunspectas. A ideóloga Otávia, por exemplo, que executa uma dupla jornada de trabalho, delibera sobre sua autonomia corporal e rechaça os códigos prescritivos da moralidade católica: “— O padre Meirelles nunca me casará! Serei do homem que meu corpo reclamar. Sem a tapeação da igreja e do juiz” (GALVÃO, 2006, p. 47).

O romance se ancora na interação de histórias de mulheres anônimas, habitantes dessa geografia urbana fragmentada, que esboçam tentativas de ressignificarem esse espaço a partir dos enfrentamentos (militância, greves, discussões) à lógica capitalista que engendra espaços de confinamentos às suas vontades políticas. Assim, o escalonamento de signos intrínsecos ao processo de modernização da cidade na narrativa conferem à estrutura temporal do romance uma dimensão audiovisual da experiência dolorida dessa civitas e dessa urbs:

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul:
O pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do “camarão²²” que passa.

²² Depois dos bondes puxados por burros, os primeiros elétricos eram abertos, tinham duas frentes e acesso pelos estribos laterais. Quando chegavam ao ponto final, viravam os bancos e o motorneiro — que era quem girava as manivelas do bonde — mudava de lado. Depois, o bonde da Light ficou maior, com oito rodas e fechado, e ganhou o apelido de camarão, por causa da cor vermelha. (SPTV, 2010)

A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.
— Mais custa. O maior é o Brás! (GALVÃO, 2006, p. 17)

Adriana Lopez e Carlos Guilherme Mota recorrem ao livro de memórias de Lévy Strauss, *Tristes trópicos*, para esboçarem seu estudo sobre esse perfil dicotômico de São Paulo, que congregava tradição e modernidade, oligarquia e reformismo social. A relação desenvolvida do livro com os modernistas se constitui da seguinte maneira:

Ambas as “sociedades” mirando-se uma na outra, com soberba e desprezo, no footing de fim de semana. São páginas antológicas, narrando episódios de cunho sociológico que ressoam na poesia de Mário de Andrade, como a “Ode ao burguês” ou no citado livro Parque industrial, de Patrícia Galvão, a anticonvencional e revolucionária Pagu, ex-companheira de Oswald de Andrade. (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 701)

Focalizando a importância da experiência, da vivência corporal de cada comunidade na formação de seu espaço urbano, Richard Sennett discute a cidade, narrativa feita de homens, com seu sentido de mobilidade individual configurado pela industrialização, pela concepção de modernidade. Mediante a apresentação dos conceitos de civitas (vida social) e urbs (espaço físico, material), o autor (SENNETT, 2008, p. 17) argumenta que espaços urbanos dispersos revelam um processo de apassivamento dos sujeitos e de seus corpos.

Adentrando o imaginário social de São Paulo, Nicolau Sevcenko, apresenta o surgimento do cosmopolitismo urbano da cidade no transcorrer dos anos 1920²³:

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 2009, p. 31)

Já Eduardo Jardim de Moraes, ao apontar a relação visceral constituída entre moderno e nacional no transcorrer dos anos 1930 e 1940, expõe que havia uma necessidade artística e política de apresentar o moderno como necessariamente nacional, sem se esquecer do compromisso com a tradição. Dessa forma, o autor discute que é como exigência do comparecimento na ordem universal que se instaura no Modernismo a questão da brasilidade: “Isto significa dizer que é no próprio cerne da definição do acesso à modernidade que ela vem se instalar”. (MORAES, 1988, p. 229).

²³ Década que São Paulo supera o Rio de Janeiro com a maior concentração operária do país. Ver (Rago, 2008)

No romance de Patrícia Galvão, além das filiações estéticas aos movimentos de renovação artística europeu vigora uma aproximação aos pressupostos plásticos e ideológicos da União Soviética. Assim, tanto o formalismo quanto o trotskismo perpassam a narrativa confrontando o ideal de brasilidade, apontado pelo autor, tão caro aos modernistas. Eduardo Jardim Moraes (1988, p. 231) encara o segundo momento do Modernismo, a Antropofagia, onde está alocado *Parque industrial*, como uma fase onde o ideário nacionalista se apresenta como uma proposta que se fundamenta no reconhecimento da legislação da ordem mundial e na consideração do lugar do Brasil em sua pretensão de ser um de seus participantes.

O segundo tempo modernista, nos termos do autor, introduz no ideário modernista uma versão nova do universalismo, que acredita que a ordem moderna, associada a ideia de concerto nacional determina para a situação brasileira a necessidade de propor uma produção de marcado caráter nacional. Essa ansiedade aparece coletivizada em *Parque industrial*, antes na representação da militância do que no nacional formatado em uma ontologia de brasilidade.

A associação entre a situação de atraso do tempo nacional e a perspectiva de temporalidade serão repensadas, segundo o autor, levando em consideração a constituição de uma teoria da temporalidade da vida nacional que: “Vai possibilitar a reabilitação da situação de ‘atraso’ do contexto nacional. Ela vai também fornecer as bases da definição de um tempo da modernização próprio da nacionalidade”. (MORAES, 1988, p. 237)

As diferentes pretensões dos movimentos Modernista e Antropofágico são abordadas por Alfredo Bosi. O autor considera que a ruptura do Modernismo com o sertanismo estilizado dos prosadores parnasianos inaugura uma prática de celebração a um primitivismo culto assentado em uma poética do inconsciente. Em uma rota contrária à procura, à descrição, tributo ao substrato selvagem de uma raça, o autor descreve os sentidos que compunham a Antropofagia:

Só em torno de 30, e depois, o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório e já não mais mítico, seria o objeto preferencial de um romance neo-realista e de uma literatura abertamente política. Mas ao longo dos anos propriamente modernistas, o Brasil é uma lenda sempre se desfazendo. (BOSI, 1998, p. 217)

Fernando Cochiara (2001) disponibiliza a tese de que entre o cotidiano moderno que repercutia novos repertórios estéticos, políticos e o desdobramento orgânico dessas metrópoles em ascensão industrial como Rio de Janeiro e São Paulo predominavam ainda as marcas de uma sociedade retrógrada. Das distintas maneiras que os intelectuais e artistas pronunciaram suas inquietações, o autor questiona qual

a relação entre as questões universais nascidas no terreno moderno da cidade e as nacionais, germinadas havia séculos no solo conservador do latifúndio e da monocultura? Como articulá-las em um projeto cultural moderno que, criticando obstáculos sociais profundos enraizados no passado mantivesse suas tradições? (COACHIRALE, 2001, p. 231)

A construção de um projeto de brasilidade para a arte nacional foi forjada nos idos dos anos 1920 e 1930 pelo dispositivo intelectual do Estado que cooptou a elite para a formatação de um consenso ao seu plano de hegemonia política e cultural. Entre os movimentos artísticos da época, examina Cochiarale (2001, p. 232), o Modernismo paulistano concomitante ensejava uma ruptura com o passado e delineava uma recusa à hegemonia cultural exercida pela capital do país.

Distinguindo-se do Modernismo em vias epistemológicas, estéticas e políticas, a Antropofagia não engendrará uma ontologia da nacionalidade. Fernando Coachirale afirma que ela teria coexistido em desvantagem até com outras respostas aos problemas de identidade nacional:

A Antropofagia, porém, nunca se constituiu em um ismo ou movimento artístico com padrões formais definidos. Era antes um modelo que prescrevia ser a cultura local o resultado da deglutição e digestão das influências externas (COACHIRALE, 2001, p. 232)

Cabe assinalar então, que *Parque industrial* participa da emergência de produções artísticas marginais que discutem a constituição de um nacionalismo crítico, eixo de produção propugnado pelo Movimento Antropofágico. Assim, a representação da cidade de São Paulo no romance tem sentidos que divergem, por exemplo, do viés ufanista dos integralistas, dos verde-amarelos.

Francisco Foot Hardman (2009, p. 168) em, “Antigos modernistas”, contesta a redução dos sentidos do Modernismo advindos somente pelo movimento de 1922. Além de que considerável parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas até então tenham relido o passado cultural do país a partir das lentes de 1922, o autor também argumenta que essas constantes interpretações literárias reiterando a instância vanguardista e singular do Modernismo paulistano acabou ocultando distintos processos culturais que se gestavam na sociedade brasileira desde o século XIX.

Hardman promove um mapeamento de manifestações, escritores, movimentos que no ocaso do século XIX já tinham uma pauta de reivindicações modernas, alertando para o perigo de tomar o movimento de 1922, como original e *sui generis*. Entre o trabalho historiográfico de desvendar a mobilidade da noção de Modernismo, retomo as inquietações do autor para questionar o lugar de *Parque industrial* nessa taxonomia. O romance de 1933,

em meio às conjurações do movimento Antropofágico, se vincula ao Modernismo mesmo que por exclusão de alguns críticos²⁴, pois entre ansiedade e problematizações, as marcas gráficas e estéticas deste também estão aqui.

Sob esse aspecto, o regionalismo paulistano assumirá feições distintas nos dois grupos originários do Modernismo: o Antropofágico e o Verde-Amarelo²⁵. Enquanto os antropofágicos tomavam São Paulo, centro urbano-industrial, como vanguarda orientadora deste novo projeto de crítica nacional e repudiavam o controle estatal sobre as políticas sócio-culturais, os verde-amarelos reivindicavam da cidade uma tradição e equilíbrio entre colonizados e colonizadores que formatariam a idealizada brasilidade.

A evidência desses antagonismos na condução dos rumos culturais e políticos do país, dessas defesas empreendidas pela elite intelectual paulistana, revelam suas filiações políticas, suas acomodações e enfiamentos ao governo Vargas. A construção de um Estado forte era um dos maiores ensejos dos integralistas, que projetavam seu regionalismo na centralização administrativa e no estado corporativo ancorado nas bases de Deus, Pátria, Família, como aponta a filósofa Marilena Chauí. (1986, p. 30).

Contrapondo-se às adesões ao projeto de construção do Estado Novo de Getúlio, estava a plataforma política do Partido Comunista e da Aliança Libertadora Nacional, a ANL. Na pauta combativa da ANL, que a partir de 1934 contava com Luis Carlos Prestes como presidente de honra, estava a defesa ao cancelamento da dívida externa, a nacionalização das empresas estrangeiras, a garantia das liberdades individuais e a reforma agrária. Com a ANL desbaratada após o fracasso da insurreição comunista de 1935, comandada majoritariamente por tenentes que haviam ingressado no Partido, a perseguição recaí sobre seus membros que, na ilegalidade assistem à instituição da pena de morte e da Lei de Segurança Nacional.

²⁴ É na obra de Nelson Werneck Sodré, que está sintetizada esta ideia de fragmentação do Modernismo. Segundo o autor, a geração de 22 estaria mais preocupada com a forma, do que com o conteúdo e em contrapartida o surgimento da Antropofagia em 1928, atrelada à política no sentido construtivo de uma nova identidade nacional, reivindicava a emergência de um engajamento transformador, que superasse a revolução estética: “A militância modernista, na medida em que o movimento avança, vai embalada também pelas lutas internas, as divergências, a escolha de rumos os mais diversos. Quando passa do primado estrangeiro inicial, por exemplo, ao nacionalismo bastante ingênuo que o sucede, leva o germe da fragmentação. Em 1926, aparece o grupo Verde-e-Amarelo; em 1927, o movimento Anta; em 1928, o grupo da Antropofagia, todos precedidos pela irrupção, em 1924, do Manifesto Pau – Brasil” (SODRÉ, 2002, p. 594)

²⁵ Sobre as múltiplas facetas do Modernismo, o brasileiro Kenneth David Jackson observa que: “Das muitas tendências do movimento modernista, nem todas são de avant-garde, embora todas se esforcem para estabelecer um novo approach face à literatura brasileira. Apenas um segmento do movimento modernista brasileiro representado pelo “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e pelo “Manifesto Antropófago”, reivindica mudanças radicais na maneira de conceber a natureza e os objetivos da arte de escrever, à semelhança da avant-garde européia.” (JACKSON, 1978, p. 16).

Os historiadorxs Adriana Lopez e Carlos Guilherme Mota (2008, p. 677) reportam-se ao poema *O medo* de Carlos Drummond de Andrade para ilustrar esse clima de tensão, torturas e assassinatos que marcaram as ações do Tribunal de Segurança Nacional: “Chovia, ventava, fazia frio em São Paulo”. Nesse compêndio de história do Brasil, xs autorxs fazem menção a Pagu como: “a bela e romântica revolucionária” (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 677) e novamente se valem da intertextualidade, agora com Darcy Ribeiro, para retratar Patrícia Galvão:

Talvez o episódio de pior lembrança ocorrido nesse contexto — o fascismo à brasileira expondo-se em sua plenitude — refira-se a Pagu, a Patrícia Galvão, líder trotskista e autora do livro *Parque industrial* (sob o pseudônimo de Mara Lobo). Intelectual, ex-mulher de Oswald de Andrade, foi presa no Rio. Segundo Darcy Ribeiro, foi violentada com buchas de mostarda e martirizada com arame incandescente na uretra.

No ódio àquela criatura bela e inteligente, condensavam-se quatrocentos anos de sadismo escravista, com suas cultivadas técnicas de tortura, embaladas pelo horror patriarcal à dissidência, à inteligência e a autonomia feminina.

Pagu sobreviveu. (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 677)

Sobre o esfacelamento do Movimento Modernista, Patrícia Galvão, em uma crônica ao Diário de São Paulo sobre o Congresso de Poesia de 1948, observa que:

O movimento de 22 interrompeu-se em 1928, conforme asseveremos. Rompeu-se com o desdobramento da Semana, no movimento da Antropofagia, qualquer que seja a consideração que se deva a esta ramificação, se se quiser fazer um estudo atento à evolução das formas e doutrinas literárias. Cindiu-se na base da Antropofagia o grupo de 1922, cindiram-se os aderentes, outros surgiram. Mas a cisão foi fatal ao movimento. Trouxe primeiramente um desperdício enorme de forças. Na nossa vida semicolonial, continuavam a ser ouvidas as vozes do mundo: o movimento literário, intelectual, brasileiro, dividiu-se em três correntes nítidas. Mário de Andrade mantém-se, com seu grupo, muito próximo e dentro mesmo do Partido Democrático, que se distende até o movimento constitucionalista; Oswald de Andrade e o seu grupo, na pesquisa do socialismo, distribuiu-se pelas idéias de extrema esquerda até o comunismo militante, cuja experiência fizeram nos primeiros anos após 30; e o grupo que saíra de uma mitologia sob medida talhada no totem da “Anta”, tingida pelo verde-amarelismo, encarnaria o mussolinismo caboclo, é Plínio e seus integralistas. (GALVÃO, 1982, p. 183)

Aracy Amaral (1994) questiona em seu artigo “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso”, o que vem a ser o “avesso” da cidade moderna ou que se deseja moderna. E a narrativa de Pagu dá as pistas do que seria esse avesso em suas escolhas temáticas e espaciais. Sob esse aspecto Aracy Amaral argumenta que o antiurbano

pode ser o rural ou o suburbano presente na cidade; pensando em termos de centro, seria a periferia, o popular em contraposição à elite letrada. A esta mesma elite, plena de urbanidade europeizada, contrapõe-se a massa urbana, fenômeno novo nos anos 20, na massa viva do proletariado de origem sobretudo italiana. Proletariado que possui uma cultura própria, com um teatro próprio, uma literatura própria,

saraus próprios, ponto de encontro que ferverá em particular a partir dos anos 30 em movimento de reivindicação ou revolta diante da opressão. (AMARAL, 1994, p. 89-90).

Dessa forma, o romance *Parque industrial* dramatiza as experiências corporais de operárias que não vislumbram uma crítica distanciada da realidade de São Paulo — suas expectativas e reivindicações são impressas na pedra e na carne daquela cidade. As matrizes de inteligibilidade da identidade nacional reivindicadas pelo Modernismo, pelo Integralismo e pelo Estado getulista são rechaçadas pelo afã dialético da narradora em identificar a militância e a crítica comunista como eixo dessa transvaloração.

Richard Sennett, ao discorrer sobre Londres em um período pré primeira guerra mundial, relaciona o desencorajamento aos movimentos de grupos organizados ao fortalecimento do individualismo urbano. Apropriando-se, então, do entendimento de Sennett para alcançar o imaginário paulistano, destaco a seguinte observação:

Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se cada vez mais desligados dos lugares que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os por meio da locomoção e perdendo a noção de destino compartilhado. (SENNETT, 2008, p. 326).

A construção narrativa do romance de Patrícia Galvão reflete ainda sobre a mobilidade social das personagens, e derrui o idealizado espaço familiar do imaginário citadino da urbanização, onde harmonia e estabilidade dão lugar aos conflitos.

A história da operária Corina aponta as relações hierarquizadas de classe, raça, gênero, assim como discute o estigma da exceção que a envolve: ser mulher, pobre e negra. Essa trilogia da exceção a torna alvo de intermediações moralizantes de personagens com lugares de fala legitimados pelos regimes de verdade.

Desse modo, *Parque industrial* aborda o imaginário paulistano da década de trinta, as dimensões da exploração capitalista ao operariado em geral, com predominância na penetração do cotidiano das mulheres. Aqui entendo imaginário a partir das ressonâncias deleuzeanas, entre as permutações, tensões dos dísticos verdadeiro-falso, real-irreal. Assim, a desestabilização do real e do verdadeiro como categorias fundantes das subjetivações esboça como o imaginário se forma nesse circuito de trocas, de imaginações. Essa indiscernibilidade entre o real e o irreal fomenta manifestações, subjetivações que constituem o imaginário:

É por isso que não atribuo muita importância à noção de imaginário. Por um lado ela supõe uma cristalização física, química ou psíquica; ela não define nada mas se define pela imagem cristal, como circuito de trocas; imaginar é fabricar imagens cristal, fazer a imagem circular como um cristal. (DELEUZE, 2010, p. 89).

A crise econômica internacional, o fluxo imigratório, a ascensão industrial bem como

o elitismo burguês e a marginalização social são partes constitutivas dos cenários do romance. *Parque industrial* vincula-se às produções de contestações políticas, encarna a modernidade dos movimentos artísticos internacionais como o cubismo e o dadaísmo, sintetiza em velocidade a dor e as transformações do novo mundo liberal. Velocidade, movimentos que sugerem uma constante troca cotidiana entre as personagens não são despertados somente pelos balizadores da Antropofagia, do comunismo, mas também por um anseio de conferir à narrativa os impactos de um mundo em transformação.

O crescimento da frota automobilística, os filmes em cartaz, os bailes de carnaval, os bondes, os livros e os burburinhos gerados pelas novas leituras aparecem no romance revelando a força crítica desses elementos:

Automóvel *Club*. Dentro, moscas. O *club* da alta pede pinico pela pena decadente de seus criados da imprensa. Agora quer engazopar a prefeitura, vendendo-lhe o prédio que não pode terminar. É a crise. O capitalismo nascente de São Paulo estica as canelas feudais e peludas.

Descresce a mais-valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa níqueis da população global dos trabalhadores do Estado através do sugradouro do parque industrial em aliança com a exploração feudal da agricultura, sob a ditadura bancária do imperialismo. (GALVÃO, 2006, p. 73).

Os tumultos financeiros e as respectivas medidas de contornos, como a industrialização e a priorização do mercado interno, que despontaram no transcorrer dos anos 1930, também compõem parte das agruras de *Parque industrial*. Concomitante à produção crescente de bens materiais, marca do governo Vargas decalcada na narrativa, estão os impactos desse processo, seja na representação das frívolas celebrações burguesas, no aparelho repressivo de estado ou na mobilização política das operárias.

O processo de industrialização nacional defendido como medida contra a crise internacional será fotografado por Patrícia Galvão em um bairro de São Paulo, o Brás, em suas distintas matizes. Em uma espécie de nota introdutória do romance, a narradora apresenta o boletim de desempenho de uma determinada fábrica assinado por seu diretor, Aristides do Amaral:

As fabricas ampliam a sua capacidade de produção e trabalham intensamente a partir do segundo ano do conflito europeu, conforme indicam as estatísticas. Os valores saltam de 274.147:000\$000 em 1915 para 1.611.633:000\$000 em 1923. Nos três anos que se seguiram, esse afan de actividade sofreu uma seria redução em virtude do movimento revolucionário de 1924 e da grande crise de energia electrica. Mas, em 1927 as cifras vão alem de 1.600.000:000\$000 e nos anos de 1928 e 1929 excedem de dois milhões de contos.

O “record” coube ao ano de 1928 com a elevada importância de 2.441.436:000\$000. Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897.188:000\$000, em virtude da depressão económica que aflige o mundo inteiro e cuja repercussão começamos a sentir desde o mez de outubro de 1929.

Aristides do Amaral — Director. (GALVÃO, 2006, p. 15).

A reorganização do mundo do trabalho — capturada pelo romance — vislumbra a inscrição de São Paulo na rota da industrialização do país e na tendência de imprimir marcas positivas à divisão social do trabalho. Em *Parque industrial*, é no espaço fabril que acontece a emergência de resistências derruindo a ideia de trabalhadorxs passivos, manobrados pela estrutura do governo Vargas que captura a classe trabalhadora através dos sindicatos.

Nesse sentido, o estudo de Carlos José Ferreira dos Santos sobre os trabalhadores pobres nacionais da cidade São Paulo no início do século XX possibilita a compreensão dos espaços periféricos em suas composições múltiplas e contraditórias. Instigado pela pergunta “Tudo era Italiano”? (SANTOS, 2008, p. 13) o autor empreende um trabalho historiográfico de levantar anuários, remapear espaços, suas marcas sociais, como também problematizar alguns mitos sobre a configuração do meio urbano paulistano:

Uma época que também nos acostumamos a associar a uma população composta de muitos estrangeiros, especialmente italianos, presença habitualmente destacada como decisiva nesse período, dando a impressão de que foram os únicos a interagirem, de forma contraditória ou não, com a tentativa de conversão da urbe paulistana numa cidade supostamente moderna, cujo exemplo eram os “centros europeus”. Ao que parece, a Europa e sua população eram o modelo de civilização e desenvolvimento a ser seguido no período. (SANTOS, 2008, p. 14).

Na representação da urbe paulistana em *Parque industrial* xs imigrantes não são xs únicos agentes de manifestações da classe trabalhadora contra a exploração e desqualificação empreendidas pelo discurso policial e médico da elite paulistana. Também na dinâmica do movimento operário as performances políticas de negras, pobres, brancos, brancas, no romance não se restringem aos estrangeiros. Além da lituana Rosinha, Otávia e Matilde, duas outras lideranças da narrativa, são brasileiras.

A escolha de Patrícia Galvão de apresentar essas mulheres brasileiras pobres e trabalhadoras contraria as expectativas do Partido, que não reivindicara a problematização de gênero no romance proletário; como também as diretrizes da gestão cultural centralizadora e intervencionista do governo getulista, que almejava a constituição de uma nacionalidade assentada no equilíbrio das múltiplas etnias, raças, classes e longe da ameaça política chamada comunismo. Lourdes Sola, em seu estudo sobre o Estado getulista, aponta o quanto a mobilização estatal intensificara-se quando o assunto era a ideologia comunista e seus sectários; para tanto, explicita a construção de um projeto onde a oposição personifica-se e agudiza-se na ação comunista:

O mal maior que procuravam assim exorcizar, constantemente reinvocado por Vargas e seus colaboradores, já convertido em mero fantasma em 1937, era “o radicalismo comunista”. Muito sintomaticamente, no preâmbulo à Constituição que legalizava o regime autoritário, a presença desse tema ocupava quase todo o texto. (SOLA, 1978, p. 259).

A interação dessas mulheres no mercado de trabalho denota uma realidade pouco representada pelos discursos literários, mas também pouco presente na historiografia. Nesse sentido, retomo o estudo de Santos para explicar minha ponderação:

Assim, a ressaltada e, na maioria das vezes, elogiada modernização e a expansão incessante de São Paulo sugerem, ao mesmo tempo, a constante tentativa de superar o que era indesejável, bem como a provável resistência do que se procurava transformar. Buscando perceber a presença dos nacionais neste processo, é possível surpreender duas situações: a primeira é quase silêncio sobre os despossuídos dessa parcela da população e a segunda um discurso desmerecendo e excluindo seus modos de vida em determinados lugares do urbano municipal. (SANTOS, 2008, p. 69).

A disposição dos capítulos do romance revela o mosaico de escolhas da autora, que vão das críticas à saúde pública ao feminismo burguês, passando pela questão das identidades nacionais sintetizadas pelo Estado, pelas marginalizações executadas pelo racismo e pelo controle dos corpos femininos através da prostituição. Com letras maiúsculas, os capítulos inauguram narrativas entrecortadas, onde os dramas das personagens se misturam aos cacos de vidros das ruas, aos cheiros da fábrica, ao álcool dos bares, ao sexo dos prostíbulos. Assim, aparecem, na ordem original os capítulos:

DA “ESTATÍSTICA INDUSTRIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO”
TEARES
TRABALHADORAS DE AGULHA
NUM SETOR DA LUTA DE CLASSES
INSTRUÇÃO PÚBLICA
ÓPIO DE COR
ONDE SE GASTA A MAIS-VALIA
MULHER DA VIDA
CASAS DE PARIR
UM BURGUEZ OSCILA
PAREDES ISOLANTES
HABITAÇÃO COLETIVA
BRÁS DO MUNDO
EM QUE SE FALA DE ROSA LUXEMBURGO
PROLETARIZAÇÃO
O COMÍCIO NO LARGO DA CONCÓRDIA
RESERVA INDUSTRIAL

O apelo visual e sonoro do curto romance de Patrícia Galvão reside nos diálogos, nos cenários, seja no pátio do cortiço onde a maioria das personagens moram, seja nas ruas, escolas, padarias e bares que estes frequentam. As conduções narrativas ganham concretude em suas dimensões visuais e a tessitura icônica do romance não compromete as experiências múltiplas geradas pelas representações de São Paulo em seu centro/periferia.

A marginalização dxs operárixs é sentida na disposição dos espaços que abrigam as contradições entre o centro e o bairro do Brás²⁶, o que ilustra, nesse ponto, o descompasso simbólico e material entre as classes sociais:

O largo da Sé é uma gritaria. Voltam cansadas para os seus tugúrios as multidões que manipulam o conforto dos ricos.

Os jornais burgueses gritam pela boca maltratada dos garotos rasgados os últimos escândalos.

O camarão capitalista escancara a porta para a vítima que lhe vai dar mais 200 réis, destinados a Wall Street.

O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos. Toda a população de mais explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás. (GALVÃO, 2006, p. 26).

A estrutura fragmentária do romance viabiliza o acesso à urbs entrecortada pela redefinição territorial iniciada em fins do século XIX. A estratégia dos videoclipes, embora anacrônica aqui) de associar a construção de imagens à divulgação das músicas parece compor uma das possibilidades de se ler *Parque industrial*²⁷. A ideia de colagem (várias histórias se cruzando) e a estética de crônica presente no texto permitem a interação da narradora com seus leitores formando uma espécie de exibição televisa do romance. O alargamento das fronteiras de análises permite que o romance ainda pouco conhecido se desdobre em seus efeitos de resistência, de problematizações sociais.

Em uma análise convergente com as imposições normativas da crítica literária tradicional atual e da época²⁸, *Parque Industrial* seria um objeto panfletário, simples, de pouco valor literário. Embora o romance proletário inscreva-se no imaginário combativo defendido pelo Partido, as trajetórias das personagens apresentam outros cursos, outros comprometimentos, como a crítica à opressão feminina, à prostituição, que não são alvos programáticos deste.

Nesse sentido, evidencia-se no romance um processo de tomada de consciência de gênero. A narradora, por exemplo, entoa um inquietante discurso sobre a condição das personagens operárias escapando das diretrizes do partido que preconizam uma transformação

²⁶ Vale ressaltar que onde hoje está situado o Memorial do Imigrante, entre os anos de 1886 e 1888 funcionou a *Hospedaria de Imigrantes do Brás*: “um dos maiores centros de recepção de estrangeiros já existentes no Brasil. Por suas dependências, passaram mais de dois milhões de pessoas entre os anos de 1887 e 1978”. Ver: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/livros_estrangeiros.php>

²⁷ A crítica literária Thelma Guedes optou por analisar o romance sob o viés das influências das vanguardas artísticas européias e russas — referentes à segunda década do século XX — na constituição da narrativa. (GUEDES, 2003)

²⁸ Para se ter ideia da recepção do romance na época de sua publicação ver (CAMPOS, 1982). Sintomática da avaliação contemporânea ao romance é a leitura de Eduardo Assis Duarte sobre o romance: “O livro carrega consigo as marcas desse tempo de radicalização e sectarismo, constituindo-se mais um documento indignado do que propriamente ficção”. (DUARTE, 2005, p. 49)

nas relações de classe, não nas de gênero. A relação da dupla jornada de trabalho e a maternidade das trabalhadoras, bem como a questão do trabalho infantil, repercutem nas inquietações da narradora:

Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da Fábrica. Algumas tem namorados. Outras, não. Procuram. Mães saem apressadas para encontrar em casa os filhos maltratados, que nenhum gatuno quer roubar. A limosine do gerente chispa espalhando o pessoal. Uma menina suja alisa o paralama com a mão chupada. (GALVÃO, 2006, p. 22).

Longe dos liames da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF)²⁹, e com uma agenda de engajamentos que rejeitava o feminismo burguês em seu abissal paradoxo de explorar as empregadas domésticas, está no entendimento de Susan Besse, a produção de Patrícia Galvão que se debruçara em questões de importância fundamental para o proletariado feminino através de projetos políticos, jornalísticos e literários — filiação ao Partido Comunista, redação da coluna *A Mulher do Povo* e a escrita de *Parque industrial* respectivamente — (BESSE, 1999, p. 202).

O tripúdio do romance à pauta das feministas burguesas mescla estratégias para que se reverta os índices de positividade daqueles discursos elitistas. A ironia introduz um movimento de desmascaramento às praticas modernas nem tão arrojadas e emancipadoras assim. Dentro de um bar escalado a reduto vanguardista, feministas burguesas compartilham fofocas, criticam tendências da moda, ensaiam manifestações políticas e reproduzem preconceitos:

— Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos!
 — O maior *coiffeur* do mundo! Nem em Paris!
 — Também você estava como uma fúria!
 — A fazenda, querida!
 — O *Diário da Noite* publicou minha entrevista na primeira página. Saí horrenda no clichê. Idiotas esses operários de jornal. A minha melhor frase apagada!
 — Hoje é a conferência. Mas acho melhor mudar a hora das reuniões. Para podermos vir aqui!
 — Será que a Lili Pinto vem com o mesmo *tailleur*?
 — Ignóbil.
 — Ela pensa que a evolução está na masculindade da indumentária.

²⁹ A FBPF congregava em sua maioria feministas de classe média e por mais que suas vitórias políticas no transcorrer da década de trinta: como convenções, regulamentações, sufrágio feminino e o plano de ação tenham sido significativas, essa federação não vislumbrava transpor a distância entre as classes sociais e compartilhava dos preconceitos elitistas e paternalistas ao operariado. Susan Besse expõe que as mulheres profissionais que compunham a diretoria da FBPF falavam em nome das mulheres da classe operária, ao invés de mobilizá-las para que falassem por si mesmas, operárias não figuravam entre as associadas dessa organização e: “Embora os programas da FBPF sempre incluíssem reivindicações de melhora das condições de trabalho das mulheres operárias e proteção a mulheres grávidas e crianças, seus vínculos com as mulheres pobres eram frágeis”. (BESSE, 1999, p. 194)

- Mas ela sabe se fazer interessante.
 — Pudera! Quem não arranja popularidade assim?
 — Ela ainda está com o Cássio?
 — E com os outros.
 O barman cria *cocktails* arditos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade. Uma matrona de gravata e grandes miçangas aparece espalhando os papeis.
 — Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalham. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestável no calor. Ah! Mon *Palais de Glace!*
 — Se a senhora tivesse vindo antes, podíamos visitar a cientista sueca...
 — Ah! Minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também já está na rua! (GALVÃO 2006, p. 76-77)

Esse modo impiedoso da narradora de olhar para os diálogos, percebendo-os como um espaço de confluência de estigmatizações acaba encerrando essas vozes em um grupo de atividades e reivindicações políticas restritas à determinadas mulheres. Essa vertente de militância feminista apartadora fica nítida na conversa de duas frequentadoras do referido bar:

- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!
 — E as operárias?
 — Essas são analfabetas. Excluídas por natureza. (GALVÃO, 2006, p. 78)

Para Susan Besse, Pagu em *Parque industrial* apresenta e desenvolve dois eixos feministas estratégicos, a causa das mulheres pobres e a exploração sexual do proletariado feminino:

Com uma franqueza chocante para a época (e extremamente perturbadora para o Partido Comunista Brasileiro, de que era membro), condenou o abuso sexual das operárias industriais por patrões depravados e execrou a tragédias das mulheres da classe operária que eram seduzidas por burgueses imorais mediante promessas de casamento, unicamente para serem engravidadas e abandonadas à vida da prostituição (BESSE, 1999, p. 48).

Em caminhos e expectativas transversais aos das *bon vivants*, Rosinha atravessa os labirintos de concreto da narrativa. Já apresentada como engajada no início da história, Rosinha Lituana, que viera da decadente Europa com os pais para as fazendas cafeeiras de São Paulo depois da primeira guerra mundial — uma alusão explícita à revolucionária polonesa Rosa Luxemburg (1871-1919) autora de livros como *A crise socialista na França* (1901), *A acumulação do capital* (1913) e *A revolução russa* (1918) entre outros —, percorre a narrativa decalcando em tom pedagógico as teses de libertação defendidas pelo Partido Comunista:

- Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.
 — O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!
 — Quem foi que te disse isso?
 — Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e nossa miséria?

- Você quer que eu arrebente o automóvel dele?
 — Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
 — Os tenentes?
 — Não. Os tenentes são fascistas.
 — Então o quê?
 — O Partido Comunista... (GALVÃO, 2006, p. 21-22)

Rosinha e Otávia dividem moradia no mesmo cortiço onde Matilde morava com Cléo, sua mãe. Entre a militância e a liderança de Rosinha estão as investigações empreendidas pela polícia, suas demissões e, por fim, sua deportação incitada pelas denúncias de Pepe, operário apaixonado por Otávia:

- No interrogatório, comunicam-lhe que a vão expulsar.
 — Você é estrangeira!
 Mas ela não conhece outro país. Sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil!
 Sorri numa amargura. Vão levá-la para sempre do Brás... Que importa? Ela ouvira dos próprios defensores do presídio social:
 — Pobre não tem pátria!
 Mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça. Que importa! Se em todos os países capitalistas do mundo há um Brás...
 Outros ficarão. Outras ficarão.
 Brás do Brasil. Brás do mundo. (GALVÃO, 2006, p. 95)

E na direção das vozes dessas mulheres, da rua que “vai escorrendo pelas janelas do bonde” (GALVÃO, 2006, p. 28) reporto-me à Eni Orlandi que, ao explicitar as inscrições das condições de produção do discurso e suas circunstâncias de enunciação em contextos sócio-históricos, argumenta que o interdiscurso se manifesta pelas filiações de sentidos constituídos em outros dizeres:

- Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. (ORLANDI, 2005, p. 31)

A rotina autômata, a concepção normativa de interação entre os funcionários, o adestramento do corpo para o melhor aproveitamento do tempo: são registros submetidos a uma crítica materialista pela escritora. Dessa forma, suas personagens denunciam e tentam apresentar triagens políticas para os dramas do Brás, e para alhures, onde a matriz capitalista de regulamentação de corpos exerce a produção dos estereótipos femininos exaustivamente reproduzidos, da violência para inscrever suas práticas de atuação.

No Brás de *Parque industrial* está impregnada a história, a experiência de cada uma de suas personagens. Ao constatar que, no transcorrer da história do Ocidente, imagens dominantes do corpo estilhaçaram-se no processo de sua transferência para a cidade, Richard Sennett critica a forma como o conceito de corpo político organiza a nação, impondo regras à

imagem do corpo humano:

Imagens ideais do corpo humano levam à repressão mútua e à insensibilidade, em especial entre os que possuem corpos diferentes e fora do padrão. Em uma sociedade ou ordem política que enaltece genericamente “o corpo”, corre-se o risco de negar as necessidades dos corpos que não se adequam ao paradigma. (SENNETT, 2008, p. 22)

Entre os cortiços das vilas operárias, os bondes elétricos da empresa canadense São Paulo Light, Tramway & Power Company Limited e os bailes de carnaval do Brás, as pedras urbanas vão registrando as experiências dos habitantes da urbs. Richard Sennett identifica no arranjo desses corpos criativos potências de resistência:

Se a cidade tem sido um locus de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem, também tem sido nela que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes — fator de intensificação da complexidade social — e que se apresentam umas às outras como estranhas (SENNETT, 2008, p. 25)

Uma das frases cicerones do livro é um lema, aforismo dos bondes da Light, apelidados de camarões: “São Paulo é o maior parque industrial da América do Sul” (GALVÃO, 2006, p.17). O tom irônico, debochado, da narradora, desvenda uma cartografia dos costumes paulistanos, um escrutínio da economia que forja identidades, sonhos:

O teatro Colombo, opaco e iluminado, indiferente aos estômagos vazios, recebe a aristocracia pequeno-burguesa do Brás que ainda tem dinheiro pra cinema. Na porta, o enigma claro de Greta Garbo, nas cores mal feitas de um reclame. Cabelos desmanchados. O sorriso amargo. Prostituta alimentando, para distrair as massas, o cáften imperialista da América. (GALVÃO, 2006, p. 86)

Patrícia Galvão explora neste romance as representações sociais articuladas ao campo operário, às relações que envolvem o crescimento de São Paulo, e ao cotidiano de mulheres operárias do Brás³⁰. Busca deslindar as relações de forças atreladas ao modo de organização capitalista pelo desmascaramento do que, no espaço privado, escondia-se atrás das práticas morais, escancarando a misoginia, o racismo da cidade veloz e de seus convivas:

Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia sempre tem filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns.

³⁰ A fotobiografia organizada pela coordenadora do Centro de Estudos Pagu UniSanta (Santos), Lúcia Teixeira Furlani, junto com Geraldo Galvão Ferraz, filho de Patrícia e Geraldo Ferraz traz a informação que até 1926 Patrícia Galvão mora no Brás “numa casa modesta nos fundos da Tecelagem Ítalo-Brasileira, cenário do seu romance Parque Industrial” (FURLANI; FERRAZ, 2010, p. 37). A própria Patrícia Galvão em sua carta-depoimento (1940) revolve essas lembranças: “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” (GALVÃO, 2005, p. 56-7)

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos. Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho da liberdade (GALVÃO, 2006, p. 17)

Reverberam, no cenário do romance, possibilidades de se contar uma história silenciada, de efetivar uma visibilização das personagens quase sempre encaradas em anonimato pela literatura e pela história. São explícitas as dinâmicas de transformação do feminino empreendidas por personagens que, ao rechaçarem o corolário de atributos essencializadores, assumem a autonomia de seus corpos. E, assim, tomam posse de sua voz, o que lhes permite deliberar sobre política, economia... Assuntos “masculinos”.

Essa representação de operárias no romance provoca o que Tânia Navarro Swain analisará como agenciamentos sociais plurais, desencadeados a partir de uma releitura das fontes utilizadas nas narrativas, o que permitirá discutir a pluralidade do real.

O que a história não diz não existiu, pois o sistema de interpretações que decide sobre aquilo que é relevante para a narrativa histórica fica oculta nas dobras das narrativas. A questão da autoria, seja na literatura/arte, seja na ciência está imbricada às suas condições de imaginação e produção, ou seja, o autor exprime, na escolha e nos recortes de sua temática, as representações sociais, os valores, o regime de verdade no qual se constitui sua experiência e sua subjetividade, como assinala Foucault. (NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 29)

No âmbito da política, e também da sexualidade, aqui, é a presença, o desejo, o silêncio, a angústia, a contestação, a revolta e a esperança das mulheres que forjam o enredo. Nota-se, a voz do Partido Comunista espriada no transcorrer do romance não como voz-guia, arauto dos desdobramentos narrativos, mas como alternativa ao *modus vivendis* operado pelo capitalismo. A problemática de gênero, raça e classe se entrecruzam com o cotidiano de Otávia, Corina, Matilde, Eleonora que, entre movimentos de cooptação e de escape, revelam histórias sem fins esquematizados, tampouco envolvidos pelo arremate comunista.

Entre as rotinas de cansaço, além da subserviência, exploração, medo do desemprego, controle presumidos, desponta na fábrica um território discursivo acessível à todxs, de escapes, mensagens sem assinaturas de autoria em paredes e portas de banheiros que funcionam como um canal de comunicação. Nessa rede social de anônimxs sem espaço para a censura, a interação escrita/leitura funciona como movimento político de denúncias, criações de estratégias.

As paredes acima do mosaico gravam os desabafos dos operários. Cada canto é um jornal de impropérios contra os patrões, chefes, contra-mestres e companheiros vendidos. Há nomes feios, desenhos, ensinamentos sociais, datiloscópias. Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo. (GALVÃO, 2006, p. 19-20).

Na Rua Barão de Itapetininga, as trabalhadoras de agulha executam, muitas delas, duplas jornadas de trabalho em um atelier de “grandes vitrinas aveludadas” (GALVÃO, 2006, p. 23), trânsito da burguesia paulistana. Desigualdade de classe, conquista de feminilidade pautada pelo consumo, são alvos recorrentes dos registros irônicos da narrativa:

O barulho das máquinas de costura recomeça depois do lanche. No quarto escurecido por gobelins, às 12h mãos têm por par um pedaço de pijama separado. Madame, enrijecida de elásticos e borrada de rímel, fuma, no âmbar da piteira, o cigarro displicente. Os olhos das trabalhadoras são como os seus. Tingidos de roxo, mas pelo trabalho noturno. (GALVÃO, 2006, p. 24).

A assunção da vida pelo poder ganha dimensão no texto através da visibilização da angústia das personagens que reivindicam linhas de fuga a partir de sua conscientização de classe. A despeito da exploração pulverizada pela lógica capitalista nas variadas instâncias do social e de suas práticas recorrentes de promoção da ilusão quanto à estabilidade e à segurança, destaco o entendimento de Michel Foucault sobre a constituição e foco das tecnologias disciplinares do trabalho inscritas nos séculos XVII e XVIII, bem como das tecnologias que emergem a partir de fins do século XVIII, (nomeadas pelo filósofo como biopolíticas) para observar as manifestações de poder no romance.

No que concerne às sociedades disciplinares, o alvo das técnicas de poder recaía essencialmente no corpo individual e na organização de todo um campo de visibilidade em torno desses corpos, enquanto que as estratégias biopolíticas se dirigiam não ao homem corpo, mas ao homem vivo, a uma multiplicidade dos homens:

Nos mecanismos implantados pela biopolítica, vai se tratar sobretudo, é claro, de previsões, de estimativas estatísticas, de medições globais; vai se tratar, igualmente, não de modificar tal fenômeno em especial, não tanto tal indivíduo, na medida em que é indivíduo, mas, essencialmente, de intervir no nível daquilo que são as determinações desses fenômenos gerais, desses fenômenos no que eles têm de global. Vai ser preciso modificar, baixar a morbidade; vai ser preciso encompridar a vida; vai ser preciso estimular a natalidade (...) Não se trata, por conseguinte, em absoluto, de considerar o indivíduo no nível do detalhe, mas, pelo contrário, mediante mecanismos globais, de agir de tal maneira que se obtenham estados globais de equilíbrio, de regularidade; em resumo, de levar em conta, os processos biológicos do homem-espécie e de assegurar sobre eles não uma disciplina, mas uma regulamentação. (FOUCAULT, 2005a, p. 293-4).

Perscrutando o imaginário grego, mais especificamente os escritos aristotélicos, o filósofo Giorgio Agamben, identifica nas palavras, *zoé* e *bios* (utilizadas para se referirem à vida) sentidos que reverberam ainda hoje na estruturação da sociedade. Enquanto *zoé* expressava uma vida ordinária, comum a todos os seres vivos, uma “vida nua”, *bíos* indicava a forma de viver própria de um indivíduo ou de um grupo inseridos em uma comunidade política.

A retomada da figura do homo sacer³¹ nos estudos de Agamben abre caminhos para explorar o funcionamento desse ritual nos arranjos políticos modernos e identificar seus pressupostos. Segundo o autor, a contradição da democracia moderna é marcada tanto pela constante politização da vida nua, *zoé*, quanto pelo estado de exceção, dispositivo que expropria indivíduos dos direitos da *bíos* lançando-os em espaços legítimos de homogeneização, anulação, reservados às vidas nuas. Ao discutir a implicação da vida nua na esfera política como núcleo do poder soberano, o filósofo retoma os estudos biopolíticos de Michel Foucault integrando algumas noções como a de politização da vida nua, estado de exceção entre outras:

A tese foucaultiana deverá, então, ser corrigida ou, pelo menos, integrada, no sentido de que, aquilo que caracteriza a política moderna não é tanto a inclusão da *zoé* na pólis, em si antiquíssima, nem simplesmente o fato de que a vida como tal venha a ser um objeto eminente dos cálculos e das previsões do poder estatal; decisivo é sobretudo o fato de que, lado a lado com o progresso pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irredutível indistinção. (AGAMBEN, 2010, p. 16).

No romance *Parque Industrial* as operárias são alvos desses mecanismos modernos do biopoder que, ao reivindicarem a politização de suas vidas biológicas, definem um controle político-econômico que alcança, além do lucro, vínculos subjetivos de normatização com essas personagens da narrativa. Os pares dicotômicos como vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão são subsumidos pelas estratégias de governo da vida presentes nos discursos dos lares, nas prescrições cotidianas das fábricas, na industrialização da cidade de São Paulo, nas propagandas etc...

Ao realçar essa dicotomia (*zoé-bíos*) consagrada no romance pelas estratégias do regime capitalista, a narradora amplia as possibilidades de entendimento desses espaços de estado de exceção, abordados por Agamben como produtores dessas vidas nuas, agora incrustados nas cidades, que são as periferias. Às voltas com essa realidade de vidas nuas, Patrícia Galvão compõe um breviário do romance:

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMADA HUMANA QUE SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA A LÍNGUA DESTE LIVRO

³¹ Giorgio Agamben reivindica a função essencial na política moderna dessa figura do direito romano arcaico, o homo sacer, sua vida matável e insacrificável. A vida nua do homo sacer é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão. No ordenamento jurídico romano ao *homo sacer* estava reservado à impunidade da sua morte e o veto de sacrifício. Para o autor: “A contradição é ainda acentuada pela circunstância de que aquele que qualquer um podia matar impunemente não devia, porém, ser levado à morte nas formas sancionadas pelo rito”. (AGAMBEN, 2010, p. 74).

ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAIS E NOS NECROTÉRIOS. (GALVÃO, 2006, p. 16).

Nesse romance videoclipe de contradições, dores, expectativas e militâncias, a autora demonstra como é possível fazer da linguagem um instrumento de rupturas, já que além das cenas cotidianas de insurgências, a narrativa é entrecortada por encadeamentos audiovisuais que surgem à medida da leitura/interpretação do texto. Com investimentos que se alternam entre imagens, inquietação, velocidade³², o romance experimenta a potência instaurada pelo desejo de participar da desconstrução de toda marginalização experimentada pelas personagens. Sobre a relação entre a força do romance e a economia dos discursos que realça as estratégias do verdadeiro, Michel Foucault observa que a literatura

faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o cotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal ou insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela terá tendência a pôr-se fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta. (FOUCAULT, 2009b, p. 127)

A estética de videoclipe faz-se perceber na estruturação da narrativa. Se a etimologia da palavra, clipping, já sinaliza o procedimento de recortar, outros recursos desse gênero audiovisual também são notados na composição do romance. Para avançar nessas identificações, retomo a análise de Pedro Pontes sobre as possibilidades visuais e elementos narrativos comuns aos videoclipes:

ângulos de câmera extremos, com a câmera próxima dos 90° em relação ao personagem; movimentos de câmera complexos, no qual a câmera pode começar um movimento vertical, que depois se torna horizontal, para, em seguida, virar diagonal, ou girar ao redor do personagem ao mesmo tempo em que se afasta ou se aproxima, ou ainda variações infinitas entre estes; montagem acelerada, ou seja, aquela na qual cada plano dura menos de 2 segundos na tela; saturação das cores, exagerando a temperatura das cores (demasiado quentes ou demasiado frias) ou ainda um colorido que tende para o preto e branco, de tão desbotado; alternância imprevisível entre câmera lenta, normal e câmera acelerada; divisão da tela em duas ou mais imagens simultâneas; alteração da “textura” da imagem, com maior ou menor granulação; alternância aparentemente aleatória entre preto-e-branco, cor, e monocromatismos; e outros, que são combinações dentre estes recursos aqui descritos. A aparente desconexão da combinação destes recursos técnico-expressivos é o que se costuma entender como linguagem do videoclipe, e poderíamos até mesmo dizer que essa mistura é, ela também, um novo recurso estilístico. (PONTES, 2003, p. 47)

Considero que a aproximação anacrônica, realizada aqui, do romance com esses

³² Alfredo Bosi observa em seu estudo sobre o moderno e o modernista na literatura brasileira que a prosa produzida entre a década de 1920 e 1930 prefere o efeito da síntese à minúcia descritiva, aspira à impressão imediata e forte, persegue o estilo telegráfico a metáfora lancinante. (BOSI, 1998, p. 213)

elementos do videoclipe permite trazer *Parque industrial* para novos itinerários de interesse, tanto da crítica quanto de futurxs leitorxs. A relação rítmica entre enredo, sentimentos das personagens e os sons da cidade dão o tom acelerado da narrativa, que consegue em sucessões rápidas construir diversas e distintas imagens de São Paulo.

O Brás de *Parque industrial* é entrevistado pelos personagens do centro ora em suas frívolas visitas sexuais, ora na romantização arbitrária daquela realidade. O achatamento, a regulação dos corpos pelo racismo é outra frente militante delineada no capítulo que apresenta o carnaval como ÓPIO DE COR. O destaque dado às hierárquicas relações raciais dessa festividade opera desmascarando o suposto tom cordial de celebração coletiva. A interface gênero, raça, classe da narrativa revela como o apelo à sensualidade das mulheres do Brás pelos burgueses produz olhares heteronormativos imbricados de estigma e de naturalizações:

Os burgueses passam nos carros concordando que o Brás é bom no carnaval.
 No Colombo, as damas brancas, pretas ou mulatas como as meninas fugidas de casa não pagam entrada.
 — Alerta, rapaziada maxixeira!
 Um urso vende serpentinas nos estribos dos carros em movimento. Moçinhas urram histericamente com medo do bicho.
 Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas. Os irmãozinhos seguram as velas a troco de balas. A burguesia procura no Brás carne fresca e nova.
 — Que pedaço de italianinha!
 — Só figura. Vá falar com ela. Uma analfabeta.
 — Pruma noite, ninguém precisa saber ler. (GALVÃO, 2006, p. 44)

A dicotômica relação entre grupos e suas expectativas, o engajamento proletário de um lado e a premência de ascensão ao território elitista de outro, atinge seu paroxismo com as personagens Eleonora e Otávia. Enquanto uma encara o casamento como único meio capaz de arrancá-la do Brás, a outra rechaça a conjugalidade com um burguês convertido à luta comunista pela simples possibilidade de suas ideias ameaçarem o projeto de seu grupo político.

Sob esse contexto, a história de Eleonora, estudante do curso normal que vislumbra na conjugalidade ao lado do rico Alfredo a possibilidade de mudar do bairro pobre para o Hotel Esplanada, cumpre a função didática de sublinhar como a idealização do casamento permite a inscrição simbólica em um mundo feminino legítimo, seguro. A investigação de Carole Pateman sobre como o contrato sexual incide no assujeitamento político das mulheres — ao estabelecer a diferença entre liberdade e sujeição a partir da diferença sexual — desvela tanto a ficção política dessa teoria do contrato, ao propalar a liberdade individual e universal, quanto os interesses androcêntricos alocados na filosofia política moderna:

Na teoria do contrato, a liberdade universal é sempre uma hipótese, uma história,

uma ficção política. O contrato sempre dá origem a direitos políticos sob a forma de relações de dominação e subordinação. (PATEMAN, 1993, p. 24)

O sociólogo David Le Breton destaca que pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência: “Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (LE BRETON, 2006, p. 8). Sob esse recorte, e atenta à relevância do corpo e da alma como sustentáculos das forças de poder e de saber (FOUCAULT, 2009a), observo a trajetória de Corina a partir da atuação poliforma das tecnologias do poder sobre o seu corpo. A articulação entre a sujeição da personagem à sua mãe, ao padrasto Florino, às promessas irrealizáveis do amante burguês Arnaldo, à gravidez não reconhecida e ao universo de violência anunciado pela prostituição revelam um embate de dominações, onde o corpo da personagem experimenta efeitos dessas relações generizadas:

Corina remenda, esforçando a vista.

Por que nascera mulata? É tão bonita. Quando se pinta então! O diabo é a cor! Porque essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos tem filhos? Xi! Se o Florino soubesse da gravidez! Tem ímpetos de contar pra mãe (GALVÃO, 2006, p. 49)

O questionamento a essa reiteração do feminino dicotômico (santa x prostituta) aparece concomitante à apresentação da trajetória da personagem Corina. Desse modo, o meio encontrado para Corina escapar — por vezes — do esperado papel social de vítima são as relações amistosas com suas colegas do atelier.

Destacando o papel do contato, da presença do outro, *Parque industrial* encara a subjetividade como uma construção coletiva, nos termos de Francisco Ortega. Dessa forma, a aposta nessa interação possibilita a construção de novos arranjos de sociabilidade envolvidos por componentes libertários:

Diante de uma sociedade que nos impõe a tarefa de saber quem somos, de descobrir a verdade sobre nós mesmos e que monopoliza as formas de sentir e de se relacionar, o cultivo de outras formas de relação pode levar a substituir à descoberta de si pela invenção de si, pela criação de múltiplas formas de existência. (ORTEGA, 2000, p. 114)

A cena de expulsão de Corina pelo padrasto se repete no atelier em que trabalha, ambas são desencadeadas pela descoberta de sua gravidez:

— Sua filha comeu terra! Olha a barriga dela, imberê!

Que o vento leva pro ar!

Florino não compreende. Mas penetra em casa bufando. A bengala canta.

— Pamarona! De quem é a barriga, strigueta! — Um grito.

— Me larga, bêbado!

Corina expulsa, chora na sarjeta, rodeada. Algumas mulheres falam com ela. Mas as crianças gritam, implacáveis de moral burguesa. (GALVÃO, 2006, p. 50)

Enquanto “O carnaval continua. Abafa e engana a revolta dos explorados. Dos miseráveis” (Galvão, 2006, p. 45) as reflexões suicidas da personagem Corina trazem um desconforto que em seu paroxismo a torna mais próxima dos leitores:

A chuvinha que cai é maior do que o choro dela.
 Desbota a chita de grandes bolas.
 Com sua mãe fora assim mesmo!
 O viaduto do Chá estremece sob os bondes raros.
 Corina quer morrer. Morrer com seu filho. Revê o estremeçamento agônico da coleguinha que se suicidara no ano passado, estatelada nos paralelepípedos da rua Formosa, depois do vôo. O sangue da outra, a cabeça quebrada, os ossos esmagados.
 (GALVÃO, 2006, p. 53-4)

Lançada em um espaço de violência, da apropriação material e simbólica dos corpos das mulheres (NAVARRO-SWAIN, 2005), Corina adentra o regime misógino de exploração econômica e subjetiva:

Corina se vende noutro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.
 — Você, de barriga, me amolece! (GALVÃO, 2006, p. 60)

A prostituição, alvo de mecanismos de discriminação, é encarada inicialmente pela personagem como uma maneira de ascensão social e, como em uma sequência fílmica, Corina já doente, ao dar à luz a uma criança com deformações, é condenada pelos funcionários do hospital e segue para a cadeia:

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobranças denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.
 — Não deixe ver!
 — É um monstro. Sem pele. E está vivo!
 — Esta mulher está podre...
 Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela.
 É aquela mulata indigente que matou o filho! (GALVÃO, 2006, p. 66)

A formulação de uma verdade regulada para o sexo, como se suspeitasse nele um segredo capital (FOUCAULT, 2010, p. 79) intimará a sociedade burguesa, capitalista que se desenvolve no século XVIII, a partir da família, a tomar a mulher em seus espaços definidos para investidas de autoafirmação de classe, seja na ideia de longevidade, vigor ou progeneridade. Nos ecos da ironia do filósofo francês de que: “O ‘sangue’ da burguesia foi seu próprio sexo” (FOUCAULT, 2010, p. 136) retomo a leitura que os médicos e o padrao efetuam sobre o corpo de Corina para realçar a distinção entre a formatação da sexualidade burguesa e operária nos idos do século XVIII e XIX e suas roupagens no século XX.

Enquanto a burguesia novecentista tomava o sexo como garantia de sua ascensão e prestígio e o integrava em sua ontologia, a lógica de maximização da vida, a consideração do corpo e sexualidade do operariado só chegou, assinala o autor, depois de necessários conflitos como habitação, epidemias, demanda por mão de obra estável, surto de doenças venéreas, prostituição.

Assim, o operariado como alvo dessa tecnologia móvel de controle percorreu a história entre resistências e relações de forças como instrumento de especulação e hegemonia burguesa. A presença materializada de um corpo sexual inculcado em um corpo social revela, ainda hoje, os compassos de uma sexualidade que constitui e identifica sujeitos. Michel Foucault observa os efeitos desse dispositivo:

Se é verdade que a “sexualidade” é o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa, deve-se reconhecer que esse dispositivo não funciona simetricamente lá e cá, e não produz, portanto, os mesmos efeitos. Portanto é preciso voltar a formulações a muito tempo desacreditadas: deve-se dizer que existe uma sexualidade burguesa, que existem sexualidades de classe. Ou, antes, que a sexualidade é originária e historicamente burguesa e que induz, em seus deslocamentos sucessivos e em suas transposições, efeitos de classes específicos. (FOUCAULT, 2010, p. 139)

Um levantamento sobre a indústria no estado de São Paulo datado de 1901 reflete uma ocupação de 72 % de mulheres e crianças na área têxtil. No recenseamento de 1920, foram inspecionadas 247 indústrias têxteis; do total de 34.825 operários arrolados, 14.352 (41,21 %) eram homens e 17.747 (50,96 %) eram mulheres. Nas 736 indústrias do vestuário e toucador pesquisadas, 5.941 (56, 61%) eram do sexo masculino, e 3.554 (33,87%) do sexo feminino. (RAGO, 2008, p. 581).

Destaca-se nessa conjuntura analisada por Margareth Rago a conquista do espaço público e a ressignificação do mundo do trabalho empreendida pelas mulheres a partir de suas redes de solidariedade e engajamento político. A autora também alerta para o perigo de esquecimento dessa tradição de luta dos primórdios da nossa industrialização,

como se, para além de terem sido sucessivamente derrotados, os trabalhadores febris, entre os quais muitos ativistas políticos, ainda tivessem de assistir à contínua renovação dessa derrota. A perda das tradições que nos ameaça, principalmente das experiências libertárias e democráticas, não deixa de ter consequências, sobretudo num país que luta com dificuldades para deixar de ser caracterizado como “casa-grande e senzala”. (RAGO, 2008, p.604)

As representações das personagens não são arrematadas de imediato pela escritora, elas se deparam com barreiras que sugerem modulações, tensões nesse processo. As sujeições à normalidade delineadas pelo sistema capitalista são enfrentadas por dois baluartes no transcorrer da narrativa: o engajamento comunista e a amizade. As performances existenciais

de Matilde ilustram essa análise. Inicialmente apresentada como menina fútil³³, constrangida pela sua pobreza, deslocada do eixo revolucionário encarnado por Rosinha e Otávia, a construção da narrativa abre espaço para o desmonte, a transfiguração de Matilde a partir da amizade com as operárias da fábrica.

Depois de seis meses em um presídio político carioca, Otávia, quase tísica encontra o Brasil através da leitura de um “vespertino do Rio”:

O primeiro jornal que lê depois de tanto tempo. O carnaval fora oficializado. Muita gente caiu na rua de fome. Mas houve champanhe à beça no Municipal. Corre os olhos nas outras páginas. “O Nordeste trágico”. Uma flagelada, acossada pela fome, matou os filhinhos. Foi recolhida à cadeia. Um retrato cavalaresco ilustra uma entrevista fascista. O Brasil precisa de ordem! (GALVÃO, 2006, p. 97-8)

Em seu retorno ao Brás, outras novidades são entregues à Otávia: sua nova jornada noturna de trabalho em uma padaria do bairro, a proletarização de Alfredo por quem se apaixonou, ex-marido de Eleonora, e uma carta da amiga Matilde, que trata da sua volta de Campinas. É com um sorriso, embrulhada na colcha de quadrados coloridos que Otávia lê a carta:

Tenho que te dar uma noticiuzinha má. Como você me ensinou, para o materialista tudo está certo. Acabam de me despedir da Fábrica, sem uma explicação, sem um motivo. Porque me recusei a ir ao quarto do chefe. Como sinto, companheira, mais do que nunca, a luta de classes! Como estou revoltada e feliz por ter consciência! Quando o gerente me pôs na rua, senti todo o alcance da minha definitiva proletarização, tantas vezes adiada!
É uma coisa fatal. É impossível que os proletários não se revoltem. Agora é que eu senti toda a injustiça, toda a iniquidade, toda a infâmia do regime capitalista. Só tenho uma coisa a fazer, lutar encarniçadamente contra esses patifes da burguesia. Lutar ao lado dos meus camaradas de escravidão. Deixarei Campinas depois de amanhã. E te procuro no dia da minha chegada. (GALVÃO, 2006, p. 105)

O romance proletário torna possível que a narrativa de Patrícia Galvão descubra e fale do silêncio, e da amizade em um horizonte recortado por buzinas, fumaças. Nesse sentido, ao mostrar como a amizade está diretamente imbricada no repertório das resistências

³³A questão das relações homoafetivas é encarada a partir de um viés conservador pela escritora. Sob esse aspecto, prefere registrar o fugaz relacionamento de Eleonora e Matilde como um roubo sintomático da decadência burguesa, destituído de valor, significado. O Hotel Esplanada é o cenário para esse enquadramento pitoresco: “Alfredo lê sempre e anota. Eleonora se entretém com o Xuxuzinho. O cachorro perfumado lambe gostosamente as unhas tratadas (...) Matilde chega, pálida no tailleur modestíssimo. A boina russa esconde os olhos ternos. Alfredo lhe beija as mãos e sai no mesmo instante. Ming serve aperitivos. O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming saiu. Matilde foi despida e amada. — Não te deixo hoje. Vamos fazer uma farra de noite. Temos que acabar essas garrafas. O champanhe escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados. — Gostas de luxo, Matilde... — De você... — Por que nunca quiseste, quando eu estava na escola? — Não tinhas este apartamento nem estas bebidas gostosas. Eleonora dilacera-lhe os lábios”. (GALVÃO, 2006, p. 70-71)

aos espaços institucionais como a fábrica e a família, retomo aqui os estudos de Francisco Ortega sobre as genealogias da amizade.

Enquanto o modelo *philia-amicitia*, próprio da Antiguidade em suas formas institucionalizadas, excluía grande parte da população dos processos de trocas afetivas — as mulheres na Grécia Antiga, por exemplo, eram excluídas dos processos de interação, experimentação fomentados pela amizade, já que não tinham estatuto de cidadãs —, na modernidade, com o desaparecimento da sociabilidade pública, uma progressiva familiarização do privado monopolizaria as outras formas de sociabilidade. E o destino da amizade desembocaria nos espaços de controle da estrutura familiar. Para Francisco Ortega, as amizades femininas experimentam as mesmas táticas de intervenção biomédica que as masculinas, já que a partir do século XIX são lidas sob a influência da medicalização da homossexualidade:

A amizade romântica entre as mulheres diminui no último terço do século XIX e desapareceu praticamente depois da Primeira Guerra Mundial. (...) Por isso se as amigas românticas do século XVIII tivessem vivido no século XX, não teriam como esquivar da questão das implicações sexuais de suas amizades. Com certeza se deparariam com fortes pressões sociais e morais, que, qualificando o que em outras épocas era considerado amizade como lesbianismo, tentariam curá-las. Não podendo ser curadas, deveriam assumir que o que para elas se apresentava como um sentimento nobre e elevado, era, no fundo, como ditava o novo dispositivo médico-sexual, doente e degenerado. (ORTEGA, 2002, p. 153)

Compreender esse espaço da amizade em *Parque industrial* é fundamental para apreender as negociações geralmente efetivadas em encontros político-afetivos onde revolução proletária e amizade expressam juntas a possibilidade de se desenvolver novos marcos e direitos relacionais. Jurandir Freire Costa, no prefácio do livro de Francisco Ortega sobre amizade e estética da amizade em Michel Foucault, argumenta que a amizade representa algo inquietante, perigoso, e que possui um caráter inesperado e intenso e que por este potencial transgressor algumas estratégias históricas, como sua codificação social e sua desafetivação, foram destinadas à seu controle. Sobre esses desdobramentos políticos da amizade, observa-se:

Relação, portanto, provisória e aberta a novos posicionamentos do sujeito. Na relação de amizade, o poder não esconde sua cara. Pelo contrário, desvela ao sujeito sua condição de matéria prima para a renovação das relações interpessoais. Ser amigo significa não ter lugar social marcado nem objetivos fixos, quando se trata de buscar satisfação pessoal ou perseguir ideais coletivos. (COSTA, 1999, p. 12-3).

Recuperando a abordagem foucaultiana da amizade como um elemento de ligação entre a elaboração individual e a subjetivação coletiva, Ortega realça a capacidade de esta criar um espaço intermediário, capaz de fomentar tanto necessidades individuais quanto

objetivos coletivos. Aproximo-me assim das relações de amizade entre as personagens Corina, que é expulsa de casa pelo padrasto depois de ter sua gravidez descoberta, e Otávia, sua colega de trabalho na oficina, para identificar essa “arte da amizade”, alternativa às tradicionais formas de relacionamento, como a família, por exemplo:

— Viu Otávia? A Corina de barriga! Juro que está!

Uma delas vai linguarar para madame. A costureira chama a mulata. Todas se alvoroçam. É uma festa pras meninas. Ninguém sente a desgraça da colega. A costura até se atrasa.

(...) — Sua safadona! Então, vá se raspando. No meu atelier há meninas. Não posso misturá-las com vagabundas.

(...) Otávia larga a costura.

— Corina, me espera na saída!

É a única que ainda fala com ela. Justamente a que era menos sua amiga. Sempre a deixara de longe. Sonsa!

Encontraram-se, Otávia lhe diz:

— Você vai comigo pra casa. Fica lá até arranjar emprego ou ter a criança.
(GALVÃO, 2006, p. 51-2)

Ao empreender em sua investigação genealógica uma atualização da antiga estilística da existência, Michel Foucault, segundo analisa Francisco Ortega (1999, p. 168), reivindica a criação de novos esboços de si mesmo, através da ascese individual materializada no cuidado de si, que engendrariam formas de existências mais intensas. Restringindo seu foco de análises a novas formas de existências inscritas na cultura homossexual, o que não exclui um desdobramento a outros grupos, o filósofo encara a amizade como um jogo agonístico e estratégico, que consiste em relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro. Percorrem o romance arranjos amistosos constituídos de significados políticos, de rupturas, multiplicidades, intensidades que intervêm nas formas prescritas de amizade, nos espaços públicos, promovendo o empoderamento dessas mulheres personagens. A integração partidária de algumas personagens se potencializa mediante os processos de subjetivação que permeiam as relações de amizade. Esses vínculos exploram a dimensão transgressiva da amizade, demonstram como essas existências antes reduzidas ao cálculo das fábricas, disponíveis ao domínio da cooptação, regulação e às violências materiais de patrões e de familiares produzem novas formas de sociabilidade.

O projeto foucaultiano de uma ética da amizade no contexto de uma possível atualização da estética da existência permite transcender o marco da auto-elaboração individual para se colocar numa dimensão coletiva. A amizade supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) suscetível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação. Processos de subjetivação dão conta da produção de formas de

vida e de sociedade. Nem todas as subjetivações têm um tipo de sujeito como objetivo; existem subjetivações sem sujeito (de tipo acontecimento) e subjetivações coletivas às quais a amizade pertence.

Já para tentar compreender a função da militância na narrativa, é preciso evidenciar a problemática da ansiedade no romance que está, a meu ver, tanto na escolha de representação de mulheres operárias, quanto na crítica à produção de sociabilidade engendrada pelo capitalismo. Considero, pois, as reflexões de Harold Rosenberg no tocante às artes plásticas para retomar a questão da ansiedade na produção desse romance. Conforme esboçado pelo autor (ROSEMBERG, 2004, p. 19), a ansiedade aparece na forma de uma vontade da arte continuar existindo, a despeito das condições que possam tornar sua existência impossível; daí, a importância de encará-la a partir da reflexão que os artistas fazem do seu papel em relação com as outras atividades humanas.

Sob esse aspecto, a noção de que a ansiedade gera o compromisso da ação é identificada na narrativa pelo apelo à militância política, artifício da narradora que se alia com outro, de matiz distinta, que reforça o combate às formas de relação institucionalizadas através das relações de amizade experimentadas pelas personagens desse parque industrial que é São Paulo.

A partir do monopólio da violência, o estado institui a segurança e a legitimidade do regime capitalista em suas práticas autoritárias. No romance, a morte de Alexandre, pai de Carlos Marx e Frederico Engels e amigo de Otávia, no comício do Largo da Concórdia (no Brás), é o derradeiro acontecimento-confronto entre polícia e trabalhadores. A discussão entre policiais e manifestantes constrói e oferece um espaço de sensibilidade que desvenda outros olhares àquela manifestação. Desligados do traço corporativo que une alguns policiais, inclusive um que leva no braço um distintivo de luto, eles se despem do discurso institucional:

- Não temos nem opinião nem vontade. São ordens!
- Se eu mandasse, era o tenente que eu pisava!
- Minha mulher é operária... (GALVÃO, 2006, p. 113)

Todo o registro do evento é marcado por uma melancolia, talvez vinda da explícita homenagem dedicada ao colega do Socorro Vermelho, Herculano Souza, assassinado pela polícia, ou por ser um momento da narrativa em que condição de classe, raça e fé política se entrelaçam:

- O soldado de luto é um dos que vão na vanguarda. Vê a toda hora surgir em sua frente a companheira no meio das mulheres exaltadas. Subitamente empina o cavalo, se distancia. Fica para trás...
- Minha mulher está aí. Vê quem vamos pisar! São nossas mulheres! Nossos filhos! Nossos irmãos!

Um atropelo de recuo. Uma garota trágica desaba em vertigens históricas. O pelotão divide e cerca lentamente a massa inquieta. Mas os investigadores policiais invisíveis penetram na multidão e se aproximam do gigante negro que incita à luta, do coreto central, a camisa sem mangas. Ao seu lado, um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata, detém a bandeira vermelha.

— Soldados! Não atirem sobre os seus irmãos! Voltem as armas contra os oficiais...
Detonaram cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta.
O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada.
Grita alguma coisa que ninguém ouve mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer!

A multidão toma conta da praça, expulsando, num trágico minuto, delegados, secretas, cavalos...

Levam-no de costas para um automóvel.

A polícia, reforçada, carrega À espada e a tiro.

A bandeira vermelha desce, oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã.

Carlos Marx entra correndo no galinheiro do parque São Jorge. E diz no escuro à avó parálitica.

— Fizeram no papai que nem na Rosa de Luxemburgo! (GALVÃO, 2006, p. 114-15)

Como já disse, a crítica à sociedade capitalista em *Parque industrial* não se limita aos registros de exploração dos trabalhadores, abrange também a análise/compreensão das segregações, racismos e misoginias, reação das trabalhadoras através da luta de classes, feminismos e amizade. O dístico coerção capitalista e consentimento operário é desconstruído na medida em que oposições políticas se estabelecem na narrativa. Os burburinhos e as pautas das reuniões atualizam a discussão de temas como maternidade, moradia a partir dos anseios dxs operárixs:

— Nós construímos palácios e moramos pior que os cachorros dos burgueses. Quando ficamos desempregados, somos tratados como vagabundos. Se só temos um banco de rua para dormir, a polícia nos prende. E pergunta porque não vamos para o campo. Estão dispostos a nos fornecer um passe para morrer de chicotadas no “mate-laranjeira”!

Uma operariazinha envelhecida grita:

— Minha mãe está morrendo! Ganho 50 mil-réis por mês. O senhorio me tirou tudo na saída da oficina. Não tenho dinheiro para remédio. Nem para comer. (GALVÃO, 2006, p. 33)

Patrícia Galvão analisa o imbricado entrelaçamento entre ética burguesa e o papel dos trabalhadores no processo de transformação do mundo capitalista. É através das cenas que envolvem Eleonora, ex-estudante da Escola Normal do Brás, e Alfredo, um rico intelectual marxista habitante do Hotel Esplanada que a narradora evidencia na moralidade burguesa, nos conflitos ideológicos, movimentos de cooptação e de militância.

Alfredo Rocha encara seu casamento com Eleonora como a garantia de pertencimento ao Brás, a possibilidade de efetivar suas convicções marxistas e de se desligar da zona de desperdício, ilusão, alienação da elite paulistana. Em contrapartida, Eleonora não confronta seu quinhão familiar de tradição patriarcal, suas expectativas casadouras são

envolvidas de valores cristãos, de diretrizes capitalistas. A representação da família de Eleonora ilustra um *modus vivendis* que sustenta o crescimento econômico de São Paulo e concomitantemente legitima o imaginário conservador:

O pai de Eleonora ganha 600 mil-réis na Repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas. (GALVÃO, 2006, p. 39)

Eleonora, ao contrário do que pensara Alfredo, está maravilhada. Tanta inteligência e tanta elegância! É cortejada. Admiradores insistentes. Luxo. Jóias faiscentes. O ponche gostoso que ela nunca suspeitara existir. Zanga-se quando Alfredo quer sair, paulificado.

Ele sobe no automóvel atrás dela, gritando:

— Abomino essa gente! Estes parasitas... E sou um deles! (GALVÃO, 2006, p. 42)

Alfredo, frustrado com o deslumbramento de Eleonora ante ao mundo consumista dos exageros étlicos e sexuais, concretiza seus anseios e adentra os filões da proletarização:

Na oficina estridente, Alfredo dá o grande passo anônimo de sua vida. Veste a blusa escura que sempre romanticamente ambicionara e que agora a sua ideologia e a sua situação econômica indicam.

O fogo vermelho lhe ensopa o corpo de suor laborioso e feliz. Finalmente é um proletário. Deixou para sempre a imundice moral da burguesia. Se Eleonora soubesse! Aturdida sempre pelo álcool e pelo primeiro macho com quem dançasse. A decadente típica. Como se iludira casando com ela! Deixara-lhe metade da fortuna. Perdera muito numa aventura editorial. Com o resto, auxiliara a luta. Quanto Eleonora cambaleia na vida, caminhando para a catástrofe, na figura sadia de Otávia ressuscita para ele a companheira forte, pura e consciente que sempre quisera ter. (GALVÃO, 2006, p. 107)

Não obstante o tom pedagógico, apologético da proletarização do burguês Alfredo, fica claro no romance a mensagem de que o Partido só aceita sujeitos de concordâncias. O fato de Alfredo Rocha se alinhar ao trotskismo compromete sua permanência no Partido e seu envolvimento com a engajada Otávia:

Otávia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de “oposição de esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.

O comitê secreto espera uma palavra dela.

Ela tem a cabeça fincada nos joelhos. Mas o silêncio e a expectativa a interpela.

Levanta-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa.

— Todos os camaradas sabem bem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio. (GALVÃO, 2006, p. 112)

Antes de tomar essa expulsão de Alfredo somente em sua dimensão didática, reporto-me à história da escritura de *Parque industrial*. Não seria o personagem Alfredo uma espécie de denúncia, um registro das arbitrariedades do Partido experimentadas pela própria escritora, ou, como interpreta o brasilianista Kenneth David Jackson, o avatar de Oswald de Andrade, o

burguês oscilante?

A dimensão trágica do último capítulo de *Parque industrial*, RESERVA INDUSTRIAL, não encobre sua filiação política, um dos eixos estruturadores da narrativa, mas revela uma desilusão e angústia protagonistas de um mundo misógino personificado nos meandros da personagem Corina:

Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos. Saíra da cadeia. Quisera fazer vida nova. Procurara um emprego de criada no Diário Popular. Está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço. Fora sempre repelida. Entregara-se de novo. (GALVÃO, 2006, p. 118)

Às impressões daquela cidade agitada surgem representações onde o aspecto movimentado, cheio de vigor e batalhas se esvai gradativamente e a cor cinza de São Paulo intumesce ainda mais o centro urbano só agora da fome e frio dxs pobres. A crença de Patrícia Galvão na força das imagens se manifesta na penetração da escritora e suas personagens nessa iconografia da São Paulo tradicional, dinâmica e absurda (re) arranjando intenções, espaços e empoderamentos.

No largo das assimetrias sociais, das tensões cotidianas, o romance de Patrícia Galvão potencializa as possibilidades de dizer das mulheres pobres, investe nas performances das sociabilidades marginais, produz sentidos de deslocamentos, resistências que o tornam mais atual que nunca. A contemporaneidade do romance em suas ressonâncias feministas permite pensar as mulheres a partir de um processo múltiplo de interações e insurgências que se contrapõe com a realidade chapada e uniforme de personagens resignadas com o devir de opressão ofertada pelo capitalismo. Com provocações, que confrontam de imediato teleologias e racismos, o romance, margeado pela crítica comunista se vale de uma memória emocional para romper com o esquema pedagógico pleiteado pelo Partido e desferir suas histórias repletas do agora difícil, mas não impossível.

Para se chegar de fato a *Parque industrial*, é preciso atravessar uma espessa camada de fumaça historiográfica que o separa dxs leitorxs. Não falo da tessitura fisiológica de São Paulo e suas mazelas advindas da industrialização, falo dos rótulos de panfleto político, que o coloca nas prateleiras positivistas dos romances representantes de escolas e tendências, deixando escapar suas contemporâneas problematizações político-subjetivas.

Também acredito que sua pouca repercussão, em tempos de centenário da escritora, se deva aos processos de estilização empreendidos por séries discursivas, analisadas no primeiro capítulo, ancoradas no dispositivo de sexualidade e seus processos de normatização que formatam espaços às mulheres e às suas práticas discursivas.

3. TRIAGENS LIBERTÁRIAS EM RASTROS DISCURSIVOS: ESCRITA DE SI EM PAIXÃO PAGU

Longe das apresentações recorrentes e estilizadas de Patrícia Galvão como xodó de Tarsila e Oswald como insiste, por exemplo, Maria José Silveira na biografia *A jovem Pagu*³⁴, esse capítulo focaliza a carta-depoimento *Paixão Pagu* (2005), observando a emergência e o investimento no trabalho de libertação — das metanarrativas, das dores e estereótipos — centrado na prática da narrativa autobiográfica.

A inquietação de Patrícia Galvão, suas atuações, deslocamentos, transfigurações apresentam as triagens de um sujeito performático que tem em sua ética a forma refletida, assumida pela liberdade. Para orientar minha análise da carta escrita por Pagu em 1940 enfatizo o argumento foucaultiano de que a escrita de si revela uma memória material das coisas lidas, ouvidas e pensadas já que esta tem uma função transformadora da escrita: ela transforma as coisas vistas ou ouvidas em forças e em sangue. (FOUCAULT, 2006b, p. 152).

A ilusão biográfica bem como a ideia de história de vida são questões problematizadas por Pierre Bourdieu que rechaça a noção filosófica de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e unitário, organizada como uma história (no sentido de narrativa). Para o autor,

a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 1996b, p. 75).

O sociólogo argumenta que uma criação artificial de sentido é desenvolvida nessa inclinação a se tornar ideólogo de sua própria vida, na seleção, em função de uma intenção global, de certos acontecimentos significativos que são justificados em sua existência em prol de uma coerência e lógica absoluta (BOURDIEU, 1996b, p. 75-6). Já Michel Foucault identifica nesse território da escrita do eu vias para a constituição de novos espaços políticos e

³⁴ “Com os novos amigos modernistas, ela ia ao cinema: o Pathé e o Congresso na Praça São João Mendes, o Bijou e o Politeama na Av. São João. Iam ao salão de chá da casa do Mappin, frente ao Teatro Municipal. Jogavam pif paf. Grupos de amigos da cidade, do Rio e de outros estados apareciam no solar da Alameda Barão de Piracicaba para o open-house e os debates literários. Tarsila e Oswald adoravam receber. E como que adotaram Pagu. ‘Vestiam-na, calçavam-na, penteavam-na, até que se tornasse uma santa flutuando sobre as nuvens’ — disse Flavio de Carvalho um dos frequentadores do solar na época. Pagu declamava uma boa dose de malícia e brejeirice”. (SILVEIRA, 2007, p. 78-9)

sociais, de novos modos de subjetivação. Ao questionar sobre a possibilidade de se constituir, reconstituir uma estética e uma ética do eu na contemporaneidade, o filósofo reconhece esse espaço do eu como lugar de resistência:

É possível suspeitar que haja uma certa impossibilidade de constituir hoje uma ética do eu, quando talvez seja esta uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo. (FOUCAULT, 2004b, p. 306)

Próxima ao que Beatriz Sarlo discute sobre os discursos da experiência³⁵, mas também atenta aos estudos do eu empreendidos por Philippe Artières e Angela de Castro Gomes, essa análise da escrita de si de Patrícia Galvão identifica/investiga a interface da representação e da resistência, ambas pensadas numa posição fronteiriça. Essas linhas de resistência se distribuídas no campo de produção de saber sobre Pagu, são capazes de deslocar e romper unidades de verdades. E é na pulverização dos pontos de resistência, que atravessa as estratificações sociais, os processos de estereotipia e estigmatização que outros conhecimentos e leituras serão engendrados.

Ao tomar por interesse o imaginário contemporâneo que abriga uma demanda à dimensão subjetiva, a chamada “guinada subjetiva”, Beatriz Sarlo procura examinar as razões dessa confiança no imediatismo da voz e do corpo que tanto favorece o testemunho. Por meio das noções de sujeito e experiência, a autora reconhece a hegemonia do presente sobre o passado esboçando o caráter utópico, ilusório de um relato completo:

As narrativas da memória, os testemunhos e os textos de forte inflexão autobiográfica são espreitados pelo perigo de uma imaginação que se instale “em casa” com firmeza demais e o reivindique como uma das conquistas da tarefa da memória: recuperar o que foi perdido pela violência do poder, desejo cuja inteira legitimidade moral e psicológica não é suficiente para fundamentar uma legitimidade intelectual igualmente indiscutível. Então, se o que a memória procura é recuperar um lugar perdido ou um tempo passado, seria alheia a seu movimento a deriva que a afastaria desse centro utópico (SARLO, 2007, p. 42).

Dessa forma, a autora ressalta que a “atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18) configura um problema a partir do momento que o testemunho é transformado em um ícone da Verdade. Sendo assim,

³⁵ Ao questionar o estatuto de verdade identitária presente nos discursos da experiência, Beatriz Sarlo pontua que toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato: “Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9).

minha tarefa recupera o discurso de Beatriz Sarlo à medida que não encara a narrativa autobiográfica como estandarte de verdades e dá espaço às interrogações que se abrem sobre os discursos de experiência de Patrícia Galvão.

Em convergência com a análise da historiadora Angela de Castro Gomes (2004, p. 15), de que a escrita de si enquanto fonte histórica não trata de dizer o que houve, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento, o que o passa a importar é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Explorando alguns caminhos de resistência, tracejados pela escrita de si na carta-depoimento podemos ressaltar tanto a construção de uma ética do eu, quanto à interação de amizade, de amor, estabelecida com seu interlocutor, Geraldo Ferraz:

Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só dá dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo. Sempre quis isto Ninguém alcançou a imensidade da minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas.

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

Permito-me então, apresentar uma inquietação: se o saber não é produto, a priori, de uma formação rígida tampouco previsível, mas está inscrito em um conjunto de negociações de cada formação histórica, considero que a partir da análise da narrativa autobiográfica de Patrícia Galvão, onde são múltiplas as falas de si, outros espaços de interação e discussão com a artista podem ser construídos. Assim a elaboração ética de si (FOUCAULT, 2004b) vislumbra além da coerência interna, a transformação do eu em sua dimensão da subjetividade.

Partindo da problematização de Beatriz Sarlo de que “toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato” (SARLO, 2007, p. 93), destaco que, na análise da carta-depoimento, a escrita de si, suas possibilidades de representação do eu, desenvolvem fios de narração que escapam do sujeito — Patrícia Galvão —unificado pelo tempo, pela historiografia e pela crítica literária.

A relação entre domínio temporal e o ato de escrever sobre si é enfatizada pela historiadora Angela de Castro Gomes (2004, p. 18), que observa alguns comandos ordenadores nesse tipo de escrita. Dentre as ilustrações dessa articulação estariam a numeração e datação de folhas, cadernos, cadernetas, cartas. Em *Paixão Pagu* o indicativo dessa ordem da escrita é a datação dos dias do novembro de 1940, aparece também uma

preocupação em delimitar os escritos que são advindos da prisão: “O que se segue foi escrito há meses, na Detenção”. (GALVÃO, 2005, p. 54).

A escrita de si como prática de domínio do tempo contém possibilidades simultâneas como presentes e futuros possíveis. Assim, a correspondência pessoal como prática eminentemente relacional é uma forma de produção de memória que delega ao destinatário o encargo dos procedimentos de manutenção e arquivamento dos documentos nesse espaço de sociabilidade privilegiado para o estreitamento (ou o rompimento) de vínculos entre indivíduos e grupos. Na formulação da ideia de pacto epistolar há que se considerar o caráter paradoxal desse tratado que envolve receber, ler, responder e guardar cartas.

Sob o sentido duplo da escrita epistolar, pode se afirmar que isso “ocorre em sentido duplo, tanto porque se confia ao ‘outro’ uma série de informações e sentimentos íntimos, quanto porque cabe a quem lê, e não a quem escreve (o autor/editor), a decisão de preservar o registro”. (GOMES, 2004, p. 19).

A pasta preta de um tecido duro parecido com um linóleo entregue pelo pai Geraldo Ferraz ao filho Geraldo Galvão Ferraz em uma tarde quente, de vento noroeste, na Baixada Santista traduz e reverbera o alcance da escrita de si, do pacto epistolar comungado com Patrícia Galvão:

Disse-me que era uma carta que ela tinha escrito para ele, em 1940. Uma longa carta autobiográfica, que ela escrevera como parte da relação que eles mantinham, de entrega total, sem subterfúgios ou cantos escuros. Por alguma razão que desconheço mas posso imaginar, ela sentira necessidade de se contar para o mundo que amava e de quem trazia um filho no ventre. Claro, pra ela, as palavras carregavam a verdade, eram dotadas da força misteriosa de transformar o mundo. A sua vida-militância, em busca de alterar o estado de coisas vigente, sempre encontrou sua melhor expressão nas palavras e, principalmente, na palavra escrita. Nos jornais, nas revistas, nos livros. Então nada mais natural que escolhesse esse meio para contar a meu pai o que não revelara para ninguém sobre sua vida. (FERRAZ, 2005, p. 10).

Na frequência das correspondências, das missivas privadas, também vigora o espaço que acumula temas e informações, sem ordenação, sem finalização, sem hierarquização. Um espaço que estabelece uma narrativa plena de imagens e movimentos — exteriores e interiores —, dinâmica e inconclusa como cenas de um filme ou de uma peça de teatro. Um tipo de discurso multifacetado, com temas desordenados, que podem ou não ser retomados e desenvolvidos, deixando às vezes bem claro até onde se diz alguma coisa. A carta pessoal “diz” que o segredo existe, explicitando seus limites, ou faz crer que ele não existe e que a confissão é plena (GOMES, 2004, p. 21). Esse tom confessional pautado na impetuosidade é perceptível na narrativa autobiográfica de Patrícia Galvão:

Talvez eu não devesse começar meu relatório hoje. Com olhos de sol. Que preguiça de pensar. A longa história cansa. Não será ainda uma modalidade de fuga? Uma

justificativa contra o conhecimento? Quero rolar na areia e esquecer... Se eu tivesse a certeza de que não me custaria nada falar, eu não falaria. Escrever já é um desvio favorável ao esconderijo. No fundo, eu penso na defesa dos detalhes, porque sei que os detalhes justificarão em parte minha maneira de ser. A minúcia será o castigo de minha covardia. Minha humilhação está na minúcia. (GALVÃO, 2005, p. 51-52)

Em *Paixão Pagu*, a escrita de si, abarca a transversalidade das causas de Patrícia Galvão. Ali, projetos, conflitos, sonhos são revolvidos e discutidos em suas imagens de poder e de resistências denotando o caráter catártico dessa prática discursiva:

Por que dar tanta importância à minha vida? Mas meu amor: eu a ponho em suas mãos. É só o que tenho intocado e puro. Aí você tem minhas taras, meus preconceitos de julgamento, o contágio e os micróbios. Seria bom se eu tivesse o poder de ver as coisas com simplicidade, mas minha vocação grandguignolesca me fornece apenas a forma trágica de sondagem. É a única que permite o gosto amargo de novo. Sofra comigo. (GALVÃO, 2005, p. 52)

A narrativa de si em *Paixão Pagu* desvela a ansiedade — de outrora — da escritora em transformar os espaços a partir da sua militância. Esses “outros espaços”, essas heterotopias, permitiram que Patrícia Galvão se mantivesse atenta ao devir positivo da existência mesmo depois das prisões e torturas. Em torno dessa perspectiva, destaco a discussão de Michel Foucault ao tratar das heterotopias, espaços efetivos da sociedade, onde códigos sociais normativos não têm força, que abrigam contestações simultaneamente míticas e reais do espaço que vivemos, para pensar a carta- depoimento:

Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. Ou pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. (FOUCAULT, 2006d, p. 420-1)

Entre a prática literária e a busca de conexão com o mundo exterior, a narrativa autobiográfica de 1940 não engendra uma noção essencialista do eu, delineando a partir de sua dimensão política formas de liberação que escapam das estratégias de atomização dos indivíduos efetivadas pelo Estado getulista. O brasilianista Keneth David Jackson, especialista em Modernismo, discorre sobre a irrupção dessa narrativa nos estudos sobre Pagu:

Quando não se esperava mais ouvir a voz de Patrícia Galvão, ela volta inesperadamente. Neste “relatório” ela se revela, põe a nu as emoções e as situações mais intensas, de uma maneira que nos surpreende constantemente. Faz o balanço crítico de uma época e de uma vida, num *memoir* retrospectivo e introspectivo. (JACKSON, 2005, p. 15)

Dessa forma, a escrita de si como prática de liberdade desponta como possibilidade de apresentá-la em sua fuga do absoluto e de apreendê-la em suas multifaces. Sobre esse

trabalho de reinvenção subjetiva como exercício de mostrar-se, dar-se a ver, Michel Foucault (2009b, p. 130) observa que ela: “atenua os perigos da solidão; dá ao que se viu ou pensou um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro”. Entre as rupturas com a solidão, os encontros com o presente menos doloroso e as expectativas em um devir criativo, Patrícia Galvão assinala:

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.
 O meu corpo quer extensão, quer movimento, quer ziguezague. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes. As azaléias morrendo. Esse ventinho doloroso. (GALVÃO, 2005, p. 51)

Inscrita na plataforma de construção aos novos códigos de relações sociais, como a afirmação do valor do indivíduo, a escrita epistolar ganha espaço de ordem material e subjetiva concomitante ao processo de privatização da sociedade ocidental. Angela de Castro Gomes (2004, p. 19) revela que essa forma de expressão vem marcar uma intimização da sociedade, bem como estabelecer redes de interlocução com destinatários específicos.

Sob esse aspecto, concordo com a reflexão de Philippe Artières no que concerne à produção de escritas do eu frente às injunções sociais — que apresentam cada vez mais exigências de arquivamentos no cotidiano — atuarem como modos de intervenção: “Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo”. (ARTIÈRES, 1998, p. 29).

Verifica-se na carta-depoimento um esforço para deslocar aquilo que já está sancionado com as insígnias da verdade. Desse modo, a narrativa autobiográfica refuta representações equivocadas que os outros estabelecem dela, cria sentidos positivos à sua trajetória, o que permite, em um arranjo metodológico, que minha análise da carta confronte representações *post mortem*, que insistem na caracterização naturalizada e misógina da escritora.

A transformação é abordada como um dos temas centrais na prática da escrita de si, já que, ao reinventar as performances da vida cotidiana, conecta-se com múltiplas possibilidades de atuação. Envolvida pela assertiva metodológica de que não há sujeito algum

dado de antemão, é focalizada na narrativa autobiográfica de 1940 a função etopoiética³⁶, prática estética e política de criação de si. Nesse espaço Patrícia Galvão aparece, avança, e confronta os nacos estereotipados sobre suas atuações que foram integrados em um campo de saber que insiste em descaracterizá-la.

Com efeito, aqui, a escrita de si oferece o contraponto delineado pela escritora às identidades decalcadas pelo Partido Comunista aos seus militantes, ao confinamento, disciplinarização e a normatização de seu corpo/subjetividade ocorrida nas prisões getulistas. Entre alguns anos de vigência do Estado Novo, que abarcou o período de 10 de novembro de 1937 a 29 de outubro de 1945, foi imputada a Patrícia Galvão perseguições arbitrárias e violentos encarceramentos. Enquanto atributos (ninfeta, mãe ruim) pipocam instituindo silenciamentos às suas atividades artísticas, a narrativa autobiográfica revela uma prática moral de agir sobre si que destoa da mera reavaliação dos atos, toma o sentido da autoconstituição. Sob esse prisma, Pagu redige:

Estou novamente no Brasil. 1931.

Os dias passados com Prestes não foram suficientes para determinar uma nova orientação. Cessado o entusiasmo da presença, começou o esmorecimento do efeito. Às vezes, as palavras, a música da voz recordada produziam abalos na lassidão inativa. Corria à biblioteca. Passava muitas noites entre os livros, animava-me por momentos. Às vezes, nem deixava a sala de estudos, dormindo ali mesmo, num monte de livros que estavam para ser selecionados eternamente. Mas a satisfação intelectual não me bastava... A ação me fazia falta. As teses isoladas irritavam-me. Era necessário concretizar. A inquietação aparecia. Precisava participar da realização. Fazer qualquer coisa. Produzir. Além disso, a doutrina tão dogmatizada não me satisfazia muitas vezes ou havia falta de compreensão. Eu precisava de gente que me ouvisse e me respondesse. E as grandes descobertas não as queria guardar só para mim. O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar força.

Mas as organizações revolucionárias pareciam-me tão distantes. Receava que nem mesmo estivessem formadas de acordo com o meu desejo sincero. Meia dúzia de comunistas vivendo em cafés. O que faziam esses comunistas conhecidos se não saiam dos cafés? (GALVÃO, 2005, p. 76-7)

Maria Luiza Tucci Carneiro avalia que ainda vigora na memorabilia de muitos brasileiros uma galeria de sentidos positivos ao político Getúlio Vargas³⁷. Reporto-me ao seu

³⁶ Ao empreender a genealogia do sujeito moderno, Michel Foucault deslinda as práticas de constituição do eu no imaginário helenístico. Nesse sentido, a escrita etho-poiética ilustrada tanto pela correspondência, quanto pelos hupomnêmata; cadernos pessoais, aide-mémoire assume um papel fundamental na constituição da subjetividade (FOUCAULT, 2006b, p. 147).

³⁷ Para muitos saudosistas, o Estado Novo deve ser visto como um Estado-nação, idealizado e realizado pela força de um só homem: Getúlio Vargas, um autêntico caudilho, representante da aristocracia pastoril gaúcha. Uma das primeiras lembranças a ser recuperada é a de que seu governo empenhou-se na luta contra o comunismo e, também, como não poderia deixar de ser, pelo apoio dado aos pobres, aos humildes e aos trabalhadores do Brasil. Essa expressão, aliás, ainda produz ecos, sendo até mesmo identificada pelas gerações que não viveram o Estado Novo. Mas, que ecos são esses? (CARNEIRO, 1999, p. 327)

estudo sobre o Estado Novo e o DOPS para tornar inteligível o cenário/imaginário³⁸ que condensava o ambiente vivido por Patrícia Galvão. A historiadora (CARNEIRO, 1999, p. 328) argumenta que o Estado Novo, ao mesmo tempo que representa a apoteose de um lento processo de construção do pensamento autoritário gestado no Brasil, também revela a interrupção do processo de democratização que, em 1930, tentou se fortalecer enquanto projeto político e que acabou sendo abafado pela vertente autoritária que persistiu até 1946.

Patrícia Galvão convocava causas e produzia narrativas encaradas como perigosas pelo Estado getulista. A escrita da carta-depoimento em 1940, em pleno Estado Novo, possibilitara não só o registro de suas impressões sobre as prisões como a composição de um álbum das dores e arbítrios experimentados também em relação ao Partido Comunista:

Passei uma semana mais na cadeia de Santos. Um dia antes de minha transferência, recebi notícias de fora por um camarada que chegou preso, com quem não tive dificuldades em me comunicar. Soube das manifestações imensas por ocasião do enterro de Herculano. A polícia não entregou o corpo aos trabalhadores que o reclamavam nem à família. Organizou-se então um enterro simbólico e a multidão invadiu o cemitério. Soube também que meu nome era prolapado aos quatro cantos e repetido com entusiasmo no meio dos proletários, o que era considerado pernicioso pelo Partido por se tratar de uma militante de origem pequeno-burguesa. Os jornais incentivavam isso com noticiário escandaloso em torno de minha pessoa. Eu era realmente a primeira presa e, no Brasil isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação.

Daí partiu o boato de que eu tinha dominado a ação dos soldados, que não tinham atirado por minha causa, etc. Todas essas coisas ridículas fizeram com que o Partido tomasse providências, pois só a organização e o nome da organização deviam ser comentados. Sugeriu-se um manifesto e uma declaração minha. O manifesto só foi distribuído durante minha permanência na cadeia de Santos. Nele se acentuava a desordem provocada por mim, que eu tinha falado sem conhecimento ou autorização da organização, com intento provocador etc.

A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava dignidade pessoal sofreram brutalmente. Mas achei justa a determinação e aproveitei o manifesto, disposta a todas as declarações ou fatos que exigisse de mim o meu Partido. (GALVÃO, 2005, p. 91)

Ao alertar para o controle gráfico exercido pelas malhas de vigilância da sociedade ocidental, Philippe Artières (1998, p. 3) empreende um estudo sobre as práticas do arquivamento do eu. O autor discute a dimensão, instância dessa prática que escapa do processo do controle e objetivação. Assim, a prática mais acabada desse arquivamento que preconiza determinar o sentido que desejamos dar às nossas vidas, caracteriza-se pela

³⁸Aqui entendo por imaginário aquilo que: “trabalha num horizonte psíquico habitado por representações, imagens canalizadoras de afetos, desejo, emoções, esperanças, emulações; o próprio tecido social é vivido pelo imaginário, suas cores, matizes, desenhos reproduzem a trama do fio que os engendrou. Na verdade, o imaginário compõe, decompõe sentidos que migram através de formações discursivas homogêneas e ou heterogêneas, criando imagens saturadas de paixões, rejeições que definem perfis, tipos, papéis sociais”. (NAVARRO-SWAIN, 1994, p. 48)

intenção autobiográfica revelada na escolha e ordenamento de alguns acontecimentos na narrativa. É, porém, necessário notar, tendo em vista tal abordagem, que há em *Paixão Pagu* uma articulação espontânea entre a necessidade de desenvolver, (re)contar suas histórias e a de construir um espaço leve para o dialogismo executado com seu interlocutor:

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

Esses movimentos de subjetivação partem, na narrativa, de traços comuns a essas práticas de arquivamento, como o desejo de tomar distância em relação a si própria e de testemunhar, insurgir. Outra dimensão estratégica da escrita de si é a relação dialógica entre autor e interlocutor. No caso de Patrícia Galvão, entre ela e o destinatário, Geraldo Ferraz. Ao escrever para Geraldo, narrava suas experiências, suas releituras, redefinindo a partir desse exercício pessoal sua forma de contato com o mundo externo, já que, como argumenta Michel Foucault:

A carta torna o escritor presente para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente em uma espécie de presença imediata e quase física. (FOUCAULT, 2006b, p. 156)

Essa abertura que se dá ao outro sobre si mesmo evoca, além do respeito para consigo, uma análise sobre si que retoma um exercício de introspecção e transgressão. No que concerne ao arquivamento do eu, Philippe Artières salienta que este possibilita: “reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós” (ARTIÈRES, 1998, p. 29). Sob esse aspecto, ao escolhermos os acontecimentos que vamos registrar, moldamos o sentido com o qual desejamos perpetuar nossa vida.

Identifico na escrita de si um espaço/capacidade de insurreição. Michel Foucault (2006b, p.77) observa que poder algum é capaz de tornar absolutamente impossível a revolta, pois por mais que as insurreições pertençam à história, de certa forma lhe escapam.

Assim, o homem rebelde não tem explicação definitiva. Seu dilaceramento interrompe o fio da história e suas cadeias de razões quando prefere o risco da morte à certeza de ter de obedecer. Ao refletir sobre a relação ética da estética de si para consigo na contemporaneidade, e que encontra ecos na Antiguidade, penso a carta-depoimento como uma prática de inquietação, de si sobre si mesmo, que tem como pretensão balizadora encontrar na escrita uma via de se tornar um ser humano melhor. Que reverbere então o canto libertário de Pagu:

Fomos encerradas em celas contíguas, as celas conhecidas da cadeia de Santos.

Havia um buraco no centro e era preciso escancarar as pernas para não mergulhar na imundície. Tinha o pescoço dolorido, a garganta ardendo, muita vontade de me atirar num chão e dormir. Mas não podia sequer encostar nas paredes da cela. A instalação elétrica. O esguicho imundo e o que era pior, o barulho que me enlouquecia a cada cinco minutos, como 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 mais 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. (GALVÃO, 2005, p. 90)

Ao legalizar a suspensão de leis o estado de exceção alega comprometimento com a segurança nacional, eliminação de adversários que ameacem a integridade de seus projetos políticos como recurso de autodefesa, instaurando, assim, um tempo ou um lugar de exclusão para indivíduos e grupos. Pulverizada pelo Estado Novo getulista, essa prática de exceção captura Pagu como inimiga pública desde 1933, quando da sua prisão em Santos. A escritora se torna, com o golpe de 1937, uma inimiga da nação. Presa e torturada é submetida aos planos de um governo que não quer somente silenciá-la como também destituí-la do espaço de criatividade, resistência, reduzi-la à mera vida nua, isto é, à sua constituição corpórea sem garantias e reconhecimentos da sociedade.

Enquanto discute o status de onipresença do poder, Foucault, (2010, p. 103), adverte que essa característica surge não pela capacidade que esse tem de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas pelo seu surgimento e produção a todo instante em toda relação entre um ponto e outro. Assim, o poder que se exerce a partir de inúmeros pontos nas formações discursivas sobre Pagu experimentam também efeitos de clivagem, resistências. As resistências por não se encontrarem em posição de exterioridade em relação ao poder são o outro nas relações de poder. Nessa esteira, a carta-depoimento atravessa instituições, discursos e pulveriza pontos de resistência materializados na escrita de si.

Encontro na regra da polivalência tática dos discursos, espaços para conferirmos importância à escrita de si no confronto aos nacos estilizados sobre Patrícia Galvão, no deslocamento e inauguração de outras redistribuições de suas imagens e sentidos. Sobre essas correlações e confrontos de forças, vale aproximar a reflexão sobre a atuação dos discursos com o modo de resistir empreendido pela escrita de si:

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. (FOUCAULT, 2010, p. 111-12).

Foucault, ao falar da arte de viver contrária a todas as formas de fascismo, aborda um certo número de princípios. Parece ser um desejo do filósofo que eles componham uma espécie de compêndio libertário sobre a vida cotidiana. Um desses princípios parece ser colhido por Patrícia Galvão:

Não imagine que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga, nas formas da representação) que possui uma força revolucionária. (FOUCAULT, 1977, p. 3).

A origem de sua relação com Oswald de Andrade também é posta na carta. Relatos da aproximação com o modernista desconfiguram os burburinhos que inculcam a ideia de que Pagu teria se atirado aos braços do modernista:

Não sei se você sabe como conheci Oswald. Ele leu coisas minhas, mostradas por Fernandinho Mendes. Teve curiosidade e quis me conhecer. Foi quase ao mesmo tempo em que conheci você. Na época do Movimento Antropofágico. Oswald: uma liberdade maior de movimentos e mais nada. Ele não me interessou mais que outros intelectuais conhecidos naquela época. Particularmente, eu me sentia mais atraída por Bopp, que possuía mais simplicidade, menos exibicionismo e, principalmente, mais sensibilidade. (GALVÃO, 2005, p. 59)

Ainda desancando o mito que a responsabiliza pela dissolução do casamento dos modernistas Tarsivald, a autora apresenta os fatos que culminaram em seu casamento com o artista plástico Waldemar Belisário e a subsequente união com Oswald de Andrade:

O meu casamento com Waldemar foi a forma planejada para que eu, de menor idade, pudesse sair de casa sem complicações. Conversando um dia com Oswald e Tarsila, falei-lhes sobre essa necessidade e eles prometeram auxiliar-me. Foi quando apareceu a sugestão Waldemar. Oswald informou-me que ele se prestaria a qualquer combinação, se conseguisse um prêmio ou custeio de viagem. Garantiu-me também que o Júlio se interessava por mim e que faria o que lhe pedissem. Fui falar com o Júlio. Não sei como me prestei àquilo. Hoje, tudo me parece inacreditável. Mas naquela época, não havia o menor escrúpulo. Eu me lembro que só perturbou-me a presença de Oswald Costa. Júlio Prestes assinou os documentos necessários que eu levei a Waldemar com a minha proposta. Estabeleceu-se que o nosso casamento se realizaria dali a um mês. Devíamos nos separar imediatamente após o ato. Eu seguiria para o norte e Waldemar para a Europa, depois de prepararmos a anulação. Tudo foi realizado assim. Logo que a anulação se fez, oito dias depois do meu casamento, segui para a Bahia, onde Anísio Teixeira me esperava para conseguir-me um emprego. Um mês depois, quando tudo estava organizado para que eu permanecesse na Bahia, recebo um telegrama de Oswald, chamando-me com urgência, para evitar complicações na sentença de anulação do casamento. Havia também passagem comprada para o meu regresso. Eu não percebi que havia interesse maior na minha volta. E voltei.

Oswald esperava-me no Rio. Tudo tinha sido pretexto para que eu voltasse para ele. Havia deixado Tarsila. Queria viver comigo. É difícil procurar a razão das coisas, quando há vacilação. Tanta vacilação em viver. Opus resitência à união com Oswald, mas pouca. Cheguei a deixá-lo no hotel, saindo sem recursos e sem destino pelas ruas. Para que ele não me retivesse, fiz o jogo ridículo de deixá-lo fechado à chave, sem que ele percebesse. Andei até a madrugada para voltar ao hotel, aonde cheguei como um trapo. (GALVÃO, 2005, p. 59-60)

A relação de Pagu com a maternidade também aparece na missiva. As reflexões delineadas são perpassadas pelo viés político das discussões feministas. A autora escreve quando da sua partida à Buenos Aires em 1930:

Arrancar o seio do bebê, quando ele ainda é tão novinho... Quando uma doença grave principia a nascer. Partindo deixei o alvorecer dos primeiros sorrisos e não pude acompanhar os sintomas que se gravam no olhar da primeira compreensão humana. 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.

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)

Na formulação de Angela de Castro Gomes a escrita auto-referencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental. Para a historiadora, através desse tipo de prática cultural o indivíduo moderno constitui uma identidade para si por meio de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Mesmo realçando que o ato de escrever sobre a própria vida seja praticado há tempos, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno. Nesse sentido, a autora estabelece um recorte histórico do que seria o período da divulgação dessa prática:

Um processo que é assinalado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia no século XVII, e que atravessa o século XVIII e alcança seu apogeu no XIX, não por acaso o século da institucionalização dos museus e do aparecimento do que se denomina em literatura, romance moderno. (GOMES, 2004, p. 11)

Nessa sociedade, onde importa aos indivíduos sobreviver na memória dos outros, a noção de verdade passa a ter um forte vínculo com as ideias de foro íntimo para a definição de conhecimento e ética próprios ao individualismo:

Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” — como a literatura tem designado —, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria. (GOMES, 2004, p. 14).

O itinerário, as sondagens e as apreensões da viagem pelo mundo iniciada em dezembro de 1933 também ganham destaque na carta-depoimento onde arrebatamentos, retrospectivas e desilusões aparecem à medida que as reminiscências da trajetória são registradas. A escritora aproveita a viagem subscrita pelo Partido Comunista e, como *free*

lancer envia reportagens para alguns jornais como o Diário de Notícias, o Correio da Manhã e o Diário da Noite. Das vicissitudes dessa viagem a artista discorre sobre o deslumbramento e o desencanto frente à organização, pragmatismo e miséria em Moscou:

Eram as mesmas caras dos cartazes de propaganda. Cheias de saúde e poderosas na sua confiança, na força e na vida. Aqueles rostinhos coloridos pelo vermelho dos lenços agilidade nos corpos bem alimentados, o entusiasmo e a alegria nos olhos. Bem a terra da revolução realizada.

Moscou. Vi coisas feitas e coisas por fazer. Aceitava as empolgantes, desculpava o que não era certo e o retardado. Sentia o paroxismo do êxtase, que culminou com a minha visita ao túmulo de Lênin. Como descrever o percurso real e a velocidade do sangue e a vibração dos nervos, num momento de razão desaparecida? Havia chegado ao último grau de excitação. Quando confundi Lênin com John Reed. Depois foi brutal. A emoção foi intolerável. Saí esmagada. Na rua tumultuosa, tive noção de meu fanatismo. Mas gozei-o delirantemente, deixando que as lágrimas escorressem. Todos os meus minutos seriam da causa que me conquistara. Trabalharia, estudaria, faria qualquer coisa. Daria o meu quinhão à revolução proletária. (GALVÃO, 2005, p. 147-8)

Memória e literatura forjam o processo autobiográfico produzido pela escrita de si. Entre a rotina da escrita surge o exercício de encarar as violências das ideologias, do Estado, de mapear a solidariedade e provocar a chegada de um dever mais colorido.

Ao elencar algumas questões levantadas pelos estudos e debates sobre a escrita de si, Angela de Castro Gomes se debruça sobre as relações do texto com seu “autor”. Enquanto, de um lado, haveria a postulação de que o texto é uma representação de seu autor, de outro, o entendimento de que o autor é uma invenção do próprio texto, sendo sua sinceridade/subjetividade um produto da narrativa que elabora. Nesse espaço, outra via de análise que começa a despontar e me parece bem mais interessante: “Defende-se que a escrita de si é. Ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de ‘produção do eu’.” (GOMES, 2004, p. 16).

A sobrevalorização da sinceridade assume no desdobrar do individualismo moderno (GOMES, 2004, p. 16) força simbólica, o indivíduo que se torna sincero em suas ações conquista a possibilidade de expressá-la para si e para outros nessa sociedade onde o coração, até mais que a razão, passou a simbolizar a ideia de produção e expressão de um eu profundo, subjetivo, autêntico, como já mencionado. No espaço constituído pela escrita de si vigora um discurso geralmente marcado pelo cuidado no estabelecimento de relações pessoais:

Ele pode combinar com grande facilidade o que vem do cotidiano/ordinário com o que vem do maravilhoso/extraordinário. De toda forma, é um espaço preferencial para a construção de redes e vínculos que possibilitam a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas (GOMES, 2004, p. 21)

Ao abordar a questão das relações familiares, Patrícia Galvão, utiliza a prática

literária para discutir os códigos de afeto e as representações do ser criança no espaço dos adultos:

As minhas relações de família sempre foram irregulares e contraditórias. Da mais extrema abnegação sentimental à mais inexplicável indiferença. Da exaltação que dói ao desinteresse absoluto. E tudo quase que ao mesmo tempo. Eram extremamente profundas e superficiais. Durante todo o tempo em que convivi com os meus, fui tratada por meus pais e irmãos mais velhos como é tratada a maioria das crianças. 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. Dissimulava minhas idéias formadas. Eu procurava parecer criança. Que complacência irônica quando comentavam minhas travessuras de criança! Era uma moleca impossível. Eu sabia que enganava todo mundo. Não havia nem conflitos, nem luta pró-independência. Eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão. (GALVÃO, 2005, p. 57)

A carta-depoimento constrói, ainda, uma rede de informações sobre as histórias de São Paulo e registra a participação de Pagu nesses movimentos político-artísticos da metrópole. A escrita de si comporta os comprometimentos da artista e seus diversos graus de desilusões, alegrias e resistências³⁹. No prólogo de *Paixão Pagu*, Kenneth David Jackson traduz as direções e as sondagens da narrativa autobiográfica:

É um documento vivo, com trechos escritos ainda na detenção, uma retrospectiva em primeira pessoa sobre a formação social e intelectual da mulher nova no Brasil modernista, começando pelas primeiras tentativas de libertação de um ambiente repressivo pré-modernista familiar e pelas primeiras experiências com o corpo. (JACKSON, 2005, p. 15)

Nesse breviário literário que revolve os anseios, rupturas, conquistas de início do século XX, as reminiscências da prática comunista da URSS — experimentada pela artista em seus rumos — são elencadas e encaradas em seus aspectos autoritários. Essa retomada ao lugar-diretriz da ideologia comunista dá espaço à emergência de enunciados críticos e revisionistas:

Boris tinha ido comprar bombons, que eu queria para meu filho, e eu o esperava num canto da Praça Vermelha do Kremlin. Examinava as construções

³⁹ Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder, observa Michel Foucault: “Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa — alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. Mas isso não quer dizer que sejam apenas subproduto das mesmas, sua marca em negativo, formando por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente passivo, fadado à infinita derrota. As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos; mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada. Elas são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível”. (FOUCAULT, 2010, p. 106)

essencialmente russas, admirando o serviço de trânsito, dirigido por mulheres uniformizadas magnificamente. Estava interessada pelos dólms brancos e pelo garbo espontâneo de seus movimentos, quando senti que me puxavam o saco. Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferença das saudáveis crianças que eu vira na Sibéria e nas ruas de Moscou mesmo. Os pés descalços pareciam mergulhar em qualquer coisa inexistente, porque lhe faltavam pedaços de dedos. Tremia de frio, mas não chorava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra. E eu comprava bombons no mundo da revolução vitoriosa. Os bombons que tinham inscrições de liberdade e abastança das crianças da União Soviética. Então a Revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e misérias das crianças?

Eu tivera vertigens históricas junto ao túmulo de Lênin, mas então só uma tristeza imensa, uma fadiga quase sem terror, como se o mundo estivesse se desfazendo sem que eu me apavorasse. Fiz o que pude. Fiz o que pude para acreditar nas justificativas que Boris me apresentava. “São vagabundos que não querem trabalhar e fazem sabotagem à construção do socialismo?! Crianças vagabundas num país soviético?!”

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. (GALVÃO, 2005, p. 149-150)

Em passagens da carta-depoimento, a escritora recupera seus engajamentos e repercute os enfrentamentos delineados tanto ao Partido como ao Estado conservador. Trata-se de uma escrita propositadamente transformadora. A escrita de si em *Paixão Pagu* problematiza a performance de escritora e evidência a necessidade de ser compreendida:

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.

Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para todas as perguntas e todas as respostas “Para quê? Para quê?” Aliás eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo, sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido...

Pensei em estabelecer uma ordem cronológica para facilitar a expressão. Ainda assim é difícil. Nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo.

É preciso escrever hoje, com sua presença aqui. Vejo o seu rosto, meu amigo, transtornado e deformado pela dor. Os seus olhos cheios da minha dor. Depois, você lutando para nossa felicidade. Defendendo com seu amor a nossa vida e sustentando fortemente a estrutura da estátua que você fez viver para e por você. Até quando a vida? Onde a vida? (GALVÃO, 2005, p. 64-5)

Ante as metanarrativas e seus processos de infiltramentos que se estendem à produção das imagens hegemônicas sobre Pagu, a carta-depoimento dispõe de avaliações que contrastam os lugares em que costumam acomodar à artista. Na decomposição analítica de sua relação com Oswald, Patrícia Galvão devolve ao outro, seu leitor, as sensações e interpretações daquilo que foi historicizado:

Na véspera de nosso casamento, fui à Penha, encontrar Oswald no Terminus. Era muito cedo. Eu ia deslumbrada pela manhã e emocionada por meus sentimentos novos. Era quase amor. Era, em todo caso, confiança na vida e nos dias futuros. Havia em mim uma criança se formando... Beije o ar claro. Foi uma oração a que proferi pelas ruas.

Cheguei ao quarto de Oswald. Não havia ninguém. Um criado do hotel me indicou outro quarto. Bati. Oswald estava com uma mulher. Mandou-me entrar. Apresentou-me a ela como sua noiva. Falou de nosso casamento no dia imediato. Uma noiva moderna e liberal capaz de compreender e aceitar a liberdade sexual. Eu aceitei, mas não compreendi. Compreendia a poligamia como consequência da família criada em bases de moral reacionária e preconceitos sociais. Mas não interferindo uma união livre, a par com uma exaltação espontânea que eu pretendia absorvente. (GALVÃO, 2005, p. 62)

Na vastidão da solidão, a prática da amizade instiga a invenção de espaços de interações. A amizade inscrita na matriz discursiva da escrita de si nessa sociedade “que concentra as fontes de segurança psíquica e de suporte material na família, dificulta a invenção de outras formas de vida” (ORTEGA, 2002, p. 160) atua como reabilitadora da estética da existência para o presente. Funcionando como uma criação estética de si mesmo a carta-depoimento traz as problematizações de Pagu à produção da sua narrativa autobiográfica:

Recomeço esta noite. Quase não tenho tempo de escrever isto. Isto significa apenas isto. Continuo não sabendo por quê. Hoje chego a achar cômico esta maneira de contar as coisas, cortando uma vida em partes, deixando para amanhã o resto, voltando sempre a um ponto de partida diferente. (GALVÃO, 2005, p. 141)

Através da narrativa autobiográfica, torna-se possível imprimir sentidos novos tanto à história de Patrícia Galvão como a do Brasil, pois esses rastros e triagens da artista em sua escrita de si alteram e libertam a nossa percepção dos estereótipos e equívocos. A partir da carta-depoimento está garantida passagem ao percurso da vida não fascista de Pagu nas mais variadas direções. *Paixão Pagu* funciona como um resgate à condição de diversidade que perpassa toda a produção de Patrícia Galvão.

O desafio dessa (re)leitura de *Paixão Pagu* é procurar compreender como a escrita de si recupera uma atividade de resistência, à medida que seu efeito e impacto desdobram a extensão do papel da arte na vida humana. A relação com o passado está presente, o que torna a carta especialmente estratégica para um estudo preocupado em deixar Patrícia Galvão falar, em encontrá-la em seus dramas, suas esperanças, seus projetos e propostas:

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, tem muito, muito de vida. Estarei grávida? Estarei grávida? Quererá estar grávida? Isto é a morte da morte e eu talvez queira a morte. Mas não posso negar a oposição desse transbordamento de

esperança. “A paisagem contraditória de meu ser...” Aquelas florzinhas 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)

Nessa narrativa autobiográfica outra faceta de Patrícia Galvão é elevada por ela mesma. A relevância de leituras a essa carta-depoimento incide menos nos apontamentos de verdades e mais no mapeamento e construção de outras abordagens a artista. Como as outras representações sobre a escritora, *Paixão Pagu*, também oferta tensões, problematizações. No entanto, não há como torná-la mais concreta, visível, próxima sem ler, reler a carta.

Através das marcas corporais, políticas, subjetivas, presentes nessa prática discursiva literária a vida itinerante da artista aproveita o fôlego do presente e vislumbra a redefinição, traceja outras vias de acesso as suas histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho abordou as relações moleculares estabelecidas entre militância, feminismos, misoginia e escrita de si na política de produção de realidades; seja nas representações sobre Pagu que ainda vigoram no imaginário brasileiro; seja no empoderamento das mulheres operárias em *Parque industrial* ou na prática literária autobiográfica de *Paixão Pagu*. Para além dos consensos naturalizadores, a aposta nas interferências, nas promoções de saberes liberados de violências vislumbraram um alargamento do espaço destinado à Patrícia Galvão, tanto no quinhão da crítica literária quanto da História.

Na esteira das reflexões de Mary Jane Spink e Benedito Medrado (2000, p. 56), de que as práticas discursivas se valem do uso de repertórios e posicionamentos identitários, essa dissertação, ao analisar discursos, assim como a localização deles em um jogo de relações de poder, permitiu a desconstrução de estereótipos forjados nesse espaço, bem como a discussão dos projetos literários da escritora.

Entre mapeamentos e interrogações, das representações inscritas nas séries sobre Pagu, da narrativa que perscruta o cotidiano de mulheres, suas lutas e autonomias, da força e resistência apresentada na carta-depoimento, esse estudo pretendeu redimensionar o alcance de Pagu para além da fragmentação habitual e estilizada que algumas formações discursivas imprimem reiteradamente a sua trajetória.

Na medida em que as séries foram deslindadas, novos agenciamentos se tornavam possíveis, ganhando concretude e materialidade. Nessa perspectiva da análise do discurso, foi estratégica a identificação das distintas práticas e formações discursivas que viabilizaram a circulação de enunciados misóginos, que ora operavam silenciando as produções literárias, jornalísticas, políticas de Patrícia Galvão, ora submetiam suas representações ao controle do dispositivo da sexualidade. Destaquei desses momentos: as dimensões e abrangências dessa cooptação androcêntrica; as redes de resistências que caracterizam o possível dentro das configurações normativas desse nosso imaginário.

Produzir esse trabalho me fez perceber e vivenciar as problemáticas dessas séries em relação às verdades que elas instituem e repercutem em práticas e formações discursivas. Se, por um lado, isso trouxe implicações como as desconstruções de certas matrizes de sentido, por outro lado, fez-se observar a dinâmica de um romance sobre mulheres pobres e proletárias, pouco conhecido e bastante estigmatizado pela crítica. Uma obra com

inquietações contemporâneas, como a captura dos modos de subjetivação das mulheres pela economia capitalista e a crítica ao constante retorno ao biológico para explorar a sexualidade, a representação, as lutas e pretensões de personagens mulheres. Também a análise da carta-depoimento, que potencializa outros encontros com Patrícia Galvão, desencadeou aqui discussões sobre a função-resistência da escrita de si na composição de outros olhares e conduções a sua vida e escritos.

Tendo em vista as prioridades desse trabalho, cabe destacar a importância das narrativas literárias de Patrícia Galvão, tanto no desenvolvimento de novos projetos, reflexões, representações sobre a condição das mulheres no Brasil, (como foi visto em *Parque industrial*), quanto no empenho da escrita de si, (em *Paixão Pagu*), que apresenta temas éticos e biográficos tomando a prática literária em sua verve política de interferência no cotidiano.

Os confrontos aos micro fascismos e os exercícios de liberdade são características que permeiam as narrativas de Pagu, mapeadas nas avaliações e análises aqui desdobradas. Em contrapartida aos tempos sombrios Varguistas e aos processos violentos — contemporâneos — de estigmatizações, as atuações e produções da artista investem na construção de performances que escapam da resignação e inventam esperanças.

Desvelando os significados, vontades, estratégias, relações de poder que perpassam diferentes redes discursivas, reconheci nos conflitos e na diversidade de temas despontados, um campo de debates sobre a transversalidade da literatura e sua constante expectativa de compreender, registrar, e perfilar os acontecimentos do agora. Entre o mapeamento de estereótipos, o reconhecimento de modos de subjetivação das mulheres que vislumbram a fragmentação e ruína dos dispositivos capitalista-misóginos e a escrita de si enredada no comprometimento ético da escritora consigo, há uma espacialidade política, onde investimentos e interfaces da vida não fascista se mostram presentes e ativos.

Pretendi negociar e fazer emergir novas formas e demarcações de sentido para apreender as jornadas políticas e literárias de Pagu, compondo com outros estudos sobre representações, epistemologias feministas, uma análise honesta — distante dos limites impostos pela noção heteronormativa de feminilidade —, das pautas e ações reivindicadas por essa artista tanto na instância da ficção como na do cotidiano.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. (2010). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte:UFMG.

AMARAL, Aracy. (2003). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp.

_____. (1994). “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras.

AMARAL, Maria Adelaide; NOGUEIRA, Alcides. (2004). *Um Só Coração*. Direção geral de Carlos Araújo e direção de núcleo de Carlos Manga. São Paulo: Som Livre, distribuidora. DVD (1320 min.): DVD, Ntsc, son., color.

ANDRADE, Gênese. (2010). *Do brado ao canto: Oswald de Andrade, anos 1930 e 1940*. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/pdfs/texto_genese_de_andrade.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. (2002). “Ideias Malditas: artistas e intelectuais vigiados pela polícia política na Era Vargas (1930-1954)”. In: ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes; OLIVEIRA, Valéria Garcia (orgs.). *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do Deops*. Editora: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial.

ARTIÈRES, Philippe. (1998). Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061>>. Acesso em 30 jun. 2010.

BENGELL, Norma. (1987). *Eternamente Pagú*. Produção de Embrafilme, Flai, roteiro de Márcia de Almeida, Geraldo Carneiro e Norma Bengell. São Paulo: Embrafilme e Riofilme distribuidora, 1988.1 Videocassete (100min.): VHS, Ntsc, son., color.

BENTO, Berenice. (2003). Transexuais, corpos e próteses. In: *Labrys: Estudos Feministas*, n. 04 ago/dez. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/berenice1.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

BESSE, Susan K. (1999). *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil de 1914-1940*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp.

BORDO, Susan R. (1997). “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan (orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brita Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos.

BOURDIEU, Pierre. (1996a). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1996b). “A ilusão biográfica”. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus.

BOSI, Alfredo. (1994). *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix.

_____. (1998). “Moderno e Modernista na Literatura Brasileira”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática.

BRANCO, Ivo. (1982). *Eh Pagu, eh! Etcétera filmes*. DVD (15min.): son, PB.

BURKE, Peter. (2009). *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BUTLER, Judith. (2003). *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (1999). “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”. In: LOURO, Guacira (org). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica.

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. (1997). *Presença da literatura brasileira*. Modernismo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

CAMPOS, Augusto. (1982). *PAGU: vida- obra*. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2009). “Notícia impopular de O Homem do Povo”. In: ANDRADE, Oswald; GALVÃO, Patrícia; LIMA, Queiroz. *O Homem do Povo*. Março/Abril 1931. Coleção Completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). São Paulo. Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo.

CARNEIRO, Maria Luiza. (1999). “O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional”. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *REPENSANDO o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas.

CASTELLO, José Aderaldo. (1999). *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CHARTIER, Roger. (2002). *História Cultural. Entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Lisboa: Difel.

_____. (1995). Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, Campinas (SP), n. 4, p. 37-47.

CHAUÍ, Marilena. (1986). *Notas sobre o pensamento conservador nos anos 30: Plínio Salgado. Inteligência Brasileira*. Editora Brasiliense.

COCHIARALE, Fernando. (2001). Da antropofagia ao experimentalismo: a construção de um projeto para a arte brasileira. *Olhar o Brasil - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29, Rio de Janeiro.

COELHO, Nelly Novaes. (2002). *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora.

CORRÊA, Larissa Rosa. (2008). O Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo: as atividades da polícia política e a intrincada organização de seu acervo. In: *Histórica, Revista Eletrônica do Arquivo do Estado de São Paulo*. Edição nº 33. Ano 04. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao33/materia04/>. Acesso em: 17 fev. 2011.

COSTA, Jurandir Freire. (1999). “Prefácio”. In: ORTEGA, Francisco. *Arte e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. (1999). *Literatura Brasileira (era modernista)*. 4ª ed. São Paulo: Global, vl. 5.

DALCASTAGNÈ, Regina. (2002). Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: UnB.

DELEUZE, Gilles. (2006). *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2010). “Dúvidas sobre o imaginário”. In: *Conversações (1972 – 1990)*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____; PARNET, Claire. (1998). *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. (1995). *Michel Foucault uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

DUARTE, Eduardo de Assis. (2005). *Literatura, política e ensaios*. Belo Horizonte: Fale UFMG.

FERRAZ, Galvão Geraldo. (2005). “A vida dentro de uma pasta preta”. In: GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

GONÇALVES FILHO, Antonio. (2010). *100 anos de Pagu, musa do modernismo*.

Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,100-anos-de-pagumusa-do-modernismo,563478,0.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2011

FLAX, Jane. (1991). “Pós-moderno e relações de gênero na teoria feminista”. Tradução. De Carlos A. de C. Moreno. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (org.). *Pós-modernidade e política*. Rio de Janeiro: Rocco.

FOUCAULT, Michel. (2001). *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9ª ed. Rio de Janeiro: Graal.

_____. (2010). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 20ª ed. Rio de Janeiro: Graal.

_____. (2004a). *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2004b). *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1977). “Introdução à vida não fascista”. In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/vidanaofascista.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2011.

_____. (1995). “O Sujeito e o Poder”. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2009a). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 36ª ed. Petrópolis: Vozes.

_____. (2009b). *O que é um autor?* 7ª ed. Portugal: Veja/Passagens.

_____. (2006a). *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 13ª ed. São Paulo: Loyola.

_____. (2006b). *Ética, sexualidade, política: Ditos e escritos V*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2006c). *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 22ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. (2006d). *Estética: literatura e pintura, música e cinema: Ditos e escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2008). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas: Ditos e escritos II*. Tradução de Elisa Monteiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2005a). *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2005b). “Linguagem e literatura”. Tradução de Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREIRE FILHO, João. (2004). Mídia, estereótipo e representação das minorias. *Eco-Pos*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2: 45-65.

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

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. (2004). *Croquis de Pagu — E outros momentos felizes que foram devorados reunidos*. Unisanta; São Paulo: Cortez.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo. (2010). *Fotobiografia de Patrícia Galvão*. Santos: UNISANTA; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

GALVÃO, Patrícia. (2005). *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

_____. (2006). *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____; ANDRADE, Oswald; LIMA, Queiroz. (2009). *O Homem do Povo*. Coleção Completa e fac-similar inédita do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). 3ª ed. Imprensa Oficial do Estado S.A IMESP/ Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo. São Paulo.

_____. (1982). “Contribuição ao Julgamento do Congresso de Poesia”. In: Campos, Augusto. *PAGU: Vida- Obra*. São Paulo: Brasiliense.

GOMES, Ângela de Castro. (2003). *Escrita de Si, Escrita da História*. 1ª ed. Rio de Janeiro: FGV.

GONZAGA, Sergius. (2001). *Manual de Literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

GUEDES, Thelma. (2003). *Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque industrial*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial.

HAMBURGER, Esther. (2005). *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HARDMAN, Francisco Foot. (2009). “Antigos Modernistas”. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP.

HOBBSAWM, Eric. (1997). “A invenção das tradições”. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JACKSON, Kenneth David. (1978). *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva. Coleção Elos.

_____. (2005). “A Fé e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão”. In: GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

JODELET, Denise. (2001). Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As Representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

JORNAW. (2010). Em seu centenário, Pagu é destaque na programação da Bienal do Livro de SP. Disponível em: http://www.jornow.com.br/jornow/noticia.php?idempresa=1503&num_release=25102&ori=Hl>. Acesso em 10 abr. 2011.

KELLNER, Douglas. (2001). *A Cultura da mídia — estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc.

LAURETIS, Teresa de. (1994). “A tecnologia do gênero”. Tradução de Susana Borneo Funck. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Roco.

LE BRETON, David. (2006). *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes.

LEE, Rita e DUNCAN, Zélia. 2000. Pagu (faixa 7). 3001. Rio de Janeiro: Universal.

LOPES, Marcus. (2010). *Pagu, a normalista rebelde*. Disponível em: <http://www.dcomercio.com.br/materia.aspx?id=50031&canal>>. Acesso em: 07 jan. 2011

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. (2008). *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: SENAC.

MACHADO, Cassiano Elek. (2004). Catadora encontra na rua fotos e documentos de Pagu. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45471.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

_____. (2004). Minissérie da Globo tem “ibope” com familiares e na USP. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42600.shtml>>. Acesso em 30 jun. 2010.

MACHADO, Roberto. (2005). *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MAINGUENEAU, Dominique. (2001). *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. (2009). *Dos meios as mediações*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ.

MARTINS, Wilson. (1965). *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. Editora Cultrix: São Paulo.

MENEZES, Ludimila Moreira. (2005). *Pagu e o movimento Antropofágico: a Musa Trágica da Revolução*. Monografia.

MOISÉS, Massaud. (2001). *História da literatura brasileira*. (3vol.). 6ª ed. São Paulo: Cultrix.

MORAES, Eduardo Jardim de. (1988). Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, v.1, n. 2.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. (1994). *História no Plural*. Coleção Tempos. Brasília: UnB.

_____. (2000). “A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário”. In: NAVARRO-SWAIN, Tânia Navarro (org.). *Feminismos: teorias e perspectivas*. *Textos de História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*, Brasília, v.8, n.1/2.

_____. (2005). Banalizar e naturalizar a prostituição: violência social e histórica. In: *Labrys: Estudos Feministas*, n. 08 ago/dez. Disponível em:

<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys8/perspectivas/anahita.htm> >. Acesso em: 10 jun. 2010.

_____. (2008). “História: construção e limites da memória social”. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo (orgs.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume.

NEVES, Juliana. (2005). *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do SUPLEMENTO Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Anablume: Fapesp.

NICHOLSON, Linda. (2000). “Interpretando o Gênero”. Tradução de Luiz Felipe Guimarães Soares. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: vol. 8, nº 2.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. (2005). *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6ª ed. Pontes: São Paulo.

ORTEGA, Francisco. (1999). *Arte e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal.

_____. (2000). *Para uma Política da Amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

_____. (2002). *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras.

PATEMAN, Carole. (1993). *O contrato sexual*. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PINTO, Manuel da Costa. *Frida e Pagu*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/767902-frida-e-pagu.shtml>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

POL-DROIT, Roger. (2006). *Michel Foucault: entrevistas*. Tradução de Vera Portocarrero. São Paulo: Graal.

PONTES, Pedro. (2003). Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre. nº 10. Semestral. FAMECOS/ PUCRS.

RAGO, Margareth. (2008). “Trabalho Feminino e Sexualidade”. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (2000). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac.

RISÉRIO, Antônio. (1982). Pagu: vida-obra, obravida, vida. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida- obra*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.

RODRIGUES, A. Medina; CASTRO, Dácio A.; TEIXEIRA, Ivam P. (1979). *Antologia da literatura brasileira – O Modernismo (vol. II)*. São Paulo: Marco Editorial.

ROSENBERG, Harold. (2004). *Objeto ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify.

SÁ, Regina de. (2010). Viva Pagu. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. (2008). *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Anablume/Fapesp.

SARLO, Beatriz. (2007). *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (1999). “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber”. In: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital (orgs). (2000). *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SCHWARTZ, Jorge. (1995). *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Iluminuras.

SENNET, Richard. (2008). *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão. Rio de Janeiro: BestBolso.

SEVCENKO, Nicolau. (2009). *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

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

SOBRINHO, Fausto Couto; CARNEIRO, Maria Luzia Tucci; KOSSOY Boris. (2002). “A coleção Inventário Deops”. In: ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes; OLIVEIRA, Valéria Garcia (org.). *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do Deops*. Editora: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial.

SODRÉ, Nelson Werneck. (2002). *História da literatura brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graphia.

SOLA, Lourdes. (1978). “O Golpe de 37 e o Estado Novo”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Difel.

SPINK, Mary Jane Paris; MEDRADO, Benedito. (2000). “Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas”. In: SPINK, Mary Jane Paris (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. 2ª ed. São Paulo: Cortez.

_____; FREZZA, Rose Mary. “Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social”. In: SPINK, Mary Jane Paris (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. 2ª ed. São Paulo: Cortez.

SPTV. (2010). Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/04/operarios-do-metro-encontram-linha-de-bonde-em-obras-de-estacao-em-sp.html>>. Acesso em 20 nov. 2010.

TESCHE, Adayr. (2006). A midiaticização da história nas minisséries da Globo. In: *Unirevista*, vol.1, nº 3, ALAIC, São Leopoldo.

VIEGAS, Flávio Amoreira. (2010). *Pagu, eterna, internamente*. Disponível em: <http://www.tribuna.com.br>>. Acesso em: 05 mar. 2011

VICTOR, Fábio; ALMEIDA Marco Rodrigo. (2010). *Fotobiografia e pesquisa reavivam veia crítica da musa iconoclasta Pagu*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/745498-fotobiografia-e-pesquisa-reavivam-veia-critica-da-musa-iconoclasta-pagu.shtml>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

ZATZ, Lia. (2005). *Pagu (a luta de cada um)*. São Paulo: Instituto Callis.

WOOLF, Virgínia. (1985). *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.