

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Lúcia Helena da Silva Joviano

**Pagú: escritos literários e inscrições históricas**

Juiz de Fora  
2014

Lúcia Helena da Silva Joviano

**Pagú: escritos literários e inscrições históricas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Co-orientador: Prof. Dr. Osvaldo Manuel Silvestre

Juiz de Fora

2014

Lúcia Helena da Silva Joviano

**Pagú: escritos literários e inscrições históricas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Nome Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dra. Claudete Daflon dos Santos  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos que preciso dizer. Isso é muito bom, pois nos lembra que todo o trabalho é coletivo. Até mesmo uma ‘solitária’ tese é um “deserto povoado” - como diria Deleuze – em vários aspectos.

O primeiro OBRIGADO devo a alguém sem o qual esta tese realmente não aconteceria, o Alexandre. Ele escolheu orientar um projeto que não é de sua área de pesquisa e ainda mais, que foi escrito por uma completa desconhecida. Agradeço ainda ao Alexandre pela sugestão do Doutorado em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura, da Universidade de Coimbra, como *lócus* possível para o PDSE.

De Coimbra guardo saudade imensa e um saber que contribuiu significativamente para a concretização do meu objeto. A experiência obtida com o convívio com os professores Osvaldo Manuel Silvestre e Manuel Portela foi decisiva para a feição que a tese tomou.

Não posso esquecer, também do meu querido orientador do mestrado, André pela leitura do projeto e participação em minha banca de qualificação juntamente com Anderson, cujas observações foram de enorme valia para o encaminhamento da tese.

Ao companheiro de Darandina Wagner e ao prof. Gilvan agradeço pela gentileza de me permitirem a utilização da biblioteca da sala de Literatura Brasileira.

Importante também foi a biblioteca do C. E. Moacyr Padilha, em Três Rios, com seu rico acervo que muito me ajudou no estudo e na elaboração do projeto de tese.

Meus diretores Rita (RJ) e Geferson (MG) pela paciência para preencher e assinar formulários e relatórios para que eu obtivesse afastamento para estudos, os meus sinceros agradecimentos. Os mesmos agradecimentos devo também à Cláudia, minha coordenadora na Facsum e a Jussara diretora da instituição, que me permitiram afastamento para frequentar o PDSE. Igualmente agradeço aos funcionários da SEEDUC/RJ e SEE/MG pelo empenho nos trâmites burocráticos necessários ao afastamento para frequentar curso.

Foi também decisivo o apoio dos coordenadores do PPG Letras, prof. Rogério e Prof. Ana Beatriz no processo junto à Capes para o PSDE, bem como das funcionárias da Pró-reitoria que acompanharam todo o percurso do programa.

Ao necessário e importantíssimo financiamento devo agradecer à UFJF pela concessão de bolsa de monitoria e à Capes pela bolsa do PSDE. Do mesmo modo agradeço ao afastamento remunerado temporário propiciado pela SEEDUC/RJ e SEE/MG.

E finalmente, aos meus amigos e familiares, por compreenderem minha ausência em tantos momentos que jamais retornarão. Mas muitos outros virão...

## RESUMO

Patrícia Galvão (Pagú) participou ativamente do grupo dos antropófagos e tornou-se conhecida, apenas, como a musa do movimento. Depois da ausência e silêncio da oficial história política e literária brasileira, o mito Pagú mulher livre e rebelde propagou-se, contudo a sua importância política e análises que valorizem mais especificamente sua escrita ainda são poucas e o teor de sua vivência política aparece diluída em meio a questões voltadas para sua vida pessoal. Esta tese estuda a obra de Pagú, a partir de sua postura antropofágica de escrita e de vida, considerada linha de fuga das práticas discursivas de seu tempo. Para compreender a ilegibilidade de seus escritos, a análise enseja trazer à luz as tramas do saber-poder no qual a crítica literária e a história da literatura, estavam, naquele momento envoltas. Para tal, soma-se à análise genealógica e arqueológica, o estudo da riqueza visual expressa na materialidade de sua obra, em cuja, utilização gráfica/tipográfica incomun e diversa; na presença de elementos visuais e textuais entrelaçados; e em suas performances, representadas por seus heterônimos, verificam-se a composição de uma estética comprometida com o experimento, vinculado à vanguarda antropofágica, no qual o móbil para a criação são as 'marcas' que por meio do 'escreler' efetivam uma 'escritacorpo'.

Palavras-chave: Patrícia Galvão, Antropofagia Cultural, Modernismo, Materialidades da Literatura.

## ABSTRACT

Patrícia Galvão (Pagú) actively participated in the group of cannibal modernists but became known only as the muse of the movement. After the silence of the official Brazilian political and literary history, the myth "Pagú free and rebellious woman" has spread, however, analyses highlighting her political importance and more specifically her writing are few and the content of her political experience appears diluted amidst questions related to her personal life. This thesis studies Pagú's work from her anthropophagic approach of writing and life, considered line of flight the discursive practices of her time. To understand the eligibility of her writings, the analysis entails bringing to light the plots of power-knowledge in which literary criticism and literary history were, at that moment, surrounded. To this end, adds to the archaeological and genealogical analysis, the study of visual richness expressed in the materiality of her work; unusual and diverse graphic/typesetting usage; the presence of interlaced visual and textual elements; and their performances, as represented by their heteronyms. Finally, there is the composition of an aesthetic committed to the experiment, linked to the anthropophagic the forefront, in which the mobile creates 'marks' that through the 'escreler' actualize a "bodywriting".

Keywords: Patrícia Galvão, Cultural Anthropophagy, Modernism, Materialities of Literature.

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 - DE MUSA À ANTROPÓFAGA: PAGÚ POR PATRÍCIA GALVÃO:</b> .....	24
2.1 - A musa lendária.....	24
2.2 - A escrita autobiográfica de Pagú:.....	29
2.3 - A Paixão de Pagú.....	33
2.4 - Pagú “o anúncio luminoso da Antropofagia”.....	41
<b>3 - MARXISMO, ANTROPOFAGIA E VANGUARDA EM PARQUE INDUSTRIAL.</b> ..	47
3.1 - O Romance social.....	47
3.2 - <i>Parque Industrial</i> : ausência e presença da escrita em uma aventura vanguardista.....	54
3.3 - Pagú e Mara Lobo em seu romance proletário: .....	60
3.4 - Por dentro do Parque Industrial: .....	73
<b>4 - PATRÍCIA GALVÃO E A FAMOSA REVISTA: DA UTOPIA À DISTOPIA</b> .....	82
4.1 - A Mulher e o Homem do Povo.....	84
4.2 - A constituição da experiência.....	101
4.3 - <i>A Famosa Revista</i> : a experiência na ficção.....	110
<b>5 - CONTOS POLICIAIS DE KING SHELTER: “ROTEIROS. ROTEIROS. ROTEIROS...” SERÁ?</b> .....	129
5.1 - Apontamentos de uma escrita antropofágica na <i>pulp fiction</i> de Pagú:.....	130
5.2 - <i>A esmeralda azul do gato do Tibet</i> .....	134
5.3 - <i>Dinheiro dos mutilados</i> .....	138
5.4- <i>Ali Babá da Inglaterra</i> .....	141
5.5 - Antropofagia Cultural: vida, escrita e história sem Roteiros.....	145
<b>6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: FIM DA HISTÓRIA OU HISTÓRIA SEM FIM</b> .....	149
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	168
<b>ANEXOS</b> .....	177

*Refrãos*

Uma espiga é todo trigo

Uma pluma é um pássaro vivo cantando

Um homem de carne é um homem de sonho

A verdade não se parte

O trovão proclama os feitos do relâmpago

Uma mulher sonhada encarna sempre em uma

Forma amada

A árvore adormecida pronuncia verdes oráculos

A água fala sem cessar e nunca se repete

Na balança de umas pálpebras o sonho não pesa

Na balança de uma língua que delira

Uma língua de mulher que diz sim à vida

A ave do paraíso abre as asas

*Octávio Paz*

## 1 - INTRODUÇÃO

*“a questão política não é o erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia; é a própria verdade.”*

Michel Foucault

Na década de 1980, foi trazida à luz pela publicação de uma antologia (CAMPOS, 1982) a “musa rebelde” da Antropofagia: Pagú. Patrícia Galvão, escritora, jornalista, militante comunista, incentivadora das artes e das vanguardas, nas últimas décadas do século XX e no início do XXI, tornou-se personagem de filmes, documentários, músicas, periódicos acadêmicos e estudos. Por esses olhares passa a ser estudada não apenas como musa, inspiradora de versos, mas como símbolo de resistência à dominação de gênero e de classe.

Pagú participara ativamente do grupo dos modernistas ligados à Antropofagia e à política nas décadas de 1930, 1940 e 1950, sem ter merecido figurar nos livros de História e Literatura que narraram a Era Vargas e o Movimento Modernista Brasileiro.

Sobre isso é importante destacar que Pagú não foi apenas uma inspiração. É certo que fora homenageada por Raul Bopp no poema “Coco”, publicado na primeira edição de *Cobra Norato*, em 1931. Não obstante, contribuiu com desenhos na *Revista de Antropofagia*, em sua segunda edição, em 1929, e a partir daí em sua escritura (BARTHES, 2004b). Em gêneros diversos, não parou de exercitar a devoração antropofágica. Desse modo, no mesmo ano, criou o *Álbum* e o *Caderno de Croquis*, que tendo ficado sob a guarda de Tarsila do Amaral, só seria publicado em 2004 por Lúcia Furlani, pela Editora UNISANTA.

Em 1933, lançou, a expensas de Oswald de Andrade, seu primeiro romance: *Parque Industrial*, cuja autoria foi registrada com o nome de Mara Lobo. Tal livro foi reeditado em 1981 pela Editora Alternativa e em 2006 pela José Olympio, com autoria creditada à Patrícia Galvão. Seu segundo romance foi publicado em 1945, escrito em conjunto com seu marido, Geraldo Ferraz, que também era membro do grupo vinculado à Antropofagia. Trata-se do romance *A Famosa Revista*, editado pela América-Edit e reeditado pela José Olympio, em 1959, em conjunto com o

romance *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, sob o título *Dois Romances*. Esse é o único trabalho em que Pagú registrou o próprio nome.

Patrícia Galvão foi a primeira autora a escrever um romance proletário, segundo críticos atuais. No Brasil, foi também a primeira mulher que, na década de 1940, teve contos policiais publicados regularmente em revista do gênero. Foram nove contos publicados e assinados por King Shelter, supostamente um escritor inglês, traduzido especialmente para a Revista *Detective*, dirigida, nessa época, por Nelson Rodrigues.

Seu trabalho, enquanto crítica literária e teatral em jornais, foi intenso. Ela publicou artigos, traduções e crônicas, de 1945 a 1961 em *A Tribuna de Santos*, *Fanfulla* e *Diário de São Paulo*. Nesse jornal foram ao todo 90 trabalhos divulgando os modernos estrangeiros. Nele pela primeira vez foi traduzido, para o português, um trecho de *Ulysses* de James Joyce e um caligrama de Apollinaire.

Sua escritura, em gêneros diversos, mostra uma busca constante pelo movimento, pela tentativa de fazer sempre o novo. Dessa forma, produziu um pensamento na diferença, (FOUCAULT, 2000), o que, para a época em que viveu, suscitou ecos dissonantes.

Nesse caminho, o diagrama estético, ético e também político traçado pela Antropofagia Cultural, procurou questionar a dominação promovida por aqueles que, aqui no Brasil, impuseram, aos primeiros habitantes e aos outros que também para cá vieram, uma língua e uma visão de mundo absoluta. Pagú, enquanto participante do movimento, ousou então denunciar a cultura vestida, que não ouvia outra voz senão a própria, e por meio de sua escritura, produziu um discurso de reação e ação contra o poder da significação única.

O movimento da antropofagia cultural elegeu o primeiro povoado do Brasil, como o ponto sob o qual se assenta toda uma visão, em que “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1997, p. 353), pois esse, por estar despido no momento do encontro entre culturas, pode “ver com olhos livres” (Idem, p. 330), e assim “a devoração é também tomar (o) conhecimento do outro, da sabedoria viva do outro” (PIRES, 2007, p. 08) de uma forma seletiva, possibilitando a reinvenção “contra todos os importadores de consciência enlatada”, “uma consciência participante” (ANDRADE, 1997, p. 354). Diferentemente da visão dominante de que a ocupação portuguesa no Brasil teria produzido uma aculturação dos nativos e aqui tivesse se

consolidado uma sociedade, em que os ideais civilizatórios europeus prevaleciam, a Antropofagia elabora uma visão do Brasil em que a mescla resultou da ação ativa dos participantes do processo de formação de nossa cultura. Portanto, igrejas foram construídas e ornadas, não obstante, pelo Barroco reinventado.

A antropofagia cultural provoca um pensamento que permite refletir sobre a subjetividade ou o processo de subjetivação enquanto produção no devir de um eu - outro, pois só há humanos e humanidade em contatos e miscigenações. A antropofagia congrega ética, estética e uma política, pois não é só uma forma de pensar a cultura, mas uma forma de estar sendo entre culturas, constitui-se no contínuo encontro e movimento com o outro, por meio de ajustes e construções, sempre temporárias.

A par da distância conceitual entre a Antropofagia cultural e as demais concepções modernistas, é que se pretende compreender a questão do pouco ou nenhum espaço dado a Patrícia Galvão na tradicional História da Literatura e Crítica Literária brasileira, pois isso ocorre. Porém, em um momento em que mesmo se constata a falta de atenção dada à escritura feminina pelas publicações, pelos livros de antologias, crítica e história literária, pode-se perceber que as mulheres passaram a ter um pequeno lugar. Contudo, isso não aconteceu com Pagú, a sua ausência na História e na Crítica torna uma investigação sobre os discursos produzidos sobre o Modernismo, um legítimo estudo capaz de contribuir para uma compreensão do sistema de pensamento que funda a moderna sociedade brasileira.

A par dessas questões é que o projeto, aqui exposto, propõe compreender, nos discursos elaborados do contexto do Modernismo brasileiro, as noções forjadas pela crítica e pela historiografia literária, que, mesmo analisando um movimento que pretendeu uma transformação na estética e na linguagem literária e artística, manteve o olhar habitual das ciências naturais, cuja metodologia consiste na classificação e enquadramento do objeto em um determinado conjunto, distribuindo-o em fases e linhas evolutivas. Assim, pensando-se em Modernismos, dada as diferenças entre os vários grupos participantes do movimento, esta tese busca compreender as tramas envoltas na conformação dos discursos, ora interditados, ora validados, porque passíveis ou não de atribuir sentido naquela época.

O projeto aqui exposto compreende os discursos como produtos singulares gestados nas tramas sócio-culturais, nas quais estão envoltas as

subjetividades, e assim considera proeminente entender, nos meados do século XX, a tessitura que envolve a produção de discursos, sua arqueologia, procurando elucidar as escolhas elaboradas pela História da Literatura e Crítica Literária no cerne do Movimento Modernista, que ainda hoje predominam no ambiente universitário e escolar.

Assim, para compreender um sistema de pensamento que opera pela invisibilidade de discursos, tornando-os históricos ou não, torna-se necessário analisar tanto o conteúdo quanto a materialidade presente na produção de Pagú, evidenciando-se, assim, o diálogo antropofágico estabelecido com a discursividade da época e as vanguardas, ora corroborando-as, ora sobrepujando-as.

Pagú, como já dito, participou do grupo dos antropófagos e tornou-se conhecida como a musa do movimento. As propostas estéticas e éticas da antropofagia mantiveram-se à distância dos projetos modernos reducionistas e totalizantes, e, em função disso, suas premissas ecoaram e influenciaram movimentos futuros que buscavam uma compreensão outra do universo estético e de outras questões.

Augusto de Campos (1982) foi o responsável pela inserção de Pagú dentre o grupo de escritores e escritoras modernistas, e, para tanto, elaborou uma proeminente antologia, na qual considerou que a maior obra de Pagú foi sua própria vida. Em *Pagu: tabu e totem*, salienta:

quem resgatará pagu?  
patricia galvão(1910-1962)  
que quase não consta das histórias literárias  
[...] passados tantos anos  
podemos totemizar mais um tabu:

PAGU

e o q sobressai  
é mais q as sobras de uma vida  
é a imagem quebrada  
mas rica  
de uma vida-obra incomum. (CAMPOS, 1982, 15-16)

Da obra referência *Pagu vida obra*, a antologia já citada de Campos (1982) aponta que a grande obra de Pagú teria sido sua vida incomum. Daí surgiram leituras que se deixaram seduzir por sua “incrível vida”.

Nesse sentido, podem-se destacar, pela fatia alcançada no mercado editorial e ou acadêmico, as publicações de Lúcia Furmani (1999, 2004) sobre a vida de Pagu, ou em livros sobre os quais a pesquisadora se dedica para organizar as obras da escritora. O artigo de Mariza Corrêa (1993), *A propósito de Pagu*, texto de abertura da revista multidisciplinar de estudos de gênero Cadernos Pagu/Unicamp; *Pagu* de Lia Zats (2005), voltado para o público juvenil; e o artigo de Maria Lygia Q. de Moraes (2007), *A solidão de Pagu*, parte do livro que integra a coleção *As esquerdas no Brasil*, em que o pensamento de Pagú e sua concepção de política de esquerda se diluem em meio a todo o tipo de considerações sobre sua trajetória, obra e intimidade.

A permanência de análises classificatórias e marcadoras de lugares de fala acabou por influenciar também os discursos que assinalaram a retomada de Pagú ao Modernismo e a História política e cultural brasileira, e daí decorreram algumas outras formulações. Uma delas vê Pagú como uma mulher corajosa, contestadora e livre, símbolo da mulher liberada que supostamente “nascera” nas últimas décadas do século XX. Sob esse olhar, ela teria sido um predecessor extemporâneo e mal compreendido de mulher moderna.

Um olhar recorrente e paralelo ao já citado é o que pode ser chamado de uma tendência ao biografismo, em que há uma nítida valorização da trajetória de vida de Pagú em detrimento de seus escritos, que aparecem como apêndices de uma vida fascinante em ações.

Este estudo, porém, busca analisar o pensamento de Pagú, por meio de seus escritos, inseridos às contexturas políticas da vida social e à rede de discursos dominantes, compreendendo-os como linha de fuga, nômade, marcado, assim, como sua vida, pelo devir.

Para esta análise, torna-se fundamental a utilização de elementos teóricos que abarquem as posições de sujeitos diferentes, resultantes de uma atitude antropofágica manifesta em performances, representada pelos heterônimos de Pagu, (Mara Lobo, Solange Sohl, Ariel, Pt, Peste, entre outros), que configuraram uma escrita e vida em movimento.

Sobre essa questão é importante, para ampliar o horizonte de reflexões, o livro publicado por Jerónimo Pizarro (2012), *Pessoa Existe? Ensaística Pessoaana*, cuja hipótese predominante de trabalho reside na premissa contrária ao

desejo de unidade e totalidade que perpassa o fazer do crítico em relação a um autor. No referido livro, o autor busca, por meio de evidências textuais, mostrar que o constructo histórico-literário Fernando Pessoa deve ser repensado. E no final do nono capítulo responde da seguinte forma à pergunta feita no título da obra:

Pensar Pessoa, editar Pessoa – actividades intimamente ligadas – não resgatam Pessoa, não nos devolvem uma imagem única e mágica, senão muitos Pessoas, também eles múltiplos, cuja multiplicidade já se encontrava, ou já se podia intuir, na materialidade das fontes e na forma dos textos. (PIZARRO, 2012, p.192)

Ao encontro do estudo de Pizarro caminha esta tese e, assim, entende-se que, somente mantendo distância de um fazer crítico que opera pela busca da unidade, este trabalho será fecundo, ou seja, só um pensamento que valoriza o múltiplo, a diferença e os fluxos, pode tecer uma visão que não produza mais uma vez um estereótipo de mulher, militante e ou escritora. E, por essa via, compreender os escritos de Pagú enquanto literatura e história com vida e não da vida, no intento de visualizar o jogo de interdição e seleção de discursos, fruto de práticas de arquivamento que constroem tradições.

Portanto, para compreender o processo de exclusão pelo qual passou tanto o discurso político quanto o literário de Pagú no contexto de sua produção, é necessário analisar as práticas discursivas produzidas no circuito histórico-literário que embasam a interdição e a retomada de Pagú ao cenário político e literário brasileiro, por meio de uma análise arqueológica dos principais discursos produzidos pela História da Literatura sobre o Movimento Modernista. Nesse sentido, busca-se analisar, também, as bases teóricas sobre as quais estava instituído o discurso Moderno dominante e o discurso Antropofágico.

Para encontrar resposta para a pergunta que move a tese, isto é, porque Pagú sofrera uma interdição da história se ela foi uma personagem tão ativa, devem ser analisadas as obras de Pagú, de gêneros diversos, do ponto de vista da enunciação, tendo-se como pontos importantes os princípios da Antropofagia. Também devem ser destacadas as experiências que agenciaram marcas mobilizadoras de sua escrita e, ao mesmo tempo, confrontando-se a produção discursiva de Pagú aos discursos políticos e literários dominantes e averiguando-se

as condições de possibilidade desse discurso na rede sociocultural em que se encontrava.

Dada a diferença, o que não quer dizer originalidade, nas criações de Pagú, tornou-se necessário, ao desenvolvimento da tese, relacionar a materialidade expressa em algumas produções de Pagú com sua atitude antropofágica. E, para tal, foi necessário recorrer ao Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), oferecido pela Capes.

Para estudar os aspectos materiais da obra de Pagú, faz-se necessário também o acesso ao referencial teórico específico e, para isso, a frequência no Programa de Doutorado Estudos Avançados em Materialidades da Literatura, criado pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal. Um curso inédito nesse campo investigativo.<sup>1</sup>

Sob a orientação do Prof. Dr. Osvaldo Manuel Silvestre e do Prof. Dr. Manuel Portela, os estudos foram de grande valia e muito puderam contribuir. Ao longo da tese, poderão ser verificados alguns conceitos centrais utilizados que foram criados a partir dos referidos estudos ou dele retirados, além da análise empreendida sobre o material estético criado por Pagú.

O acervo teórico crítico desenvolvido pelo programa, e necessário ao desenvolvimento da tese, foi adquirido por meio de orientação e frequência na disciplina Materialidades da Literatura II, seminários e conferências proferidas pelos professores do curso, além de convidados.

A disciplina referida acima se encontra articulada a um importante campo de estudos, que permite uma leitura outra dos escritos de Pagú. Esse foi aberto em um colóquio, na década de 1980, intitulado 'Materialidades da Comunicação'. Esse campo se preocupava em como diferentes meios, ou materialidades de comunicação afetariam o sentido que transportam. A partir daí e de novas contribuições, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chega à noção de 'produção de presença' que se estabelece, em um livro com esse nome, como uma alternativa ao predomínio nas Humanidades da tarefa de atribuir ou extrair sentido dos fenômenos.

A noção de 'produção de presença' não pretende se colocar contrária ou superar a posição hermenêutica, pois a interpretação já é também, segundo o autor,

---

<sup>1</sup> Informações sobre o curso podem ser obtidas em: <http://matlit.wordpress.com/sobre/> acesso em: 10/10/2014

parte das relações humanas com o mundo, contudo, “o que o livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido”. (GUMBRECHT, 2010, p. 15) O que o autor destaca é sua crítica, ao que ele chama de ‘campo hermenêutico’ ou a visão fundacional da modernidade, na qual se estabelece a divisão: mundo do sujeito X mundo dos objetos.

O desafio para a concepção ‘produção da presença’ é desenvolver conceitos não interpretativos que manifestem o interesse do autor pelos ‘efeitos de presença’. Para ele, em uma ‘cultura da presença’, a autorreferência predominante é o corpo, e o referido o corpo foi durante muito tempo, na cultura ocidental, inferiorizado (GUMBRECHT, 2010, p. 73,76-77, 106).

O corpo, uma dimensão estruturante para uma concepção antropofágica, durante muito tempo foi repellido da história. E, se for considerado o escrito por Pagú, em seus vários textos, é possível se considerar que o aprisionamento de uma imagem e de uma versão do ‘real’ no tempo não era algo que lhe agradava, porém era uma prática comum na ciência em geral e também na disciplina histórica.

Há, pois, uma História que constrói ideais de “grandes homens”, merecedores, por sua trajetória exemplar, por serem imitados e exaltados por futuras gerações, e, para fazer isso, “haverá de recriminar o que é desigual, haverá de generalizar para tornar equivalente, sempre haverá de enfraquecer a diferença dos móveis e dos motivos” (NIETZSCHE, 2008, p. 35). É dessa História, a que Nietzsche considerava inimiga da vida, que Pagú procurou se desvencilhar ao produzir seus textos. Para ela, era necessário ao escritor moderno, considerado como ‘aventura humana’, que, “Além das ideias do século XX, era preciso “viver e viver intensamente, cada segundo da vida” (CAMPOS, 1982, p. 242), pois só é possível escrever a partir de novos conhecimentos científicos acrescidos de vida.

Nietzsche pondera que o século XIX viu triunfar a ciência sobre a vida, e a cultura histórica e o sentido histórico tal qual experimentado naquele momento eram uma doença da qual a educação se incumbia de contaminar a juventude, ao depositar em seus cérebros as lições de povos e épocas já inexistentes, sem pautar-se no movimento da vida.

Nietzsche (2008) propunha para superar essa ciência histórica, considerada como doença, a “terapêutica da vida”, ou seja, o ensino do que chamou o não-histórico, “a arte e a força de poder esquecer” (p.121) e do supra-histórico, pois

“esses são os antídotos naturais contra a invasão da vida pela história, contra a doença histórica” (p.122). E, ainda, contra essa história marcada por leis universais, pela teleologia e ‘teologia’, pelo utilitarismo que, “somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte, torna-se um produto da arte, que pode conservar os instintos e até mesmo despertar os instintos.” (IBIDEM, p. 82)

São muitos os debates em torno do que é a História e para que ela serve. Para Paul Veyne, a História não é uma ciência, não possui um método de pesquisa e não consegue explicar nada. Segundo ele, “os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é um romance real”. (2008, p.12) Nesse romance, alguns personagens são destacados em detrimento de outros, tais seleções estão inscritas nas práticas discursivas de uma época.

Porém, para ser escrito, esse romance, impõe ao historiador o uso de documentos que não devem ser de forma alguma identificados com os eventos. Assim, a narrativa histórica constitui-se de uma tentativa de reprodução, pela linguagem, de eventos possíveis de serem resgatados e ou selecionados por meio dos documentos disponíveis. Veyne considera que por essas questões a história pode ser considerada *diegesis* e não *mimesis*.

Na busca por elaborar uma compreensão do apagamento da obra de Pagú, torna-se necessário acessar uma teoria fundada em uma nova filosofia e em outro sentido para a história, que não esteja comprometida em criar receitas de sujeito/saber/verdade, mas, ao contrário, aberta a novas possibilidades.

No fluxo de questionamentos sobre o papel opressor da linguagem, agenciado por vários estudiosos entre a década de 1960 e 1970, a crítica literária, como também outros campos do saber, foi alvo de um novo olhar, em que as concepções de autor e obra suscitaram grande debate.

Paralelo ao pensamento da mobilidade do poder proposto por Foucault (1990a), Roland Barthes (2004a) observou que a linguagem e a língua são objetos onde o poder se inscreve, pois considera que qualquer discurso está investido pelo poder, sendo a linguagem e a língua legisladoras, classificadoras, porque marcam lugares, na medida em que: “sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos” (BARTHES, 2004a, p.13).

Entretanto, Barthes (2004a) indica que há uma possibilidade de “trapacear”, de subverter a língua e a isso ele chama de Literatura, vista e compreendida como prática de escrever, escritura. Essa possibilidade é o Texto:

um campo metodológico. [...] o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (p. 67) [...] pratica o recuo infinito do significado [...] é radicalmente simbólico: uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto. (p. 69) o Texto é plural [...] O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido) (IBIDEM, p. 70).

A partir dessa noção de texto, pode-se compreender literatura e história como práticas discursivas, cujos fios foram entretecidos nas tramas de uma discursividade engendrada em uma determinada época. E assim como a história de Veyne, Barthes (2004a) considera que uma das funções utópicas da literatura é representar o real. Sendo assim é realista, na medida em que deseja o real e é irrealista na medida em que considera “sensato o desejo do impossível” (IBIDEM, p. 23)

Par Barthes, entre literatura e ciência, há uma oposição, não dicotomia, marcada pelos lugares de fala diferentes: no discurso da ciência, o saber é um enunciado e, na escritura, é uma enunciação. Contudo, não é a proposta de separação que apregoa, ao contrário disso: “cada vez que um historiador desloca o saber histórico, no sentido mais largo do termo e, qualquer que seja seu objeto, nele encontramos simplesmente: uma escritura” (IBIDEM, p. 22).

Evidencia-se, assim, “que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor” (IBIDEM, p.21). E a literatura é uma possibilidade de constituir para além dos signos, nos interstícios da linguagem, novas formas além das previstas. E Pagú tornou sua literatura deliciosa, a despeito e em desencontro com uma sociedade que, guiada por uma razão instrumental, esforçou-se para construir identidades nacionais e individuais, sufocando e submetendo grupos étnicos, religiosos e políticos que não se enquadravam nos parâmetros pré-estabelecidos.

Nessa perspectiva, a crítica a uma filosofia, que teve como marca a construção de um ideal de verdade absoluta produzindo efeitos de poder sobre a constituição de subjetividades modelares, reféns de binarismos e hierarquias, foi o escopo sob o qual os estudos de Nietzsche traçaram uma nova cartografia adotada por G. Deleuze e M. Foucault. Esses estabeleceram uma nova compreensão para a

filosofia, para a verdade, para a vida, para a escrita e subjetividade, pois buscam o múltiplo, o fluxo, o informe. O conceito de devir, elaborado por Deleuze é esclarecedor para essa proposta:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal qual já não seja possível distinguir-se de uma mulher, um animal ou uma molécula, não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes. Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas. Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, com seu passado e seu futuro, e é preciso que as mulheres entrem nesse devir para sair de seu passado e de seu futuro, de sua história. [...] Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. (DELEUZE, 1997, p. 10-11)

O conceito deixa transparecer uma noção de passagem, campo aberto de encontros e negociações, passível de ser povoado e atravessado por múltiplas forças. Essa visão manifesta-se claramente contrária à formulação de qualquer proposição na qual se pretenda criar uma identidade para os indivíduos. É uma compreensão perpassada pela ideia de múltiplas possibilidades que nega toda forma de história única.

Deleuze (1998), ao traçar uma 'linha de fuga' da tradicional filosofia ocidental, propõe uma compreensão da vida, da verdade, do sujeito e da Literatura, na qual critica toda a forma de interpretação classificatória, propondo a experimentação, múltipla de sentidos. Tal possibilidade de pensar nos convida a “multiplicar os lados, quebrar todo círculo em prol dos polígonos” (IBIDEM, p.27). É restabelecer a imanência da vida ao mundo.

Deleuze convida aquele que escreve a “traçar uma linha de fuga” dentro da linguagem, a tornar-se gago e/ou um estrangeiro na própria língua. Para ele, “devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor”. (DELEUZE, 1998, p.12). A criação de uma nova língua implica um estilo, um charme, uma subjetividade em movimento, uma vida marcada por: “um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou mutilar o acaso” (IBIDEM, p.13). A língua é um entrave, cabe ao escritor burlar a lei, fazê-la fluir. Brincar com a língua, traçar uma linha de fuga, desviar da gramática e trazer para a escritura o devir e a vida.

Seguindo esse fluxo de questionamentos, outros pontos surgiram: O sentido da obra está no autor? É a intenção do autor que produz o significado da obra?

Os estudos de Barthes, que apontam para uma 'morte do autor', considera que: “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem [...] produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”. ((2004b, p.65). A destruição da pessoa do autor, no que diz respeito a sua presença na obra, tem como motivo criticar as elaborações burguesas/positivistas, nas quais o indivíduo, sujeito de sua vontade, é a fonte e fim último dessa sociedade: “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”. (IBIDEM, p. 69).

Sobre a questão da morte do autor, podemos encontrar pontos de interseção entre Barthes (2004b) e Deleuze (1997 e 1998). Para este, só existe literatura no devir: “A Literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”. (DELEUZE, 1997, p. 11).

Para Deleuze, nesse processo de composição, marcado pela ausência de um eu/autor, há uma solidão povoada por encontros e mais que autor, a escritura suscita a idéia de produtor, pois mesmo que despojado de métodos e regras, aquele que se entrega à produção poético-literária precisa de uma longa preparação que está envolta de multiplicidades, instabilidade e movimento das subjetividades.

Os caminhos abertos por Foucault conduzem à compreensão de que o olhar depositado sobre uma obra não deve procurar relacionar automaticamente a mesma ao seu autor, mas, sim, a certo discurso vinculado a uma época regida por determinadas concepções. A partir disso, aquele que escreve e assina uma obra, pode ou não possuir a função de autor, essa entendida como:

[...] ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra e determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em simultâneo, a várias posições de sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p.56-57)

Essa compreensão se articula à noção foucaultiana de que uma história dos discursos pressupõe a compreensão da episteme capaz de ordenar e fazer funcionar os saberes, os critérios de cientificidade e possibilidades sob as quais os discursos de uma dada época estão assentados. E para se conceber a gênese de uma episteme, deve-se proceder a uma arqueologia, ou seja: “[...] um tipo de procedimento, que, fora o cuidado de legitimação e por conseqüência descartando o ponto de vista fundamental da lei, percorre o ciclo da positividade indo de fato da aceitação ao sistema de aceitabilidade analisado a partir do jogo saber-poder.” (FOUCAULT, 1990b)

Nessa perspectiva, esta tese pretende pensar a interdição do discurso de Pagú na época de seu aparecimento e a sua validação futura, sem, contudo, pretender produzir uma apreciação definitiva ou modelar do analisado, pois as premissas sobre as quais o estudo se assenta partem da total impossibilidade de se chegar a uma resposta categórica para qualquer pergunta. Também, considera-se que qualquer explicação que se pautar somente por um fundamento como gênero, opção política, espírito rebelde, não consegue compreender a complexidade que envolve o existir, o dizer e o conviver em uma determinada época.

A postura antropofágica da escrita e da vida de Pagú, considerada como linha de fuga das práticas discursivas de seu tempo, será a fronteira sob a qual procederá a análise que busca trazer à luz as tramas do saber-poder no qual a crítica literária e a história da literatura, por meio de uma concepção de estética dominante, não considerou passível de serem narrados os feitos de Pagú.

O capítulo que abrirá a tese, o segundo, tem como objetivo localizar Pagú dentre os artífices do Movimento Antropofágico, para tentar desmistificar a imagem que a localizou como musa que destruiu o casamento de Oswald e Tarsila. Com esse intuito, será utilizado seu relato autobiográfico como referencial para, a partir dos conceitos de ‘marcas’ e ‘escreler’, demarcar sua produção estética como uma escrita/corpo.

No terceiro capítulo será analisado, a partir de sua materialidade tipográfica em relação dinâmica com o espaço branco, o caso exemplar de *Parque Industrial*, um experimento antropofágico de ‘romance realista socialista’, pouco compreendido. Nesta tese, o referido livro será pensado como romance proletário construído a partir de uma estética ancorada no escreler.

O quarto capítulo se deterá sobre duas obras de diferentes gêneros em que a escrita/corpo de Pagú foi mobilizada por questões díspares, senão antagônicas. Serão discutidos o jornal *O Homem do Povo* e o romance *A Famosa Revista*, com considerações sobre a materialidade expressa nas obras e sobre a relação do conteúdo com a vinculação de Pagú, ao Partido Comunista. Neste capítulo, será novamente utilizada a carta autobiografia de Pagú, como contribuição para a leitura das marcas que efetivaram sua escrita/corpo.

O quinto capítulo, *Safra Macabra*, publicação que reuniu os contos policiais escritos por Pagú como King Shelter, terá como enfoque o conteúdo dos textos, principalmente quanto à composição singular das personagens que rasuram com os modelos dominantes, não só em relação a esse gênero, como também a outros, pois o feminino, o colonial e o não racional são apresentados de forma mais complexa, dada a versão antropofágica do narrado.

Importante destacar que as considerações finais serão o espaço para apresentar questões relevantes para o entendimento da episteme que embasou o fazer científico moderno, e que impediu a compreensão e a aceitação da utopia antropofágica. Outro destaque desta tese reside no fato de que, por escolher o viés da diferença, optou-se por procedimentos de análise não usualmente experimentados pela crítica que caracterizariam os romances de Pagú como realista e ou moderno. Buscou-se, contudo, dar relevo às técnicas, já conhecidas, mas por ela usadas de um modo peculiar, o que valoriza o experimento.

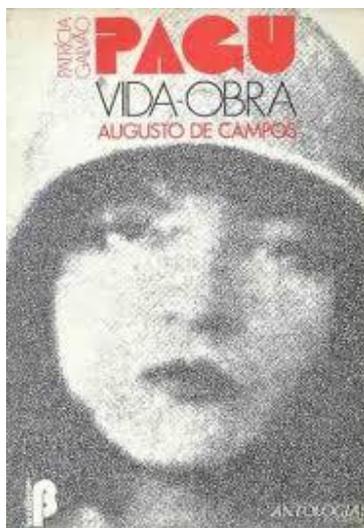
## 2 - DE MUSA À ANTROPÓFAGA: PAGÚ POR PATRÍCIA GALVÃO:

“O mais, sim, o mais é a viagem”  
Patrícia Galvão

### 2.1 - A musa lendária

Mulher plural. É assim que Geraldo Galvão Ferraz define sua mãe ao fazer apresentação de *Paixão Pagu* (2005). No texto, ele comenta sobre a imagem que a situa como irresponsável, “porra louca” e exibicionista, visão esta que, segundo ele, acabou por constituir-se em uma lenda preconceituosa e sensacionalista construída em torno do nome Pagú. Mas ao mesmo tempo adverte que a narrativa elaborada por Pagú naquele texto dedicado a seu pai surpreenderia os leitores, pois quebraria o rosto construído pelo mito.

Este é o rosto construído para introduzir Pagú no cenário literário político e cultural dos anos 1980, como uma tentativa de superar a visão citada e destacar sua ação também como escritora. A imagem abaixo figura em uma capa de livro:



Como já dito anteriormente, esse livro foi uma antologia de Augusto de Campos (1982), responsável por introduzir Pagú na agenda crítico-histórico-brasileira. A citada capa apresenta uma Pagú jovem, à época de sua intensa participação no grupo dos modernos que criaram a *Revista de Antropofagia*.

A partir de uma minuciosa pesquisa, a propósito das imagens disponíveis da escritora, pode-se supor que esta capa seria um recorte da foto a seguir:



A referida foto se encontra em livro de Aracy Amaral (2003), que trata da obra de Tarcila do Amaral. Pode ser vista também em muitos *sites* que têm como conteúdo não só Pagú, mas também o Modernismo e seus participantes. No livro de Campos, no capítulo intitulado 'Cadernos de Fotos', 1912-1962, a reprodução aparece incompleta. Nela somente é possível a visualização de cinco pessoas do grupo originalmente retratado. A par do suposto corte, considera-se que Augusto de Campos montou a foto, capa de sua 'vida-obra' de Pagú, a partir de um recorte, em que, por um lado, foi separada a cabeça do corpo, por outro, teve o corpo separado do grupo dos modernistas. O fato é que tal imagem se tornou icônica e se transformou no rosto de Pagú, ou melhor, em uma rostilidade no sentido deleuziano (1998). Tal questão pode ser observada a seguir:



Esse é o cartaz do filme de Norma Bengell (1988) que biografava Pagú.<sup>2</sup> Nele pode ser verificado que a face da atriz Carla Camuratti, protagonista do filme, foi ‘colada’ à rostitividade criada para representar Pagú. Outro exemplo pode ser visualizado nos “Cadernos Pagu”, um periódico criado pela UNICAMP, em 1993, que se dedica ao estudo multidisciplinar das questões de gênero.<sup>3</sup> A imagem que ornamenta o *site* é a seguinte:



Vê-se, na imagem acima, uma recriação gráfica do recorte montagem de Augusto de Campos. A partir desses dados, pode-se inferir que se sua antologia tem o grande mérito de situar Patrícia Galvão dentre os participantes do Movimento Modernista, também traz a reboque o encargo de ter produzido uma representação, da referida autora, que tende a se tornar unidade e totalidade. Assim, da mesma forma que as regras do método científico estabelecem como procedimento o recorte do objeto a ser pesquisado, Pagú objeto da crítica, teve sua imagem construída a partir de um fragmento de si, cuja contradição maior reside no fato de o plano interno do livro apresentar a produção literária de Pagú, não obstante a capa ter sido construída com uma imagem que lhe retirava do grupo de modernista que fazia parte.

De tal modo, é válido dizer que o retorno de Pagú foi acompanhado, em última instância, pelos mesmos elementos que caracterizavam o fazer da crítica e história da literatura de seu tempo, ou seja, de uma tentativa, por meio da linguagem, de produzir o enquadramento autor/obra em uma narrativa coerente e linear.<sup>4</sup> E como também já foi dito, ao reforçar que a maior obra de Pagú seria sua própria vida, o que a leitura de Campos pôde sobremaneira ter influenciado é a prevalência da ação ‘heroica’ e não literária de Pagú.

---

<sup>2</sup> Informações e ficha técnica disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Eternamente\\_Pagu](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eternamente_Pagu) > Acesso em 10/01/2014.

<sup>3</sup> Para visualização acessar: <http://www.pagu.unicamp.br/node/8> > Acesso em 10/01/2014.

<sup>4</sup> Os procedimentos críticos dos irmãos Campos serão tratados mais adiante.

O mito Pagú, narrado atualmente em suportes diversos, foi revigorado, em 2004, com a minissérie de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, que narrou em 54 capítulos a aventura modernista entrecortada pelo romance dos protagonistas e pela história política e econômica do Brasil, naquele momento. E, nesse drama folhetinesco, a ‘musa’ Pagú aparece ao grande público, que, na maioria das vezes, apenas aprecia o que a televisão relata.<sup>5</sup>

A música *Pagu*, de Rita Lee e Zélia Duncan, foi capaz de discutir com bom humor, uma das temáticas que muito mobilizou Pagú. Trata-se da questão do feminino, manifesto para além das construções patriarcais, que coisificavam a mulher transformando-a em objeto sexual ou apenas mãe. Ao contrário disso, o ‘matriarcado de Pindorama’ pensava e propunha uma mulher não passiva, livre e produtora com o homem do mundo e de sua própria vida. Na música, essa questão se expressa da seguinte forma:

[...] Porque nem  
Toda feiticeira é corcunda  
Nem  
Toda brasileira é bunda  
Meu peito não é de silicone  
Sou mais macho  
Que muito homem [...]<sup>6</sup>

O estereótipo de mulher brasileira, da nova beleza importada/enlatada e da suposta inferioridade feminina, é questionada, assim como Pagú o fez, o que ao longo dos capítulos do presente estudo será evidenciado em sua escrita viva.

Depois da ausência e silêncio da oficial história política e cultural brasileira, o mito Pagú mulher livre e rebelde se propagou. Contudo, a sua importância política e as análises que valorizem mais especificamente sua escrita ainda são poucas. É certo que foi importante, para sua visibilidade como militante de esquerda, a já citada publicação do capítulo *A solidão de Pagu*, de Maria Lygia Q. de Moraes (2007) presente na coleção *As esquerdas no Brasil*. No entanto, o teor de sua vivência política apareceu muito diluído em meio a questões mais voltadas para sua vida

---

<sup>5</sup> Informações sobre a minissérie conferir: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/umso.asp> > Acesso em: 08/01/2012.

AMARAL, Maria Adelaide; NOGUEIRA, Alcides. **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. 2004.

<sup>6</sup> Música disponível no disco *3001*, da gravadora Universal Music, 2000.

peçoal. Aguarda-se a publicação argentina do *Diccionario de la Izquierda Latino americana* (Editora Planeta), em que Pagú será descrita em um verbete figurando ao lado de conhecidos militantes.

Hoje, com o avanço e as possibilidades das narrativas em meio digital, são incontáveis os *sites* e *blogs* que se dedicam a Pagú. A maioria se inscreve no biografismo, pois parece que todos querem fazer justiça à grande mulher que foi Pagú e, para isso, narram suas 'peripécias' no intento de legitimar sua importância. Poucos ainda são - já houve avanço - os estudos que se dedicam aos seus escritos, a maioria permanece nas inscrições biográficas, confundidas com históricas e ou críticas.<sup>7</sup>

A despeito do comentado por seu marido e seu filho, em diferentes apresentações de obras, que Pagú não gostava mais, na idade madura, de ser chamada por esse apelido, neste estudo será mantido esse nome, pois lhe foi dado à época da constituição do movimento antropofágico e assim definiria não uma figura existencial fixa, mas uma atitude performática que se configura pela mobilidade constante, ininterruptamente assinalada pela ética/estética/política da Antropofagia Cultural da qual participou. Assim, suas diferentes escolhas e soluções estéticas, bem como seus variados alvos políticos, vistos à luz de sua vinculação a um compromisso com as rupturas propostas pela Antropofagia, são questões que a tese pretende desenvolver.

Destaque também será dado pela grafia original utilizada pela escritora, em que se empregava acento agudo na oxítone gu, como pode ser visto em seu autorretrato:

---

<sup>7</sup> Um imenso acervo de referências sobre Pagú e suas obras podem ser encontradas em anexo ou em: FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **Patrícia Galvão, a Pagú: musa antropofágica e visionária**. Templo Cultural Delfos, abril/2014. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2014/04/patricia-galvao-pagu-musa-antropofagica.html> acessado em 05/10/2014.



Pagú e as suas performances visíveis em seus escritos serão neste trabalho, a sinonímia de MULHER PLURAL, ou seja, o *locus* em que múltiplas singularidades se manifestam, porque gestadas pelo constante movimento dado por uma atitude antropofágica, na qual as experiências mobilizam devires, aparentes em sua escrita e em suas ações, pois: “O mais interessante na vida e no trabalho é o que permite tornar-se algo de diferente do que se era ao início” (FOUCAULT, 1994, p. 01). E por isso os escritos de Pagú, em diferentes gêneros, poderão confirmar: um constante movimento de devoração de forças e afetos que conferem sentidos ao seu processo de escrita e subjetivação.

A utilização da vida (escrita) nesta tese tem como foco, não uma determinística relação com a obra, muito menos pretende empregá-la como embasamento histórico, mas busca, pela elaboração de um diálogo em contraponto com o mito Pagú, demonstrar a presença em sua obra de uma escrita efetivada pelas ‘marcas’ (ROLNIK, 1993), que aqui será chamada e desenvolvida como uma escrita/corpo.

## 2.2 - A escrita autobiográfica de Pagú:

*“Eu creio por demais na verdade para não supor que existam diferentes verdades e diferentes modos de dizê-la.”*  
Michel Foucault

Onde situar as memórias e as autobiografias? Seria a História o *lócus* da verdade sobre o humano singular ou plural? E à Literatura caberia o ficcional? Philippe Lejeune, ao realizar estudos sobre as autobiografias produzidas na França, deparou-se com uma constatação que corresponde a uma possibilidade de resposta

às questões anteriores. Segundo ele, autobiografia e ficção diferem-se apenas “no compromisso do autor com o leitor [na autobiografia] em dizer a verdade sobre si mesmo” (LEJEUNE, 2002, p.22). Compromisso que não invalida esse tipo de texto, a meio caminho entre Literatura e História, por ser tanto um produto artístico quanto um documento histórico.

Cássio Fernandes (2009) localiza, na Florença do século XIV, a utilização de três gêneros narrativos – a biografia, a autobiografia e a crônica – com características que apontavam para a escrita histórica tal qual se compreende modernamente, ou seja, esses gêneros “com o intuito de registrar os feitos dos homens ilustres, procuraram interpretar as suas ações e os seus gestos com um profundo senso histórico” (p. 27). No que diz respeito à autobiografia, Dante Alighieri produziu o modelo seguido por Petrarca, que:

na velhice, narra sua própria vida através de um discurso íntimo que, ao mesmo tempo, busca a elevação e dignidade da ação do homem na história de seu tempo. Ele apresenta sua origem “citadina e humilde”, as razões políticas pelas quais sua família é expulsa de Florença e se transfere para Arezzo. Reflete sobre a condição material de sua família, e chega mesmo a desprezar a riqueza. (IBIDEM, 2009, p. 27)

Porém, no que diz respeito a uma escrita autorreferencial produzida por pessoas comuns, Gomes (2004) e Alberti (1991) salientam que para essa escrita existir foi necessária a emergência da noção de cidadão moderno, aquele que perante a lei é igual em direitos civis e políticos a todos. Esse indivíduo se narra criando uma imagem de si, para si e para os outros (leitores), com o objetivo de que seja compreendido em sua verdade íntima, revelada pelas letras.

H. David Jackson, ao elaborar uma introdução para a autobiografia de Pagú, que ora chama de ‘relatório’, ora ‘carta-depoimento’ e até mesmo ‘romance’, diz que, no documento, ela “conta as verdades mais insólitas e abre nossos ouvidos...” (GALVÃO, 2005, p. 15) e, reforçando essa posição na página seguinte diz que Pagú, escreve uma ‘confissão/autoanálise’. Pela argumentação do pesquisador, pode-se depreender que o mesmo compreende as narrativas de si como verdades do e sobre o sujeito, e suas sugestões corroboram a ideia de pertencer essa textualidade ao gênero confessional.

Etimologicamente, confessar tem origem no Latim, *confessare*, formado a partir *confessus*, (particípio de *confiteri*), cujo sentido era confessar suas culpas, possuindo hoje o sentido, também, de declarar, revelar, reconhecer. Logo, pode-se verificar que a escrita cujo gênero se adjectiva por confessional pretende versar sobre fatos verídicos, que ocorreram com quem narra, estabelecendo uma relação de confiança entre escritor e leitor (CUNHA, 1997).

Afastando-se de preceitos religiosos, também se pode entender que a noção de relação indivíduo/verdade, no ato autodescritivo, vincula-se à concepção moderna/iluminista na qual o sujeito é concebido como *lócus* transcendente da razão e, portanto, produtor do conhecimento verdadeiro. Esse sujeito, capaz de verdade, afasta-se do ideal de sujeito ético da Antiguidade, para o qual o cuidado de si era condição para o conhecimento. A esse respeito Foucault formula a seguinte questão: “pode o sujeito tal como ele é ter acesso à verdade? É a esta questão que Descartes responde que sim” (FOUCAULT, 2006, p. 632).

Porém, este estudo parte da compreensão de que qualquer narrativa, seja ela descritora do mundo do eu, ou do mundo ao entorno, estabelece-se como um olhar vinculado a uma subjetividade processual, e, dessa forma, não se constitui em uma imagem fixa, em uma verdade absoluta e universal. Nesse sentido, o estudo buscará compreender a autobiografia como uma escrita de si, resultante de um momento da rede complexa de conexões, de intensidades e forças que perpassam o movimento constante de subjetivação. E sobre isso se pode perceber que Pagú deixou evidente, em seu texto, o jogo de afetos que mobilizou, para produzir uma escrita de e sobre si: “Aliás, eu nem sempre poderia escrever. Tudo sem esse intervalo sairia mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para outro” (GALVÃO, 2005, p. 64). Presencia-se a manifesta noção da escritora, de que faria um movimento entre diferentes momentos de seu processo de subjetivação.

Há, pois, escritas que estão no lugar do inclassificado, pois dialogam com uma ideia de vida como movimento, permeada por interconexões, em que se consideram os devires, os agenciamentos e os fluxos em jogo em um processo de subjetivação (DELEUZE, GUATTARI, 1995). Esse parece ser o caso de Patrícia Galvão, sua vida como sua escrita não se ajustam a análises modelares, no entanto, a partir dos contornos de sua autonarrativa se pode produzir uma cartografia: “Numa

cartografia, podem-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo” (DELEUZE, 1992, p. 48).

Em sua escrita, “são as marcas que escrevem” (ROLNIK, 1993, p.246) a elaboração textual presente em sua autonarrativa. Seus romances e desenhos corporificados em traços apresentam suas marcas, ou “os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro” (ROLNIK, 1993, p.244).

Dessa forma, a escrita de si é entendida como mecanismo de um cuidado de si, ou como uma técnica de produção de uma arte da existência, em que uma pessoa, de forma livre, e a partir de alguns critérios culturais, constrói-se de forma ética e estética. Essa forma de pensar a subjetividade ou o processo de subjetivação foi possível a partir dos estudos elaborados por Foucault (1985, 2006), ao encontrar presente nas práticas de cidadãos da Antiguidade Clássica formas de constituírem-se diferentes das práticas de assujeitamentos constitutivas das sociedades cristãs e capitalistas. Nessa nova perspectiva de conceber o indivíduo, pode-se apontar que este somente surge do cruzamento de uma técnica de si e de uma técnica de dominação datáveis historicamente. Ou seja, não há, nas sociedades, individualidades completamente livres, nem completamente determinadas por um *a priori*, mas possibilidades de composições na diferença. Essa ‘genealogia do sujeito’ proposta por Foucault objetivou:

[...] tentar recolocar o sujeito no domínio histórico das práticas e dos processos no qual ele não cessou de se transformar. É por este último caminho que segui. [...] Assim, procurarei explorar o que poderia ser uma genealogia do sujeito mesmo sabendo que os historiadores preferem a história dos objetos e que os filósofos preferem o sujeito que não tem história. O que não impede de me sentir em parentesco com o que chamamos de historiadores das “mentalidades”, e em dívida teórica para com um filósofo como Nietzsche, que colocou a questão da historicidade do sujeito. Tratava-se, pois, a meu ver, de desvencilhar dos equívocos de um humanismo tão fácil na teoria e tão temível na realidade; tratava-se também de substituir o princípio da transcendência do ego pela busca das formas de imanência do sujeito. (FOUCAULT, 2006, p. 632)

O sujeito imanente recolocado em uma existência como obra, como atividade criadora, não implica construir-se como subjetividade antítese, mas vivenciar o mundo em seu corpo, a seu modo, em seu tempo. É arranjar-se em uma trajetória onde se efetivam escolhas temporárias para si e perante o mundo.

A par disso, a escrita de si não é vista como aquela que deixa transparecer uma verdade, ou toda a verdade sobre quem escreve, mas como uma textualidade permeada por traços, desvios em que se pode olhar para uma silhueta produzida por marcas, colocadas em movimento por devires no processo de subjetivação de quem escreve. Essa escrita de si possibilita evidenciar as marcas que potencializaram a composição da produção literária de Pagú, ao lhe conferir um arranjo de experimento situado na vanguarda antropofágica.

### 2.3 - A Paixão de Pagú

*“Sou a única atriz.  
É difícil para uma mulher  
interpretar uma peça toda.  
A peça é a minha vida,  
meu ato solo”.*  
Pagú

*“E se tiverem necessidade de consultar  
biografias, não escolham aquelas que  
têm como título Senhor Fulano de tal e  
seu tempo, mas prefiram os estudos que  
poderiam se intitular: ‘Um lutador que  
combateu seu tempo.’”*  
Nietzsche

*Paixão Pagú*: um texto em que a escritora recorta para dividir com seu marido, momentos que considera pertinentes, para que ele sinta e também se deixe afetar pelas forças que nela produziram marcas. O relato íntimo foi editado em 2006, por desejo de seus filhos, Geraldo e Rudá.

Nesse relato, em meio ao início de sua narrativa retrospectiva, no qual estabelece sua diferente percepção de mundo, por não compartilhar dos conceitos estabelecidos, Pagú interrompe seu relato e passa a dialogar a respeito da escritura que estava empreendendo: “Talvez eu tenha a expressão confusa. Há uma intoxicação de vida. Parece que a paralisia começa desta vez. É difícil procurar termos para expor o resultado da sondagem. É muito difícil levar as palavras usadas lá dentro de mim” (GALVÃO, 2005, p. 52).

Como pode uma mulher produzir uma escrita de si e para si no interior de uma língua cuja gramática se manifesta preponderantemente masculina? Tal realização, para Deleuze (1998), só é possível para quem tem um estilo, para quem

traça uma linha de fuga no interior de sua própria língua, produzindo agenciamentos de enunciação. Só elaborando saídas estratégicas, inventando novas intensidades, escapando da tentação de produzir um rosto, que a escrita/vida ganha estilo e charme:

A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não tem vida, são como mortos. Só que o charme não é de modo algum a pessoa. É o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido feita. É um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou de mutilar o acaso. Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança impar no ser. (DELEUZE, 1998, p.13)

A escrita de si, feminina, esbarra em complexidades: a primeira, já dita, é a necessidade de produzir uma verdade, uma rotilidade; a segunda, elaborar isso dentro de uma língua que não a reconhece, pois fundamentada no sexismo. Para vencer tal desafio, só a elaboração de uma ética e estética comprometidas com a invenção de novas possibilidades de vida e de escrita, uma 'literatura menor' que "não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior" (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p. 38).

Em *Paixão Pagu* (2005), pode-se perceber a elaboração de uma literatura menor, pois há uma elaboração textual motivada pela escrita com a vida, em que se narra um modo de existência, um estilo de vida que trasborda a noção de "existência não como sujeito, mas como obra de arte" (DELEUZE, 1992, p.120); é um corpo que sente, não uma massa que ocupa um espaço, mas uma subjetividade em processo interconectada a vários campos de forças que a colocam em movimento: "O estado provisório da não-satisfação completa já me legava uma outra volúpia – a da procura." (GALVÃO, 2005, p.52) Suas forças desejanter a conduziam à busca constante de novos ideais desde menina: "Eu me sentia á margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão" (IBIDEM, p.57)

Nessa literatura, o narrado se manifesta como o devorado potencializado a partir das forças que lhe produziram ressonância, que foram elaboradas pelas marcas. Pagú convida o marido/leitor, destinatário único, naquele momento de seu texto, a se afetar também por suas marcas, por seu olhar complexo e pelo seu gosto e vontade do incomum:

Por que tanta importância à minha vida? Amas meu amor: eu a ponho em suas mãos. É só o que eu tenho de intocado e puro. Aí tem você minhas taras, meus preconceitos de julgamento, o contágio, os micróbios. Seria bom se eu tivesse o poder de ver as coisas com simplicidade, mas minha vocação *grand-guignolesca* me fornece apenas a forma trágica de sondagem. É a única que permite o gosto amargo de novo. Sofra comigo. (GALVÃO, 2005, p.61)

Seu texto segue trilhas e desvios para múltiplas orientações, a sexualidade, a maternidade, o casamento, a militância, as concepções políticas e literárias, os intelectuais, as viagens, as prisões, sem em nenhum momento estabelecer parâmetros e guias, há apenas a fluidez de linhas de forças que ora atravessam o texto. Um corpo, uma pessoa manifesta em posições de sujeitos diferentes, interconecta a uma rede complexa de implicações e significações estabelecidas em multiplicidades de situações. Daí na sua escrita:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre  $n-1$  (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser construída; escrever a  $n-1$ . Um tal sistema que poderia ser chamado de rizoma. (DELEUZE e GUATTARI, 1995 pp.14-15)

Em um sistema compreendido como rizoma, abdica-se da pretensão de inscrever-se no uno, produzindo uma narrativa linear e teleológica, ao contrário disso não segue modelos, não compõe uma rotilidade, segue por linha de fuga, apenas guiando-se por fluxos de intensidades: “Pensei em estabelecer uma ordem cronológica para facilitar a expressão. Ainda assim é difícil. Nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo” (GALVÃO, 2005, p.64). O tempo utilizado na escrita de Pagú, diferente da cronologia tradicionalmente linear, procede por fluxos a-paralelos de sensações: “cortando uma vida em partes, deixando para amanhã o resto, voltando sempre a um ponto de partida diferente [...] estávamos aqui, estávamos ali. Agora cheguei não sei aonde, mas eu quero escrever” (IBIDEM, p. 141). Assim, ela brinca com a temporalidade ao narrar, volta ao passado, dialoga com o presente e retorna a ele, não necessariamente ao mesmo assunto que relatava antes: “Mas o hoje será para depois, porque agora é o antes. Estou passeando pela vida que passou: volto para ela” (GALVÃO, 2005, p.69).

Tal procedimento também coloca em evidência os mecanismos de uso da linguagem no processo de escritura, recriando a idéia usual em autobiografias, de sucessão de eventos articuláveis para concatenar o texto dando um sentido à vida escrita. A finalidade de tal operação é o conseqüente efeito de unidade e coerência, pois o objetivo de tais relatos é chegar a um ponto final já escolhido anteriormente.

Diferentemente, a escrita autobiográfica de Pagú via o seu corpo em relação com o mundo a partir de novas combinações, e, para narrar-se, rasurou os gêneros habituais de escrita da vida para produzir uma escrita com vida. Assim, inicia sua narrativa fazendo-a parecer uma carta, depois se desloca para a forma de diário, no qual a data que aparece é a do seu presente. E, ainda, abandona as datações e segue sua retrospectiva, às vezes utilizando-se como recurso o discurso direto, parecendo querer explicitar as falas dos envolvidos em seu texto/vida.

Uma escrita de si que rompe e rasura com a noção de verdade sobre o sujeito, com a noção habitual de tempo e também com as subdivisões no interior do gênero narrativo a que deveria vincular-se, fazendo valer as multiplicidades, pode ser aproximada do conceito de livro como rizoma, pois em tal escrita:

[...] Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma dessas ordens, de tal maneira uqe um livro não tem continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores. Resumindo, parece-nos que a escrita nunca se fará suficientemente em nome de um fora. O fora não tem imagem, nem significação, nem subjetividade. O livro, agenciamento com o fora contra o livro-imagem do mundo. Um livro rizoma, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado. (DELEUZE e GUATTARI, 1995 p. 32-33-34)

Em um “livro rizoma”, a escrita de si não deixa vaziar verdades, uma imagem mimética de alguém, mas desnuda as marcas que colocam em movimento os devires no processo de subjetivação: “O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria” (DELEUZE, 1992 p.47). Cabe, tão somente, ao crítico ou ao leitor conectar-se a essas linhas deixando-se atravessar por suas intensidades que encontraram ressonância: “Não vou falar do que vi, nem do que fiz. Falo ainda

deste corpo e da inquietação que ele carregava. Da insatisfação que ele gozava e alimentava” (GALVÃO, 2005, p.141).

Pagú, ao decidir inscrever-se, não prometeu a verdade, mas desejava dividir com o marido sensações: “Não estou escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isso é para você ter um pouco mais de mim mesma, das sensações e emoções que experimentei” (GALVÃO, 2005, p. 99-100). Nessa escrita, o passado torna-se presente ao produzir sensações (GUMBRECHT, 2009). Sua vida relatada em papel concretiza sua postura ética, estética, política antropofágica ao transpor ao texto suas marcas, não de forma linear, mas como sensações que tocaram seu corpo tanto quando foram vividas, quanto foram lembradas e narradas.

As marcas resultantes de suas vivências tornavam-se experimentos de linguagem materializados em uma escrita/corpo que davam o tom de seus textos. Essa escrita/corpo se refere a uma experiência devorada que se presentifica na elaboração textual de Pagú, e nesse sentido não deve ser confundida com ‘autoficção’.<sup>8</sup> A par disso, deve-se considerar que a escrita/corpo deixa vaziar nos textos a presença de procedimentos estéticos, elementos temáticos, escolhas ético-políticas possíveis de serem, pelo leitor, experimentadas, se visualizadas por uma atitude antropofágica. Isso porque a antropofagia cultural enquanto uma elaboração corpórea (fundada no ato de comer), manifesta-se como uma forma de estar e de relacionar-se com o mundo, o que possibilitou a Pagú construir uma (sem ser uma) escrita permeada pelas marcas efetivadas em seu processo de subjetivação.

Outra questão que merece destaque no fragmento supracitado reside na inquietante disposição de Pagú em pensar, ao escrever, na leitura de seus textos. Não só aqui, mas como será demonstrado nos próximos capítulos, evidencia-se no processo criativo de Pagú um plano de construção que, ao mesmo tempo, é experimento de linguagem e forma de tocar os leitores. Tal consideração pode ser melhor compreendida à luz do conceito ‘escreler’ desenvolvido por Manuel Portela:

Ao usar o conceito ‘escreler’ para referir todos os objetos, pretendo criar um ponto de vista que permita apreendê-los, na sua diversidade medial e formal, como experiências sobre a retroação da leitura na produção da escrita. Quando percebidos como intervenções materiais para produção

---

<sup>8</sup> Doubrovsky define autoficção: “[...] Ficção, a partir de acontecimentos e fatos estritamente reais. Se assim preferirem, ‘autoficção’, por se ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, sem respeito à chamada ‘boa forma’ nem à sintaxe do romance, seja ele tradicional ou inovador.” (DOUBROVSKY, Serge. Fils. Paris: Galilée, 1977)

de sentido, estes objetos tornam possível perceber a contiguidade entre meios e técnicas enquanto formas inscricionais da experiência, da linguagem e do pensamento. Quando percecionados como campos de legibilidade, mostram-se como dispositivos reflexivos para apreender a performatividade da leitura ao interagir com uma determinada notação. O que se sugere através desta dupla percepção é a dinâmica de codependência entre atos inscricionais e atos de leitura. 'escreler' tenta criar o ponto de vista necessário para observar essa dinâmica, através da qual diferentes géneros e práticas de escrita (tradução, ensaio, poesia, narrativa, teatro, blogue) e diferentes modalidades de inscrição (escrita, impressão, pintura, colagem, registro sonoro, registro vídeo, registro digital, registro fotográfico, performance, exposição) se dão a ver como atos de escrita que dramatizam materialmente a sua ativação através de atos de leitura. (2013)<sup>9</sup>

O que esta tese pretende é apresentar a utilização por Pagú de formas de registro, elaboração e utilização do espaço livro, como estratégias performáticas da ação de sua escrita/corpo, que deveriam mobilizar diferentes práticas de leitura e posição diante do texto.

Uma escrita/corpo pode questionar tradicionais conceitos imobilizadores, pois dialoga a partir de um corpo que vibra, à medida que se deixa envolver pelas forças do entorno que lhe provocam ressonâncias e lhe movimentam:

Agora, depois de tantos anos, por momentos eu sentia os mesmos sintomas. Mas a minha energia física dominava todos os traumatismos. O meu corpo reagia. Quantas vezes tive pudor de minha resistência contra choques morais. Quando julgava estar irremediavelmente esmagada, voltavam-me o movimento, o apetite, o sono tranquilo. Vida. Muita vida. (GALVÃO, 2005, p.78)

Esse corpo que resiste e reage contra todos os traumatismos põe em evidência a questão: não seria o trauma uma produção discursiva com a faculdade de desmobilizar a potência de novas sensações? Questionar a idéia de trauma não é negar processos de violência física e ou psíquica, pelo qual passou povos e grupos subjugados, mas substituir a paralisia e o recalque pelo movimento. Nos relatos de Pagú, sofrer a violência é diferente de colocar-se em estado de trauma, pois seu corpo se refaz. E nesse rearranjo as marcas deixadas se convertem em potências para novas ações.

---

<sup>9</sup> Conceito apresentado na exposição de poesia experimental e mostra bibliográfica de Manuel Portela (percurso 1988-2013) na Casa da Escrita, em Coimbra, na qual o referido autor evidencia sua preocupação, manifesta em diversas obras, com a natureza produtiva dos atos de leitura e suas respectivas relações e implicações com elementos materiais da escrita. Disponível em: <http://matlit.wordpress.com/2013/09/09/escreler-na-casa-da-escrita/>

A leitura proposta pela tese contrapõe marca a trauma em função da primeira, ser situada como materialidade corpórea volátil, enquanto o segundo conduzir ao medo e a angústias que freiam a mobilidade.

O movimento e a diferença, indicadores da vida escrita por Pagú, já aparecem em suas primeiras páginas, e assim começa seu relato:

Na nebulosa infância, a sensitiva já procurava a bondade e a beleza. Mas a bondade e a beleza são conceitos do homem. E a menina não encontrava bondade e beleza onde procurava. Talvez porque já caminhasse fora dos conceitos humanos." (GALVÃO, 2005, p. 52)

A diferença aqui citada, na sua forma de ver e sentir corporeamente o mundo, constitui-se claramente como antagonismo ao sistema de pensamento construído na Modernidade, no qual o modelo de humanismo foi edificado sobre o ideal de homem universal, ou aquele que deveria ter como valor absoluto os estabelecidos na Europa a partir de bases científicas, elaborados por uma elite branca, masculina e cristã. Contra esse ideal insurge a presença, na escrita, do corpo: "Não vou falar do que vi, nem do que fiz. Falo ainda deste corpo e da inquietação que ele carregava." Essas foram suas palavras no início do relato sobre sua passagem pelo Japão. O citado humanismo europeu, abandonando o princípio clássico de 'mente e corpo são' e com uma visão dualista do homem reduziu o corpo a estudos "dentro de tradições interpretativas, para as quais os significados, que são mentais, espirituais e ideais, assumem uma automática prioridade sobre questões puramente materiais, corpóreas e sensuais" (PORTER, 1992, p. 292).

Portanto, em sua escrita/corpo 'intoxicada de vida', o acontecimento que considerou mais importante para primeiro relatar, fora o da entrega de seu corpo, pois "o espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo" (ANDRADE, 1997, p. 355). E, em uma busca do novo e do desconhecido, mas como escolha consciente e contrassensual, Pagú relata:

O primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos. Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida. Com certeza, havia uma necessidade, ou melhor, a necessidade nada tinha a ver com a entrega fisiológica de meu corpo. Antes desse fato, só me lembro da inquietação anterior. (GALVÃO, 2005, p. 53)

Após seu relato discorrer sucintamente sobre as primeiras vivências amorosas, Pagú, percorrendo as trilhas de uma busca irremediável, conta como conheceu Raul Bopp, um momento importante de sua vida que prenunciava mudança, pois, além de ser a época da sua formatura, achou quem a ouvisse:

Em 1929, conheci Bopp. Era qualquer coisa de novo. Ele e Fernando foram os primeiros que me ouviram com complacência na exteriorização de minha revolta contra a maneira de agir e de ser do resto do mundo conhecido. Bopp me acompanhava diariamente, quando deixava o Conservatório. Ele e Fernando me prometeram amizade e compreensão. Eu recebera o diploma da Escola. Ia tentar uma vida nova. (GALVÃO, 2005, p. 56)

A promessa de amizade de Bopp e Fernando era importante, pois Pagú, durante toda a narrativa, expõe seu horror à sua visualização e à de qualquer mulher como simples objeto sexual. Bopp tentou beijá-la, porém, foi repelido e não insistiu; na Argentina Jorge Luis Borges tirou a roupa cinco minutos depois de conhecê-la; um tal de Cirilo lhe disse que ela despertava desejo em todos os homens e que não era capaz de atrair sentimentos puros. Em sua passagem pelos Estados Unidos, não foi diferente e nesse momento da narrativa faz um desabafo, praguejando sua condição feminina:

Eu sempre fui vista como sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda a parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas. (GALVÃO, 2005, p. 139)

O importante no relato é verificar que o insuportável na condição feminina (aquela figura existencial formulada no ocidente aburguesado e judaico-cristão, transposto para o Brasil, via colonização, e que estabelece para a mulher o papel ora de Ave, ora de Eva), é a falta de liberdade, produzida por uma concepção restritiva de mulher elaborada pelas 'catequeses, pelos maridos católicos suspeitosos e pelas ideias cadaverizadas' que Pagú tanto abominava. (ANDRADE, 1997). Para ultrapassar essa moral sectária, havia a "Necessidade da vacina antropofágica" (ANDRADE, 1997, p. 355), pois esse seria o remédio "contra as catequeses" (p.53). E em seu caminho ao encontro do ideal que a mobiliza por toda

a vida, relata como conheceu Oswald, o que a fez aproximar-se e sentir-se atraída por ele:

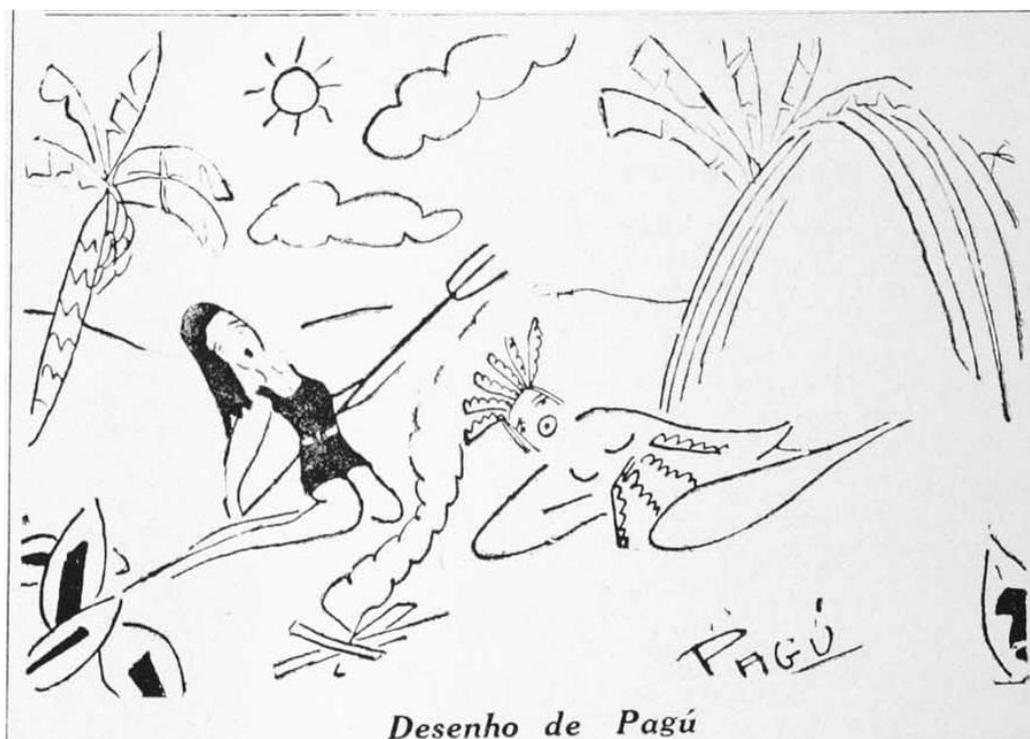
Não sei se você sabe como conheci Oswald. Ele leu coisas minhas, mostradas por Fernandinho Mendes. Teve curiosidade e quis me conhecer. Foi quase ao mesmo tempo em que conheci você. Na época do Movimento Antropofágico. Oswald: uma liberdade maior de movimentos e mais nada. (GALVÃO, 2005, p. 139)

E o importante a verificar reside no fato de que foram os escritos de Pagú que, em um primeiro momento, aproximaram-na de Oswald e não ‘seus olhos moles de fazer doer e o coração bater’, como a eternizou Bopp. Sua participação no grupo da Antropofagia se deu por encontro de sensibilidades e afinidades artísticas e éticas, por uma crença, acima de tudo, na liberdade, no movimento, na invenção.

#### **2.4 - Pagú “o anúncio luminoso da Antropofagia”**

Ainda sobre o referido escrito autobiográfico Ferraz salienta que o texto oferece muitas informações novas sobre a política e a cultura brasileira durante a Era Vargas, pois expõe, na relação Pagú/Oswald, passagens inéditas “Renovando e reescrevendo a história do Modernismo, através da ação de dois dos seus agentes mais (e, paradoxalmente, menos) conhecidos” (FERRAZ, 2005, p. 12). Pagú e Oswald de Andrade, ou seja, apesar de o casal ter ficado na memória coletiva como aqueles que traíram Tarsila do Amaral, muito pouco havia de estudos sobre suas obras como literatos modernistas. Semelhante processo também pode dizer que ocorre nos livros escolares de literatura e história, e, quando são citados como participantes do movimento antropófago, não há um estudo efetivos de suas obras.

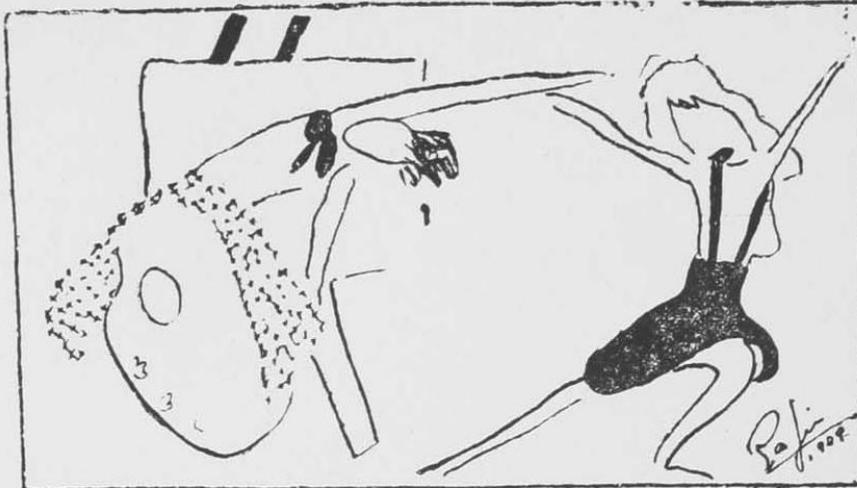
Apesar do referido desconhecimento, em 24 de março, Pagú estreia na 2ª edição da *Revista de Antropofagia* com um desenho como contribuição. Nas edições seguintes, mais um desenho, (08 de maio), e outro seguido de poema (19 de junho), respectivamente, reproduzidos a seguir:



# revista de antropofagia

Orgão da Antropofagia  
Brasileira de Letras

11.º numero da  
2.ª denteição



brasileiro e ás novas e virgens capacidades do homem brasileiro, é, sem duvida, a da "escola antropofagica".

A escola capaz de revelar, integralmente, o caso humano do indio que é o caso humano do brasileiro até hoje incompreendido.

Acabou com o apostolado de

aquele rapaz de calças de xadrez...  
de gravata sentimental,  
me dava balas de alcaçuz  
e falava mal de mim.

legenda e figura de Pagú  
(Do album de Tarsila)

Em 27 de Julho de 1929, com Pagú já bastante conhecida pela imprensa, e como membro do grupo dos antropófagos, a Revista *Para Todos* publica a matéria abaixo:

Pagú está no Rio  
Veiu com Tatsila, An-  
nita Malfatti, Oswald de  
Andrade.  
Não veiu para vêr a ci-  
dade, as praias, as monta-  
nhas, as vitrinas.  
Veiu.  
Sem complemento  
Pagú aboliu a gramma-  
tica da vida.  
A analyse logica foi um  
preconceito da Escola  
Normal.  
Pagú parece um leão,  
uma arvorezinha de en-  
feito, um léque japonês.  
Mas de perto a gente

**P a g ú**  
Desenho de Di Cavalcanti

acerta: é uma menina de  
cabellos malucos que ella  
nunca penteia.  
Pagú não tem modos.  
Tem genio.  
Faz poemas.  
Faz desenhos.  
Os poemas se dependu-  
ram nos desenhos e ficam  
gritando.  
Quem passa pára.  
Ela pequena notavel!  
Pagú é o ultimo pro-  
ducto de São Paulo.  
É o annuncio luminoso  
da Antropofagia.  
A...

Segundo Campos (1988), o poema provavelmente foi escrito por Álvaro Moreyra e dele podem ser destacadas algumas considerações a respeito da presença de Pagú no movimento da Antropofagia, que tornam complexo o entendimento do silenciamento de Pagú. A pergunta da tese é: como alguém que foi divulgada como uma proeminente expressão da Antropofagia revogou a gramática da vida, considerou a análise lógica como preconceituosa, autora de poemas e desenhos, ficou fora das páginas da oficial História da Literatura Brasileira, mesmo tendo contribuído com trabalhos de vários gêneros e em vários momentos entre fins da década de 1920 e 1960?

Para responder a tal questão, é possível recorrer à 'genealogia' de Foucault (2005) como uma tática, estratégia de luta e combate para os dias atuais, como se pretende destacar nos "saberes assujeitados":

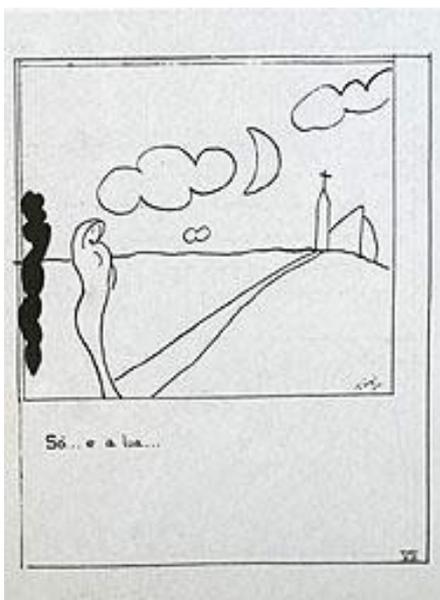
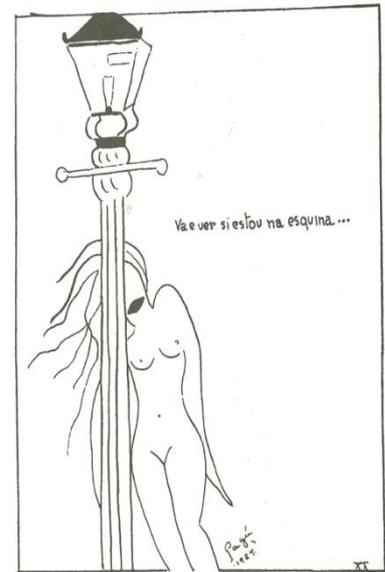
E, por "saber assujeitado", entendo duas coisas. De uma parte, quero designar, em suma, conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerência funcionais ou em sistematizações formais. (...) portanto, os "saberes assujeitados" são blocos de saberes históricos que estavam presentes e disfarçados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos, e que a crítica pôde fazer reaparecer pelos meios, é claro da erudição. Em segundo lugar, por "saberes assujeitados", (...), eu entendo igualmente toda uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos. (FOUCAULT, 2005, p. 11-12)

A Antropofagia Cultural e Pagú, enquanto uma de suas intérpretes, foram consideradas pela crítica do Modernismo e pela recente história oficial da política e cultura brasileira como um desses saberes que não correspondiam, naquele momento, aos saberes apropriados ao exercício de análise e para, a partir disso, serem valorizados como representativos da discursividade da época.

Colocando-se como contraponto às teorias totalitárias e globais, Foucault (2005) propõe a arqueologia como método de análise das discursividades locais ou como proposto por Deleuze, minoritárias. É nesse percurso que se coloca a tese, ou seja, não na busca por uma verdade escondida ou mascarada, mas na busca por evidenciar o processo pelo qual a luta pelo poder engendra uma verdade totalitária, que como única, desabilita outras possibilidades.

É um trabalho não fecundo ler tanto a vida quanto a escrita, quando o que se busca for uma verdade do conteúdo. Nesse sentido, a narrativa autobiográfica de Pagú será empregada ao longo deste trabalho para dialogar com os outros textos, que aqui serão utilizados para compor sua atitude antropofágica de MULHER PLURAL, ou seja, aquela que traça uma linha de fuga das constituições unívocas de sujeitos, e por isso produziu uma OBRA VIVA.

Dessa forma, ao estabelecer relações entre o texto autobiográfico, o conceito de rizoma pretende agenciar o entendimento do narrado a partir de teorias de sistemas abertos, como pensados por Deleuze (1992), empurrando para além da verdade, sobre algo ou alguém, o diálogo que se pode promover com esse tipo de texto. Nesse mesmo sentido, o mapeamento elaborado a partir da leitura desse relato apresenta a imagem de uma parte, autossimilar, de alguém que tem seu todo aberto ao infinito de possibilidades e combinações suportáveis aos processos de subjetivação. E assim, pensar essa individualidade, Pagú, fixada pela tinta, como artefato de momentos descritos por um olhar que ressignifica, via cuidado de si, aponta que suas experimentações ocorreram em diferentes tempos de seu processo de subjetivação. Abaixo, “alguns momentos devorados” revelam imagens de si, que dedicou à Tarsila do Amaral, no *Álbum de Pagú, Nascimento, Vida, Paixão e Morte*:



Como já destacado anteriormente, os poemas e imagens, construídos a partir de recortes de fatos e ficção, dialogam no espaço enquadrado para narrar fragmentos de sua vida, demonstrando a inquietação moderna, frente à representação e a continuidade. A elaboração de uma estética comprometida com o experimento é uma busca recorrente nas páginas criadas por Pagú que reverberam em sua escrita/corpo.

### 3 - MARXISMO, ANTROPOFAGIA E VANGUARDA EM PARQUE INDUSTRIAL

*“A moça abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!  
Assim, em todos os setores proletários,  
todos os dias, todas as semanas, todos os anos!”*

Patrícia Galvão

No capítulo anterior, a questão central foi situar Pagú como participante do Movimento Antropofágico e, a partir daí, destacar por meio de seu relato autobiográfico, alguns elementos que corroboram para delinear aspectos de sua composição estética, compreendida como escrita/corpo.

Neste capítulo, buscar-se-á evidenciar como sua escrita/corpo traçou um projeto de elaboração de um moderno romance proletário, que ao mesmo tempo refletiria as mazelas impostas aos pobres pela sociedade capitalista e se expressaria como um experimento estético antropofágico ancorado no escrever.

O indicador da estética antropofágica em Pagú reside em produzir romances, em que a vivência humana se manifesta no relato, por meio do experimento vanguardista, utilizando-se, dentre outros elementos, da expressividade material do código linguístico e de outras possibilidades de uso do espaço livro.

Hermenêutico e não-hermenêutico dialogam para conduzir a leitura proposta por Pagú, do cotidiano humano, com base no experimento estético. Esses campos supostamente opostos não têm como fim a síntese unitária, totalizadora, mas objetiva, porém, enfatizar a dinâmica da obra de Pagú.

#### 3.1 - O Romance social

Segundo Arnold Hauser (1995), o chamado romance social nasceu na Inglaterra e na França, por volta de 1830. Sua temática girava em torno da crítica às mazelas da sociedade burguesa. Essa ganhou reforço com a democratização do acesso ao livro, provocada pela venda em fascículos mensais e pelas novelas folhetinescas, e nesse contexto, Charles Dickens foi o grande beneficiado pela transformação na publicação e distribuição do objeto literário. Dickens pouco sabia sobre o movimento operário, nunca foi socialista, nem revolucionário, porém, preocupava-se com o empobrecimento da pequena burguesia frente à ampliação

excessiva do capital industrial, era filantropo e anticonservador. Seus livros, apesar de vincularem-se ao propósito de discutir a temática social, serviam ao entretenimento, fazendo parte de seu projeto literário tocar o coração de seus leitores. E, ainda, segundo Hauser, a emoção que provocava, na época em que escreveu, era semelhante ao que o público de hoje sente ao ver os filmes. Nesse sentido, confirma:

era o melhor narrador de histórias e autor mais popular de sua época (...) o grande estilo épico, a regularidade da linguagem, o modo de criação espontâneo, seguro, quase isento de artifícios, que não conhece paralelo em todo o século XIX. (HAUSER, 1995, p. 848-849)

Aqui no Brasil, quando se fala em 'romance social', em função da historiografia literária dominante, pensa-se em um tipo específico de romance, produzido na década de 1930 do século XX. E, além de ser um romance identificado com essa época, recebeu também um nome específico: romance regional ou romance nordestino, pois mais se desenvolveu no nordeste brasileiro.

A respeito do romance de 1930, João Luiz Lafetá (1974) defende em 1930 a *crítica e o modernismo* que esse momento constituiu no sentido de uma mudança nas preocupações literárias modernistas, uma vez que passaram a preocupar-se mais com o conteúdo do que com a forma de suas obras. De tal modo se sustenta a tese de que o modernismo foi um projeto estético e um projeto ideológico e que essas distinções, contudo, adjetivavam o modernismo em fases diferentes e não contínuas. A fase baseada na premissa da estética correspondeu ao período iniciado com o movimento de 1922, cuja preocupação era fundamentalmente com a transformação da linguagem. Na chamada fase ideológica iniciada em 1930, a inquietação girou em torno do papel da literatura e do escritor e das relações entre arte e ideologias tanto as de esquerda, quanto as de direita e extrema direita.

A tese defendida pelo autor salienta a importância da Revolução de 1930 nesse processo de reorientação do modernismo, na medida em que ela abre espaço para se discutir sobre a história do Brasil, sua situação de dependência externa, a situação do povo pobre do campo e da cidade e, além disso, destaca igualmente que o investimento na temática social não é acompanhado por uma crescente preocupação com a forma e com a linguagem. Nessa configuração, em fins dos

anos 1930, o que se assinala é uma tensão entre estética vanguardista e postura política ideológica (LAFETÁ, 1974).

Luís Bueno (2006), em sua *Uma História do Romance de 30*, traça um grande panorama dos livros escritos no citado período, destacando escritores até então pouco lidos ou desconhecidos, pois para ele o verdadeiro trabalho do historiador da literatura não é repetir o já dito, mas ao contrário disso, debruçar-se sobre arquivos e levantar coisas que não eram compreendidas, no momento em que foram publicadas. Em sua obra, destacou o trabalho de Pagú, *Parque Industrial*, frisando que seu livro, naquela primeira e comercialmente malsucedida edição, trazia na capa o subtítulo 'romance proletário'. Outra contribuição da citada obra foi destacar que não havia só romances com temáticas sociais no período, mas já se preconizava as referências psicológicas à moda futura de Clarice Lispector. (BUENO, 2006)

Entre Bueno e Lafetá, além da distância temporal que marca suas respectivas escritas, existem outras. Uma questão importante é o entendimento de que a produção literária posterior e a partir de 1930 é uma continuação, em outra fase, do movimento modernista iniciado em 1922. Bueno traz à tona a discussão empreendida pelo poeta Ledo Ivo e outros escritores nordestinos, de que essa abordagem é fruto da supremacia da USP, em termos de produção editorial e de significados. Denunciam, ainda, que a citada leitura foi consubstanciada por Lafetá, seguindo o caminho aberto por Antônio Cândido, na tentativa de dar mais importância histórica e cultural à Semana de Arte Moderna do que ela realmente possuiu (BUENO, 2006).

Tais questões evidenciam que os procedimentos adotados pela historiografia literária dominante buscaram um sentido para a história, por meio de uma construção discursiva em que se efetiva a sobreposição de fases que englobam obras e autores por supostas características comuns. E ainda Lafetá cindi, no modernismo, uma fase com características de renovação estética e outra política, enquadrando o comum e expurgando o que diferia.

Portanto, verifica-se a construção de um sentido para a história marcado pelas disputas entre diferentes projetos de leitura do passado, pois, apesar de a produção discursiva paulista ser dominante, ela não é a única versão, há em torno disso lutas. Foucault (1996) salienta que a posse do discurso, adquirida em relações

de poder, possibilita haver sempre no interior das sociedades os discursos permitidos e os discursos interditados e sobre isso esclarece:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (p.08-09)

A concepção foucaultiana de discurso, aqui utilizada, entende que o mesmo se dá em um complexo embate de forças, nas quais “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Portanto, não somente houve, no período de 1930, um embate entre diferentes discursos modernistas, e outros de variadas nuances da esquerda e da direita, pela hegemonia explicativa e de produção de significados para a política, cultura e sociedade brasileira, como também há entre os relatos históricos e críticos posteriores, lutas entre os que concorrem pela elaboração de versões do passado.

Pagú, assinando o nome como Mara Lobo, publicou entre 1957 e 1961, numerosos artigos no suplemento que se chamava Literatura do Jornal *A Tribuna*. Nos citados artigos, dedica-se a uma de suas constantes lutas: a defesa de uma literatura em permanente movimento. E, em função disso, evidencia em suas críticas uma posição avessa ao chamado romance nordestino, devido à diluição do projeto estético modernista, na década de 1930. Tal crítica evidencia a fragilidade do procedimento adotado por Lafetá de unir a produção do romance no Nordeste com a produção dos modernistas do Sudeste. Em um de seus artigos destaca:

Não consideramos hoje o naturalismo como escola a voltar... Nem mesmo a volta ao naturalismo que se verificou quando ‘os do Norte’ chegaram ao Rio, pelas alturas de 1930, contrariando o caráter experimental do modernismo do sul, de mineiros e paulistas. Essa descida dos romancistas neonaturalistas, cuja única desculpa é a de se apresentarem sob o disfarce de crítica social, revelou o ‘atraso’ de uma generalidade, **tanto de escritores como de leitores**, em discordância com os precursores emergentes da quadra de vinte, na estética, na poesia, no romance, na rapsódia brasileira. [grifo nosso] (Galvão, *apud* CAMPOS, 1982, p. 234)

No fragmento acima, ao mesmo tempo em que se evidencia uma cobrança para que se escreva uma literatura comprometida com a constante ruptura, marca de sua posição de escrita/vida vinculada ao modernismo antropofágico, há o destaque para sua preocupação com os leitores, e também indica sua observação sobre a desconexão do romance social nordestino como uma suposta fase do modernismo. Tal questão se manifesta como evidência de que uma escrita da história e da crítica da literatura que procedeu pela construção de fases em continuidade era, de certa forma, não afiançada por Pagú, no que diz respeito ao movimento modernista.

A par das críticas de Pagú, pode-se perceber que alguns escritores ('os do Norte') seguiram, em parte, o modelo de sucesso de Dickens (HAUSER, 1994) e contentaram-se em narrar relatos com denúncias políticas e sociais, sem preocuparem-se com a inovação formal. Aqui, contudo, havia uma tentativa de mobilizar o público leitor para a mudança, que deveria gerar uma conscientização do que era o "antigo Brasil" – coronelismo, sociedade patriarcal, agrarismo, e assim promover sua modernização capitalista e/ou superação e passagem à etapa histórica posterior – o socialismo.

É necessário apontar, porém, que nem todos os escritores que produziram obras realistas socialistas seguiram modelos, mas não há espaço neste estudo para discorrer sobre isso. A presente tese não tem como intenção discorrer sobre as características do romance social brasileiro, pretende apenas compreender o romance proletário de Pagú sob a perspectiva de um contraponto ao que a crítica e a historiografia literária consideraram romance social brasileiro.

Sobre a questão da escrita, Pagú esboçou um elogio ao romance regional de Jorge Amado, ao fazer uma análise à época do lançamento de *Gabriela*:

No texto, sem nenhuma inovação, Jorge Amado enfim merece louvor: eis um texto cuidado. Tão cuidado que se pode dizer que o romancista inova, sem inovar nada. A renovação está em que Jorge Amado, afinal, nos dá um livro literariamente trabalhado. (GALVÃO, 1958 *apud* CAMPOS, 1982, p. 235)

É válido destacar, em consonância com o narrado acima, que Pagú a despeito de acreditar e promover em seus textos uma escrita de conteúdos narrativos embasados na denúncia das mazelas do sistema capitalista e dos

infortúnios próprios, pelos quais passava a população brasileira, fazia isso se importando também em manter-se ligada às pressuposições da estética modernista antropofágica. E nesse sentido, diferiu das diretrizes do chamado realismo socialista que se configurou na década de 1930.

Após a Revolução de 1917, e especificamente em um contexto em que já se encontrava formada a URSS, começou a acontecer um processo de repressão às várias expressões artísticas da vanguarda modernista ocidental que circulavam, naquele país, até aquele momento. Aparece então uma suposta vanguarda militante, o realismo socialista, oriundo do realismo crítico ou burguês do século XIX, mas baseado no socialismo científico. Foi no *Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos*, em 1934, que aconteceu, pela iniciativa de Máximo Gorki e sob o controle de Stalin e Zhadanov. A partir daí o realismo socialista se torna efetivo. (TRINGALI, 1994)

Lee Baxandall (2001), colaborador do verbete literatura no *Dicionário do Pensamento Marxista*, destaca que as concepções que existem de estética escritas por K. Marx e F. Engels se relacionam em sua maioria a essa arte. Essas concepções, porém, não mereceram um estudo sistematizado, e apesar de sua originalidade, encontram-se dispersas em cartas. Nestas merece destaque o conteúdo, e não à forma da obra de arte.

Baxandall, ao expor sobre o método realista, cita uma carta de Engels escrita em 1888, direcionada a Margaret Harkness. E assim, Engels esclarece o que considera o adequado modo de representar os eventos históricos na ficção:

se tenho alguma crítica a fazer, será talvez a de que o seu romance não é bastante realista. O realismo, para mim, implica, além da verdade do detalhe, a apresentação verdadeira de personagens típicos em circunstâncias típicas. (ENGELS *apud* BAXANDALL, 2001, p. 217)

A partir da citada concepção, e de outros textos não ligados ao literário, de Marx e Engels, se erige todo o princípio norteador da produção artística realista socialista. Mas adverte Baxandall, que muitos artistas vinculados ao marxismo fizeram de suas obras espaço para os experimentos e que seria uma tarefa reveladora e imensa produzir uma “história adequada da teoria marxista do realismo” (p. 218)

Tringali (1994) destaca que fundante também foi o texto de Lênin *A Organização do Partido e a Literatura do Partido*, em que a defesa da premissa do partido comunista sobre a cultura e a arte, são advogados e assim instituem uma forma correta, ou única aceita, de pensar em que prevalece o antiidealismo. Partindo desse pressuposto:

(...) a arte não se define como criação, mas como imitação. Em vez de imitação prefere-se dizer que a arte é um *reflexo da realidade*. E como tal é uma *forma de conhecimento*, dado que se define o conhecimento como um reflexo, em que a realidade externa determina a consciência. A arte vem a ser uma forma especial de refletir a realidade. O modo de conhecer depende do modo de refletir objetivamente a realidade, como instituiu Lênin. (TRINGALI, 1994, p. 220)

A par desse fundamento, compreende-se a constituição da obra de arte, somente em função e a partir dos fatores que atuam sobre o autor, que são dados pela base material da sociedade, ou infraestrutura. Tais assertivas são oriundas do *Prefácio à “Contribuição à Crítica da Economia Política”*, escrito por Marx em 1859 e foram formuladas da seguinte maneira:

O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu de fio condutor aos meus estudos, pode resumir-se assim: na produção social da sua vida, os homens contraem determinadas relações necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina seu ser, mas seu ser social que determina a sua consciência. (MARX, K e ENGELS, F. 1977, p. 301)

A partir do exposto acima, torna-se inequívoco que o universo e a temática, sobre os quais os pensadores acima discorrerem, destaca as denúncias da exploração dos homens sobre os homens e a luta do proletariado pela sua libertação.

Verifica-se, também, que essa concepção possui uma visão coletiva da sociedade, e não individual como apregoado pelo liberalismo, na medida em que a totalidade das pessoas que vivem sob o julgo do capitalismo possuem a mesma

visão de mundo, nubladas pela ideologia burguesa. Cabia à literatura realista, então, um papel pedagógico e conscientizador, promovendo a construção da sociedade sem classes. E, para isso, não deveriam ser necessárias experimentações estéticas, o conteúdo bem escrito deveria ser o primordial.

Nesse contexto, para se poder compreender as elaborações ficcionais produzidas por Pagú, de certa forma díspares em relação ao universo socialista, torna-se necessária a leitura de seus romances.

### **3.2 - *Parque Industrial*: ausência e presença da escrita em uma aventura vanguardista**

Em *A Reinvenção da Leitura* (1975), Ana Hatherly, absorvida em pensar as transformações possíveis no universo da leitura, provocadas pelo impacto da visualidade da palavra, explorada pela poesia concreta, traz para a discussão a questão da legibilidade do texto. Sobre isso a autora esclarece:

Pensar o problema da legibilidade/ilegibilidade do texto ou da escrita literária é próprio do escritor, que constantemente se defronta com o problema da escrita que cifra e da leitura que decifra. (...) meditar sobre a legibilidade é tentar avaliar até que ponto ela decorre das limitações impostas por um código que estabelecendo a relação entre emissor e receptor, regula a sua própria legibilidade, isto é, o grau de comunicabilidade possível das mensagens e a sua decifração, que é o problema real da leitura. (HATHERLY, 1975, p. 465)

Segundo a referida autora a poesia concreta, ao utilizar-se de uma nova técnica de uso visual da palavra, rompe com os meios sociais de expressão vigente, colocando-se, inicialmente, à margem porque ilegível pela cultura oficial. Esse compromisso, com a quebra do código vigente, socialmente aceito, aproxima esse experimento poético da chamada literatura de vanguarda, pois para ela:

Os grupos de vanguarda são assim identificáveis com todos aqueles que tenham a desempenhar uma tarefa que ponha em causa a segurança do Poder Dominante numa sociedade, seja ele político, religioso, artístico. (HATHERLY, 1975, p. 468)

Os referidos fragmentos da tese de Hatherly possibilitam o entendimento de algumas questões que dizem respeito ao livro *Parque Industrial*. A primeira questão é chamar a atenção para o fato de que em 1975 é que se encontrava em pauta a discussão sobre formas outras de materialização do texto literário e de sua respectiva possibilidade de leitura. A segunda questão que se pode depreender reside no fato de a obra de Pagú ter sido [re] apresentada ao público e à crítica por expoentes da poesia concreta. O que corrobora a premissa do presente estudo de que a Crítica da época em que Pagú escreveu não estava munida das lentes necessárias para ler a referida obra, ou seja, a textualidade manifesta nas elaborações dos antropófagos era estranha e não consensual a essa crítica.

Decorre disso que *Parque Industrial* é um experimento comprometido com a ação de vanguarda, não só por ser veículo de difusão dos ideais socialistas, politicamente anticapitalista, mas também por aventurar-se a fazer isso, pautando-se pela construção de uma nova estética, a que aqui recebe a distinção de ser considerada como ‘moderna estética proletária’.

Essa estética pautou-se pela preocupação com a presença da leitura na escrita – escrever – e para isso ousou inventar ao desordenar o espaço branco, constituindo-o com letras e tipos variados deitados na página, procedendo a uma outra relação com a materialidade visível do livro. E aqui vale lembrar que a Antropofagia Cultural, a despeito do que imperava em função dos ditames da discursividade elaborada pela modernidade, atreveu-se a fundamentar sua concepção de relações culturais, sua ética, estética e política no ato de comer, pois essa ação é que viabiliza a existência do corpo, por meio da ingestão de elementos que se tornam energia.

Na identificação de relações mais corpóreas com o entorno, Gumbrecht, estabelece quatro tipos diferentes de apropriação do mundo, um deles é a *interpretação* e *comunicação*, porém pertence a ‘cultura de sentido’. Referem-se ao âmbito da ‘cultura da presença’ o *misticismo*, o *penetrar* e o *comer*. Comer, para ele, que abarca práticas de antropofagia e a teofagia, “é o modo mais direto de nos tornarmos um só com as coisas do mundo”. Entretanto,

A razão mais óbvia para essa antipatia não apenas intelectual é a tensão entre a nossa cultura como cultura predominantemente centrada no sentido, por um lado, e o comer o mundo como modo mais direto de nos tornarmos

um só com as coisas do mundo na sua presença tangível, por outro.  
(GUMBRECHT, 2010, p. 114)

Nesse contexto, a subjetividade enquanto parte do mundo invalida a posição do sujeito estabelecida no contexto da 'centralidade metafísica', que é de atuar sobre os objetos do mundo para extrair-lhes ou atribuir-lhes sentido. O homem parte do mundo, o *Abaporu*, 'homem que come gente'. A Antropofagia cultural exprime a negação do logocentrismo e a afirmação de relações mais corpóreas com as coisas do mundo.

A par disso, o abandono do experimento e da reelaboração das técnicas utilizadas pelas vanguardas europeias não fazia parte do horizonte criativo antropofágico. Assim, Pagú, na construção material de *Parque Industrial*, tinha um duplo desafio: escrever um texto panfletário que fosse compreendido pelas classes operárias, pouco aptas à leitura e, ao mesmo tempo, fazer isso sem abandonar o caráter de 'aventura', característica do escritor moderno. Ou seja, ela deveria mover-se pela vida e pelas marcas, utilizando-se das técnicas disponíveis para criar o novo, sua escrita/corpo. E assim o fez. E é por isso plausível compreender suas críticas futuras (1957), anteriormente citadas, aos escritores nordestinos, "os do Norte".

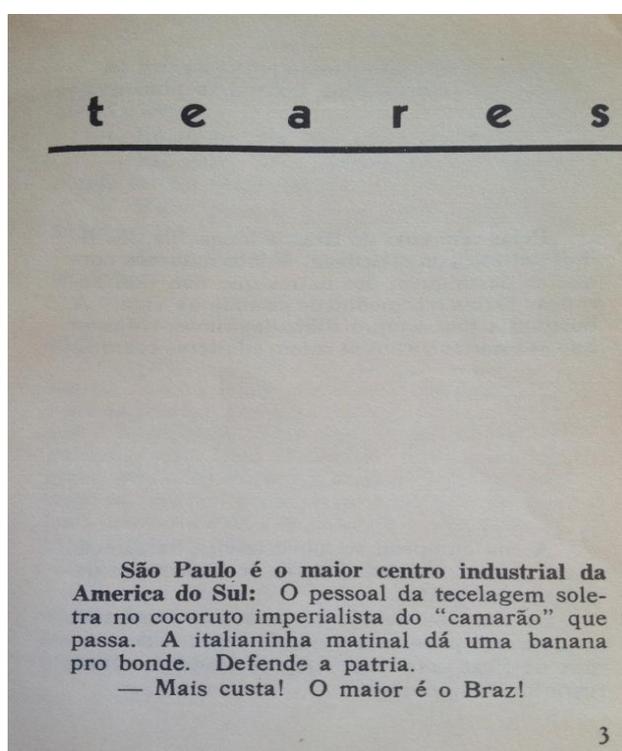
Na tentativa de estabelecer alguns apontamentos sobre a materialidade presente em *Parque Industrial*, que corrobora a idéia de que essa materialidade fora uma estratégia que Pagú elaborou por meio de sua escrita/corpo, uma 'moderna estética proletária', pode-se destacar, além, a noção de 'produção de presença' de Grumbrecht e os estudos de Johanna Drucker (2006) presentes em seu artigo: *Graphical Reading sand the Visual Aesthetics of Textuality*.

Drucker, na obra referida acima, insurge-se contra a noção de que os elementos de *design* são entidades gráficas, pois, ao conceber tal identidade, impede que esses elementos sejam compreendidos como constitutivos de um sistema dinâmico, no qual a expressividade é alcançada relacionalmente. Propõe, dessa maneira, que a página e os elementos gráficos que ela contém ou não contém, contribuem nos processos de interpretação e por isso, merecem também ser estudados. Sobre isso pontua:

Eu estou sugerindo que as propriedades específicas de elementos gráficos evidentes e óbvias, embora muitas vezes despercebidas, são uma parte importante do significado semântico de produção da expressividade e essas

'inflexões' são mais do que superficiais, e podem e devem ser entendidas como parte integrante da textualidade. (DRUCKER, 2006, p. 271)

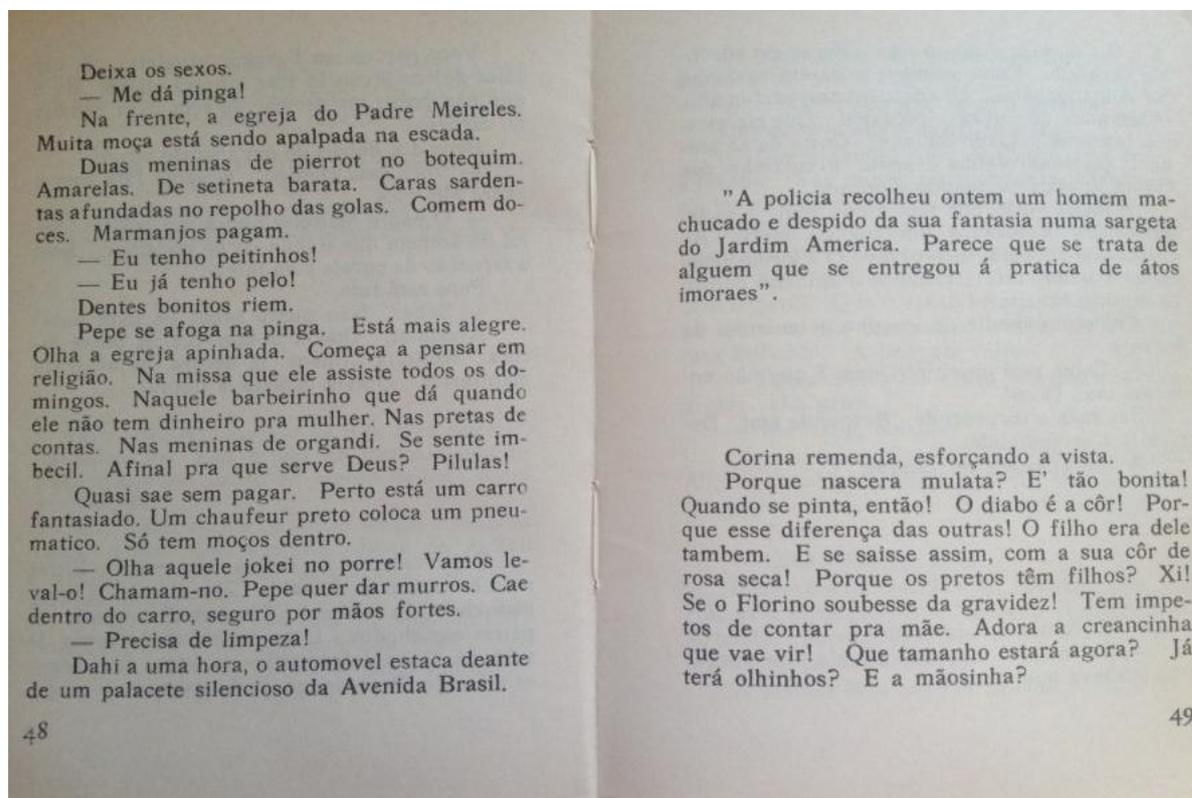
Para se repensar essa noção de visualidade dinâmica do espaço que domina a página, Drucker dialoga com a Física Quântica para estabelecer uma visão não mecanicista ou estática do espaço, mas, ao contrário disso, vê-lo como possibilidade em um ato de intervenção perceptual, pois, no nível subatômico, há probabilidades, contingência e incerteza. Dessa forma, a página se manifesta como instrução para o evento potencial da leitura:



A página acima retrata a abertura do primeiro capítulo de *Parque Industrial*. Nela não se verificam as tradicionais marcações numéricas nas quais são apresentados os capítulos, mas evidenciam-se grafias de diferentes tamanhos, umas com destaques, outras não, para marcar, no universo da narrativa, diferentes lugares. Assim, o título 'teares' é o *locus* em torno do qual a narrativa gira naquela parte do livro; a frase em negrito é uma placa lida pela personagem; e o espaço em branco, aqui, é um marcador para a entrada de capítulo.

O espaço em branco, em Pagú, teve um uso criativo, dinâmico e nada silencioso. Houve o entendimento de que o espaço em branco não é estéril, mas

pode funcionar como dispositivo intervalar que não só abriu capítulos, mas também funcionou como marcador para cenas:



Escrever um livro panfletário, utilizando-se de uma narrativa não linear, e em seu lugar optar por narrar cenas era um desafio, em que o uso dinâmico e criativo do espaço em branco, funcionou como uma espécie de marcador para organizar a leitura daqueles não adaptados com a fragmentária narrativa moderna. Tal evidência corrobora o uso, na tese do conceito escreler, para destacar que plano de montagem do livro objetivava gerir um maior entendimento, pela leitura, do escrito.

Ainda sobre o espaço em branco, Drucker destaca ter observado, como próprias ao seu uso, três categorias: o gráfico, o pictórico e o textual, que se manifestam dependendo das características e comportamentos visualizados.

Como já destacado, o uso de diferentes elementos tipográficos somados ao espaço em branco conferiram ao livro proletário de Pagú uma experiência, em que se era possível entrar em um mundo efetivamente diferente do oficial, aquele produzido pelo sistema de pensamento dominante. E isso é verificável já em sua primeira página:

## da "ESTATISTICA INDUSTRIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO" 1930

"As fabricas ampliam a sua capacidade de produção e trabalham intensamente a partir do segundo ano do conflito europeu, conforme indicam as estatisticas. Os valores saltam de 274.147:000\$000 em 1915 para 1.611.633:000\$000 em 1923. Nos tres anos que se seguiram, esse atlan de actividade sofreu uma seria redução em virtude do movimento revolucionario 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 importancia de 2.441.436:000\$000. Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897.188:000\$000, em virtude da depressão economica que afflige o mundo inteiro e cuja repercusão começamos a sentir desde o mez de outubro de 1929".

Aristides do Amaral — Director.

A ESTATISTICA E A HISTORIA DA CAMADA HUMANA QUE SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA A LINGUA DESTE LIVRO, ENCONTRAM-SE, SOB O REGIMEN CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAES E NOS NECROTARIOS.

Na página acima, espaço em branco, fontes de tamanhos e destaques variados comunicam a presença de uma obra que, pela temática, pela escolha dos personagens, pela linguagem utilizada, coloca-se ausente do espaço-tempo a que pertence. Assim, a 'moderna estética proletária' empreendida por Pagú em *Parque Industrial*, estabelece-se como vanguarda por dificultar a legibilidade aos olhos que buscam as semelhanças. As técnicas adotadas para a feitura do livro, como obra e como artefato, não foram inéditas, mas configuram-se como práticas do que aqui na tese se considera como posição antropofágica: a busca das forças do outro, para potencializar as forças de si. Ou seja, o novo nasce da mescla, não da pureza da origem.

Sobre a questão da relação de uma obra com seu tempo, a partir das escolhas de procedimentos de linguagem usados por seu autor, Manuel Portela (2013) confirma:

Esta dessincronização parece ser fruto de dois processos distintos, mas que se reforçam mutuamente e produzem efeitos equivalentes: um processo interno à forma da obra, que a coloca programaticamente fora das estratégias de representação dominantes no campo literário; e um processo externo à forma da obra, constituído por convenções e códigos de recepção e leitura, que limitam a inteligibilidade e interpretabilidade das transformações operadas nas estratégias de representação. [...] A institucionalização de uma lógica vanguardista no campo literário, sobretudo a partir do primeiro modernismo, implicou a convencionalização desse processo interno e externo de produção de diferença, que permitiu a muitas obras abrirem modos de percepção e representação para além dos que estavam disponíveis.<sup>10</sup>

Os apontamentos até agora apresentados e a atenção para os elementos da materialidade, objetivaram demonstrar a posição original que o “romance proletário” de Pagú assumiu. De um lado, responde aos ideais socialistas, mas não por isso abdica-se dos procedimentos estéticos da vanguarda antropofágica, dentre outros. Tais procedimentos, se compreendidos como algo da ordem da presença (e não do sentido), ficaram ausentes na percepção das leituras da época, um possível motivo que pode ter levado ao deslocamento do romance em relação à história literária brasileira.

### **3.3 - Pagú e Mara Lobo em seu romance proletário:**

*“Não se trata de debater se a ‘literatura’ deve se relacionar com a ‘história’ ou não: trata-se de uma questão de se ler diferentemente a própria história.”*

Terry Eagleton

Pagú conta em seu texto autobiográfico como foi o momento em que se decidiu escrever seu primeiro romance:

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de *Parque industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura nesse gênero. Faria

---

<sup>10</sup> Texto de Apresentação à 6ª Edição, V. 02 da Darandina Revisteletrônica, disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/volume-6-numero-2-dezembro-2013/apresentacao-2/>  
Acesso em: 20/02/2014

uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem. (Ano?, p.112)

O livro foi escrito em decorrência do processo de depuração, pelo qual passaram os quadros pequenos burgueses e intelectuais do partido. Por meio desse processo, Pagú deveria provar sua dedicação à causa socialista, de forma independente, e, para isso, a utilização da assinatura, Mara Lobo, no livro, seria uma exigência do partido. Porém, reutiliza essa assinatura justamente para fazer crítica ao romance nordestino, como destacado anteriormente.

O fragmento, anteriormente citado, deixa transparecer que Pagú tinha consciência de que escreveria algo sem precedente e que a escrita do livro poderia colocá-la no lugar que desejara, no partido comunista: a posição de intelectual. Nesse momento, entretanto, o partido forçava todos a se proletarizarem, por um entendimento peculiar do escrito por Marx. Para este, somente o proletariado seria capaz de conduzir a revolução socialista. Desse modo,

De todas as classes que ora enfrentam a burguesia, só o proletariado é uma classe verdadeiramente revolucionária. As outras classes degeneram e perecem com o desenvolvimento da grande indústria; o proletariado, pelo contrário, é seu produto mais autêntico. (MARX, K e ENGELS, F. 1977, p. 29)

Antônio Gramsci (1995), em *Os intelectuais e a organização da cultura*, torna essa questão mais complexa, na medida em que considera que todas as pessoas são intelectuais, pois, por mais mecânico que seja um trabalho, este necessita de ação criadora. Para ele, nem todos exercem a função de intelectual, e, entre aqueles que a exercem, estabelece a distinção entre os intelectuais tradicionais e os intelectuais orgânicos. Os primeiros seriam formados pelo grupo historicamente derrotado na luta de classe que corresponderia aos filósofos, padres, artistas. Os orgânicos seriam aqueles formados no interior de uma classe social e responsáveis por lhe promover sua consciência.

Em função do dito anteriormente, Gramsci destaca que não existe ação intelectual independente, pois os intelectuais, ligados às classes dominantes são funcionários da superestrutura e dessa forma colaboram para a efetivação da hegemonia desse grupo sobre as chamadas classes subalternas. Nestas, por sua

vez, os proletários devem ter seus próprios intelectuais para promover a contra hegemonia. Esses intelectuais de um novo tipo seriam preparados a partir do ensino técnico, para a ação política.

Pagú já havia se proletarizado para trabalhar para o partido comunista e vivenciara com as companheiras e companheiros a dura realidade dos trabalhadores urbanos no Brasil. Sabia também da dificuldade de lutar por direitos, uma vez que manifestações públicas eram consideradas badernas e o povo, em protesto, considerado subversivo. Restava-lhe escrever algo cujo papel seria denunciar a situação em que vivia a classe trabalhadora, pois tinha subsídios para isso.

Contudo, a ideia da ‘novela propaganda’, passava igualmente pela questão mobilizar mais filiados para o partido comunista, pois este era visto como o legítimo representante da classe trabalhadora e o único que poderia levar o Brasil ao socialismo, como acontecera na Rússia, afinal, o partido comunista detinha “a vantagem de uma compreensão nítida das condições, da marcha e dos fins gerais do movimento proletário” (MARX, K e ENGELS, F. 1977, p. 31).

O livro, escrito por Pagú, não se preocupou em apontar quais seriam os projetos para uma sociedade sem Estado e sem propriedade privada dos meios de produção, mas procurou mobilizar cenas pelas quais as condições de exploração capitalista já estão manifestas. E sua narrativa toma para si o caminho de revelar, nas tramas da exploração capitalista, que arrasta a todos, a difícil situação da mulher ao enfrentar, também, os transtornos da dominação de gênero. Além disso, buscou revelar o uso dos miseráveis não só para extrair mais-valia, mas também como objeto para realização de diferentes desejos dos burgueses, que oficialmente seguiam os mandamentos dos ‘bons costumes’, mas secretamente envolviam-se em atos, até criminosos.

As preocupações com a construção de uma nova sociedade, cujas bases deveriam romper com as práticas sociais vigentes e estabelecidas, já estavam presentes no *Manifesto Antropófago* e assim foram descritas por Oswald de Andrade: “Contra a realidade social, vestida e opressora, castrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 1997, p. 360). É uma negação afirmativa à permanência dos valores da sociedade patriarcal e dos dispositivos de poder-saber da sociedade capitalista (FOUCAULT, 1990a).

Augusto Campos, (1982) em sua já citada antologia, destaca o caráter precursor de *Parque Industrial* e ainda elogia o uso de flashes, que ele considerou fascinantes na elaboração da montagem cubista da obra. Segundo ele, o livro não passou despercebido pela crítica à época de sua publicação, e causou espanto até mesmo dentre aqueles que o aceitaram com simpatia. Cita, sobre essa questão, as considerações elaboradas em uma crônica de Ari Pavão, datada de 1933:

Romance veloz, cores fortes, personalidades. Mesmo para os que, como eu, não estejam integrados na corrente de idéias que o inspirou, 'Parque Industrial' de Pagu, é um livro que se lê com prazer. (...) Se não fosse a existência de certos termos que os dicionários civilizados baniram de suas páginas, por incapacidade estética, eu aconselharia a toda a gente a leitura desse livro. (PAVÃO, 1933 *apud* CAMPOS, 1982, p. 102)

A utilização em alguns momentos, na referida obra, de uma linguagem cotidiana, característica do Modernismo, faz Pavão considerar o livro com qualidades estéticas, mas moralmente impetuoso.

No *Jornal do Brasil*, em 26 de Janeiro de 1933, João Ribeiro também explana sobre as qualidades do livro: "É um livro de grande modernidade pelo assunto e pela filosofia (...). O romance de Mara Lobo é um panfleto admirável de observações e probabilidades (...). A verdade é que o livro terá inumeráveis leitores, pela coruscante beleza dos seus quadros vivos de dissolução e de morte." (RIBEIRO, 1933 *apud* CAMPOS, 1982, p. 282-283)

O trabalho de pesquisa e aquisição realizado por Augusto de Campos clarifica que, mesmo na época de sua publicação, *Parque Industrial* não passou despercebido. Portanto, é pertinente a indagação da presente tese, sobre sua ausência na História Literária Brasileira.

Em *Pagu Literatura e Revolução*, Thelma Guedes (2003) faz um sério estudo de *Parque Industrial*, destacando que, em função do experimento e engajamento, o livro se torna um 'romance impossível' (porque incrível, excêntrico, intolerável, rebelde) e esse seria o motivo de sua derrota. Sobre o que para ela seria o projeto de romance de Pagú, aponta:

Sob a predisposição dirigida à superação dialética, o movimento é destrutivo: desarma-se a aparência tradicional de romance. Também de preservação: mantém-se a forma do romance. E de transcendência: ensaia-

se um novo conceito de romance. (...) O romance proletário de Pagu é ainda experimento de romance, e o próprio texto faz tudo para deixar isso claro. (GUEDES, 2003, p. 112)

Para Thelma Guedes, em seu romance proletário, Pagú se afastou das vanguardas e do modernismo, não seguiu nenhum modelo, pois tentou reproduzir a situação do proletariado que vive em uma sociedade burguesa, e no entanto é ele mesmo o veículo da superação. Essa dialética se fez presente na tensão inerente à forma da obra, burguesa e não burguesa, seu livro é, por esse pressuposto, um experimento de transição.

Sobre Pagú, Guedes (2003) considera que ela deva merecer mais atenção dos críticos, pois “é um capítulo quase intocado da literatura brasileira, nele quase tudo está por fazer” (p. 45). Discutir a história da literatura não era o foco de seu estudo, que se deteve na análise do romance e de sua estrutura ‘impossível’, mas uma importante contribuição foi destacar os aspectos materiais da obra, considerando-os mecanismos da autora para facilitar a leitura:

Acompanhando as feições simples do texto, em narração direta ou curtos diálogos, também as letras e sinais gráficos são generosamente identificáveis, quase como os que vemos em livros infantis. Sem falar no largo espaçamento entre as linhas do texto. Não há ilustrações, mas as palavras parecem saltar, colocadas ao lado das inúmeras exclamações ou interrogações que permeiam as falas das personagens, expressas primordialmente em cenas coletivas e espaços abertos: ruas, praças e fábricas. (GUEDES, 2003, p. 56)

Essa e outras estratégias estéticas escolhidas por Pagú, para a composição de seu romance proletário, destacadas ou não por Guedes, devem ser pensadas em um contexto em que não havia sido estruturado o modelo de realismo socialista, que fixou a cartilha da produção artística ‘verdadeiramente revolucionária’.

Deste modo, Pagú buscou seu próprio caminho e deixou marcado na capa de sua primeira edição que elaborou um romance proletário, e em função disso seria um equívoco lê-lo como social, realista ou tentar aproximá-lo do que foi chamado romance nordestino.



Capa da primeira edição

No contraste preto/branco que toma conta de toda a capa, vê-se a representação do mundo fabril em preto, o que pode ser relacionado ao papel desempenhado pela Fábrica (assim grafada no livro), no universo teórico marxista: como nascedouro da classe proletária e por isso matadouro do sistema capitalista. Visualiza-se, também, um poste em forma de cruz, sobre o telhado da Fábrica. Seu desenho é composto por figuras geométricas, ou seja, linguagem matemática, considerada descritora privilegiada da verdade absoluta, na sociedade capitalista tributária de uma razão instrumental.

A narrativa, *A Fábrica*, é também considerada como um lugar onde não há cor, nem liberdade: “Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da Fábrica” (Galvão, 2006, p. 22). O branco que circunda a representação arquitetônica da Fábrica, reúne todas as cores da vida e do mundo: “Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas” (p.23). O espaço branco, componente essencial de todo o livro, é convidado a produzir efeitos de linguagem ao marcar posição de antagonismo com o preto geométrico do desenho da Fábrica.

A estrutura fabril destacada em preto, ocupando quase a totalidade da capa, sinaliza para o seu tom de fortaleza e sua assimilação à ideia de controle e prisão: “Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando” (p. 18). Pagú realizou um deslocamento em sua leitura antropofágica do discurso comunista/marxista e se aproximou da concepção foucaultina (1990, 1991) do poder disciplinar que considera fábricas, escolas, hospícios e prisões como similares, pois são *locus* de uma ação em rede, que objetiva a produção da utilidade e docilidades necessárias ao funcionamento capitalista:

Metade do cortiço sai para a Fábrica.  
A fumaceira se desmancha enegrecendo a rua toda, o bairro todo.  
O casarão de tijolo, com grades nas janelas. O apito escapa da chaminé gigante, libertando uma humanidade inteira que se escoia para as ruas da miséria.  
Um pedaço da Fábrica regressa ao cortiço. (Galvão, 2006, p. 85)

Em *Vigiar e Punir* (1991), Foucault analisa as transformações ocorridas a partir dos fins do século XVIII e XIX, nas técnicas de punir e no exercício do poder. Segundo o autor, nas sociedades capitalistas, o poder assumiu uma forma requintada, invisível, porém muito mais eficaz. O poder não está em um lugar específico, nem está com alguém. Na realidade, ele perpassa todos os lugares, não tem um foco, mas se encontra disseminado. O Estado não é o ponto de partida necessário, o foco absoluto onde estaria a origem de todo o tipo de poder social. Foi, muitas vezes, fora dele que se instituíram as relações de poder. O destaque da análise é contribuir para o entendimento que, os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social, mas funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos da qual nada ou ninguém escapa. O poder é considerado prática ou relações, é algo que se exerce, não estando localizado, mas disseminado em toda estrutura social. Foi esse tipo de poder que Foucault chamou de disciplina ou poder disciplinar. Um poder positivo, pois produz individualidades, torna os corpos, em que atua, muito mais eficientes economicamente, porém nulos politicamente.

Esse poder disciplinar perpassa os hospitais, os hospícios, as prisões, o Exército e a escola, operando a individualização, o isolamento e a divisão das crianças, adolescentes e jovens e trabalhadores, transformando-os em sujeitos, ou assujeitados. As subjetividades são:

Produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos [...] vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. [...] é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder. (FOUCAULT, 1991, p. 31)

A par dessa perspectiva deve-se considerar, também, que as subjetividades não são sempre instituídas da mesma forma, são fruto do histórico podem ser elaboradas na diferença, constituindo-se em singularidades inventadas pela criação (FOUCAULT, 2006).

No livro, Pagú descreveu diferentes personagens que percorreram caminhos diversos. Ainda que fossem oriundos do mesmo Brás, tal recurso potencializa a ideia de que as subjetividades reagem diferentemente a situações iguais. Seu romance proletário foi experimentação de teorias e sensibilidades, promovendo desvios e multiplicidades comumente apagadas da história totalizante que afasta o singular.

O que realizou foi a devoração antropofágica do romance burguês e dos recursos estilísticos e estéticos que tinha à sua disposição. E, corroborando a ideia de que classificações escondem mais que revelam, Terry Eagleton (2003), representante da crítica cultural marxista, relativiza o que é literatura e o que deva ser ou não um objeto válido ao estudo da teoria literária, e nesse sentido aponta que:

(...) seria mais útil ver a “literatura” como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de “práticas discursivas”, e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, este deverá ser todo o campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de “literatura”. (EAGLETON, p. 281)

A posição estética, ética e política de Pagú envolta pela antropofagia cultural conferiram, ao seu romance proletário, no momento de sua elaboração e circulação, diferenças tanto em relação ao realismo burguês já configurado, quanto ao realismo socialista e ao romance nordestino brasileiro em vias de consolidação. Assim, descrevê-lo, analisá-lo impondo-lhe uma matriz de pertencimento, constitui um equívoco, pois tais atos impediriam a visualização das potências que o livro pode exprimir.

Aguiar e Silva (1968), baseando-se nos estudos de Baudelaire, considera o romance um gênero muito versátil. Para ele, o romance possui a habilidade de incorporar diferentes gêneros como crônica, memórias, ensaios e por isso torna-se apto para descrever tanto a vida cotidiana, quanto questões ideológicas, e ainda pode fazer isso, poeticamente. Assim, pode-se dizer que Pagú se aproveitou da suposta maleabilidade do romance e o devorou para uso proletário.

O romance, porém, não possuía, na sociedade industrial, o monopólio da arte de contar histórias, pois o século XX viu a crescente expansão do cinema. Este, porém, não concorreu com a literatura, mas forneceu-lhe novos procedimentos narrativos, como o corte, a montagem, gerando um novo estilo para a escrita. Sobre isso, Haroldo de Campos (1990) salienta que a *camera eye* não foi temida por Oswald de Andrade que, ao contrário disso, devorou-a e incorporou-a em sua poética, produzindo um efeito 'antiilusionismo', que tem como mérito quebrar a expectativa do leitor, forçando-o a participar do processo criativo, em função do apelo solicitado ao nível de sua compreensão crítica:

Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-los nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. (CAMPOS, 1990, p. 17)

Para construir seu romance proletário, Pagú recorreu também às técnicas cinematográficas. Há, enquanto mecanismo de composição, a utilização de cortes que acabam por dividir a narrativa impedindo uma leitura pautada na linearidade. Assim, há no interior dos capítulos cortes abruptos que constituem as marcações das cenas.

E dentre muitos, um exemplo a ser citado é a mudança de cena que ocorre no capítulo a seguir:<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Foram utilizadas imagens de um capítulo em lugar de citações para que se visualize a técnica empreendida por Pagú, na obra estudada.

## paredes isolantes

Automovel Club. Dentro moscas. O Club da alta pede pinico pela pena decadente de seus creados da imprensa. Agora quer engazopar a Prefeitura, vendendo-lhe o predio que não pode terminar. E' a crise. O capitalismo nascente de São Paulo estica as canelas feudaes e peludas.

83

Decresce a mais-valia, arrancada por meia duzia de grossos papa nikes, da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial em aliança com a exploração feudal da Agricultura, sob a ditadura bancaria do Imperialismo.

O mais rico, o mais aristocratico dos clubes, dá o prégo.

No vasto salão, meia duzia de recalcitrantes.

— Porcaria de vida!

— Não se tem o que fazer. No Brasil não se tem onde gastar. Terra miseravel!

— Não dei nem uma trombada este mês!

— As meninas daqui são todas umas bestas.

Não ha mais donzelas...

— Umas treinadas!

— Pois olhe, eu tive uma aventurinha esta semana, Umas garotas que nós acompanhamos, sabado de tarde. Lembra? A diaba não queria saber. Nem automovel, nem dinheiro. De noite chamei o Zezé e fomos assaltar a casa ahi na rua do Arouche. Ela mora com a dona do atelier. As duas sosinhas... Foi um susto dos diabos. Pensaram que era gatuno. Tambem o Zezé fez uma cena de Far-West, revolver, lenço preto... Eu agarrei a pequena na cama... Virgenzinha em folha...

— E a policia?

84

— Quando é que a policia perseguiu um filho de politico?

— Os jornaes não deram...

— Decerto... Os jornaes são camaradas.

— Deste dinheiro a ela?

— Dei dentadas...

O comentario prosegue em torno de calças de algodão, entre dois whiskis no bar.

— E a Lolita?

— Sopa demais. A loirinha do Rocha é que é um colosso. Mas viciada. Só quer mulher!

— O Arnaldo se desenroscou?

— Claro! Jurou que o filho não era dele.

E o numero do automovel tambem! Depois, ela tinha saído de um bordel para a Maternidade... Ele agora trouxe uma tourazinha do Sul.

— E a creoula?

— Cadeia.

Outro personagem. Luvas. Uma pochete estridente.

— Quer novidades?

— Aquele mulatinho, interventor, hein?

— Tenente canja. Nunca vestiu um smoking. E' só mandal-o para o nosso batalhão volante. As mulheres da alta servem ao menos para isso... domar burros importantes! Que diabos! Não é só pro Principe de Gales!

85

As grandes fazendas paulistas têm sempre suas eguas de velho pedigree a vontade do visitante indicado. Bem brasileiras. Bandeirantes. Morenas. Loiras. Gordinhas. Magras. E peores que as condessas da Rotonde. Estas ficaram virtuosas e gordas depois do casamento.

São meia duzia de casadas, divorciadas, semi-divorciadas, virgens, sem-vingens, sifiliticas, semi-sifiliticas. Mas de grande utilidade politica. Boemiazinhas conhecendo Paris. Histericas. Feitas mesmo para endoidecer militares desacostumados.

Despem-se para vestil-os com a libré social da alta. São a nata. As melhores familias! Num nocaute, eles mandam fazer uma duzia de smokings. Encomendam uma adega de vinho Chianti. São capazes de vender o regimento por um charuto. E ocupam São Paulo.

Adeus cinco por cento no salario miseravel!  
Oitenta mil operarios se desiludem e põem aspas na Revolução.

Alfredo cada dia que passa, sente-se um deslocado e um inutil naquela pobre riqueza agonizante.

Atravessa o Viaduto, volta ao Esplanada. Tambem deserto. Quasi fechando. Vae tomar um whisky solitario. Penetra no bar prostituto que se tornou social.

Acôrda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuaes e as feministas que a burguezia de São Paulo produz.

— Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos!

— O maior coifeur do mundo! Nem em Paris!

— Tambem você estava como uma furia!

— A fazenda, querida!

— O Diario da Noite publicou minha entrevista na primeira pagina. Sai horrenda no cliché. Idiotas esses operarios de jornal. A minha melhor frase apagada!

— Hoje é a conferencia. Mas acho melhor mudar a hora das reuniões. Para podermos vir aqui!

— Será que a Lili Pinto vem com o mesmo tailleur?

— Ignobil!

— Ela pensa que a evolução está na masculinidade da indumentaria.

— Mas ela sabe se fazer interessante.

— Pudéra! Quem não arranja popularidade assim?

— Ela ainda está com o Cassio?

— E com os outros.

O barman cria crocktails ardidos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das lidereiras que querem emancipar a mulher com pinga exquisita e moralidade.

Uma matrona de gravata e grandes missangas aparece espalhando papeis.

— Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande numero de mulheres que trabalham. Os paes já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestavel no calor. Ah! *Mon Palais de Glace!*

— Se a senhora tivesse vindo antes, podiamos visitar a cientista sueca...

— Ah! Minha creada me atrazou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Tambem já está na rua!

O garçon alemão, alto e magro, renova os cocktails. O guardanapo claro fustiga sem querer o rosto de Mlle. Dulcinéa. A lingua afiada da virgenzinha absorve a cereja cristal.

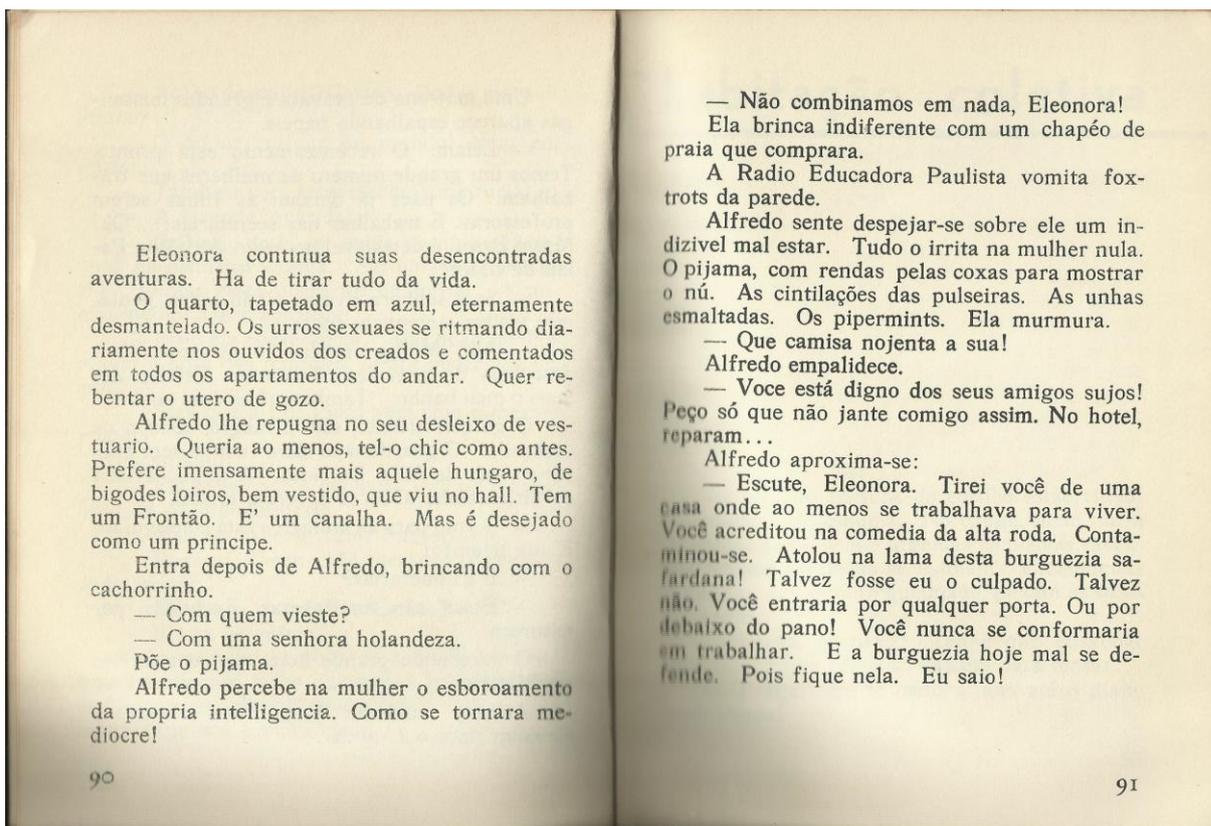
— O voto para as mulheres está conseguido! E' um triunfo!

— E as operarias?

— Essas são analfabetas. Excluidas por natureza.

O garçon do grande hotel tem um sorriso significativo.

Alfredo tambem. Paga. Sae. Toma o elevador para o 2.º andar.



Essas cenas, enquanto partes constitutivas do livro, articulam-se não sequencialmente, mas por conexões rizomáticas e, dessa forma, o texto pode ser desmontado e montado novamente de outra maneira.

Nesse sentido, pode-se conjecturar que o romance proletário de Pagú foi projetado em forma de mosaico, pois sua elaboração se deu por meio de recortes que produzem uma imagem não realista do narrado, possibilitando construções imagéticas singulares aos leitores. Corroborando isso, Cunha (2010), em seu dicionário etimológico, indica a derivação de mosaico a partir do latim *musaicos*, de *Musa* “que indicava as grutas dedicadas às musas que adornavam os jardins romanos” (p. 438), portanto, o romance mosaico de Pagú foi o palco montado para a presença de Clio e Calíope – as musas da história e da epopéia, respectivamente. Isso denota que para Pagú, o ofício político, de denunciar as mazelas da sociedade capitalista burguesa não a impedia de produzir um texto, cuja linguagem traduzisse suas convicções estéticas ligadas à devoração das vanguardas artísticas.

A devoração pertinente à posição da antropofagia cultural – “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1997, p. 353) – constitui-se por meio de elaborações em que as disciplinas e ou saberes perdem sua

suposta pureza, mesclando-se a partir das ressonâncias capturadas nas interconexões das zonas de vizinhanças. Assim, cinema, literatura e história devorados podem liberar devires, talvez não possíveis em suas formas narrativas originais. Portanto, apesar de o uso de tais técnicas, quando Pagú escreveu, não ser original, pode-se destacar seu arranjo junto aos procedimentos da materialidade da obra enquanto elemento diferenciador.

A apropriação da técnica cinematográfica, na narrativa elaborada por meio de cenas, permite ao leitor compor, a partir de seu repertório, as imagens constitutivas de um mosaico, de forma original, fazendo novas conexões e colocando o circuito em movimento, e assim há uma quebra do realismo, pois não permite a visualidade pronta, mas busca a coautoria, uma posição outra diante de uma obra, afinal:

O cinema inteiro vale pelos circuitos cerebrais que ele instaura, justamente porque a imagem está em movimento. Cerebral não quer dizer intelectual: existe um cérebro emotivo, passional... A esse respeito, a questão que se coloca concerne à riqueza, à complexidade, ao teor desses agenciamentos, dessas conexões, disjunções, circuitos e curto-circuitos. [...] Toda criação tem um valor e um teor políticos. (DELEUZE, 1992, p. 78-79)

A visualidade operada pela técnica do corte, na obra literária, propicia não só a elaboração de uma narrativa não linear, mas produz uma 'imagem-tempo'. Esta, segundo Deleuze (1990), evidencia, para aquele que assiste ao filme, o modo de montagem utilizado pelo cineasta.

A utilização antropofágica da montagem cinematográfica, enquanto procedimento de escrita, por Pagú, pode fazer supor uma intencionalidade de produzir uma narrativa não imersiva, no sentido de não contribuir para a construção de uma imagem realística, mas de colocar a narrativa como uma operação discursiva promotora da reflexão. Sua moderna estética proletária imbuída pelo estabelecimento do escrever produziu a partir de cenas do 'Brás/mundo' um enquadramento-moldura, em que as situações de humilhação e exploração pelas quais o povo passava eram denunciadas. Portanto, o livro de Pagú tanto buscou o experimento quanto a desalienação.

Consciente da tarefa original que tomou para si, de escrever um livro que expressasse a situação da classe trabalhadora e mostrasse a necessidade da luta no partido para a transformação social, Pagú traçou novos caminhos e produziu o

novo a partir das práticas já existentes, promovendo um movimento, uma força que Foucault (1994) situou com a noção 'atualidade'. Ou seja, seu romance proletário é um acontecimento, porque fruto da atividade criadora e não mais um livro que narra a partir de um esquema/modelo fixo.

O processo antropofágico de totemizar o tabu, ou seja, o caminho que compreende o percurso "do valor oposto ao valor favorável" (ANDRADE, 1995, p. 101) implica um movimento de busca do fronteiro e de ultrapassagem do limite. E nesse processo, o novo, que é fundamentalmente mescla, irrompe. Assim, cinema e romance, técnicas narrativas próprias do mundo burguês, colocam-se a serviço da luta, pela via da moderna estética proletária desenvolvida por Pagú.

### 3.4 - Por dentro do Parque Industrial:

*"- Matam operários, mas  
o proletariado não  
morre."*

*"A revolta é alegre. A  
greve uma festa"*

Patrícia Galvão

A primeira página do romance proletário de Pagú traz uma série de dados (página já apresentada anteriormente destacando elementos materiais) sobre o desenvolvimento econômico do estado de São Paulo naqueles últimos anos:

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. [...] de 2.441.436:000\$000. Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897.188:000\$000, em virtude da depressão econômica que aflige o mundo inteiro e cuja repercussão começamos a sentir desde o mez de outubro de 1929.

Aristides Amaral – Director. (GALVÃO, 2006, p.15)

Em um primeiro momento, seu relato faz parecer que seguiu as regras do romance social e a fórmula de sucesso de Dickens (2002), ao basear suas narrativas em "testemunhos fidedignos" (p. 15), mas o parágrafo posterior, escrito em letras maiúsculas, já anunciava o deslocamento que seria processado ao longo do livro. Este diz em destaque por meio da utilização das letras em caixa alta:

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMADA HUMANA QUE SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA A LÍNGUA DESTE LIVRO ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAIS E NOS NECROTÉRIOS. (GALVÃO, 2006, p.16.)

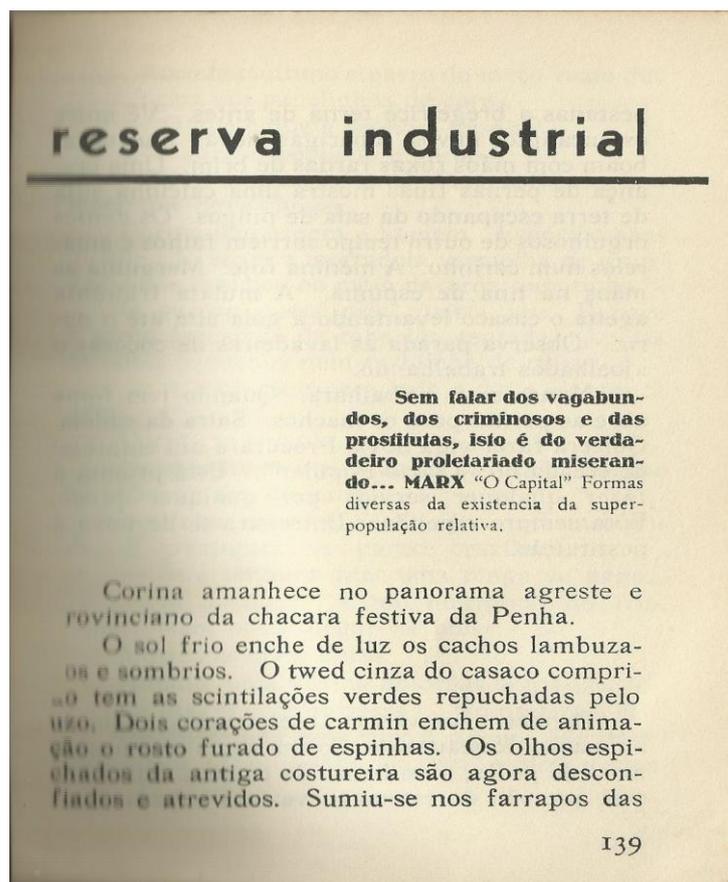
O desabafo/denúncia alerta que os produtores da riqueza não são considerados personagens válidos, nem beneficiários dela e, ao contrário disso, são vítimas de mecanismos de exclusão e controle social, elaborados sob o regime capitalista. E sobre isso, o *Manifesto Antropófago* traz em seu texto a marca de uma posição contrária à ciência histórica praticada até então, que operava pela seleção dos personagens válidos, estes identificados como 'grandes homens': "Contra as histórias do homem, que começam no cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César." (ANDRADE, 1997, p. 357)

E assim, a despeito de os textos marxistas focarem na fábrica, pois a consideram como berço do veículo de destruição da burguesia e conseqüente superação da sociedade de classes pela ditadura do proletariado, Pagú buscou mostrar como os mecanismos de exploração capitalistas produzem também o lumpen-proletariado e que este também é merecedor de protagonizar a história que ela escrevia. Sobre o lumpen-proletariado, Marx e Engels relatam no *Manifesto do Partido Comunista*:

O lumpen-proletariado, esse produto passivo da putrefação das camadas mais baixas da velha sociedade, pode às vezes, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia, suas condições de vida o predispõem mais a vender-se à reação. (MARX, K e ENGELS, F. 1977, pp. 29-30)

Seu livro não se deteve em compor somente personagens proletários, criou igualmente, por meio das personagens Corina e Pepe, o relato de como aquele ambiente preconceituoso e explorador produzia mais miséria, para reproduzir a miséria. E, nesse sentido, a possibilidade de membros do proletariado tornarem-se lumpen era grande, principalmente em época de crise mundial, pois bastava-lhe por

algum motivo ficar sem emprego, que talvez não conseguisse mais se inserir no mercado de trabalho, e aí tornava-se não mais companheiro/a dos/as outros/as operários/as, mas concorrentes na venda da força de trabalho aos capitalistas. É o exército industrial de reserva, com destaque para a epígrafe de Karl Marx:



A despeito da pouca importância dada a essa categoria dentro do projeto conscientizador do partido, Pagú potencializa seu relato da exploração ao narrar sobre esses excluídos, pois mostra que esse também é um efeito do sistema que torna a situação proletária ainda pior:

“O carro *chic* desemboca numa multidão esfomeada que carrega cartazes pela avenida proletária. “Queremos pão e trabalho!” São os desempregados que em todas as ruas do mundo capitalista manifestam.” (GALVÃO, 2006, p. 38)

E de tal modo Corina foi descrita, não só como vítima do nascente sistema capitalista brasileiro, mas também como decorrência das mazelas opressoras de uma sociedade marcada pelo modelo patriarcal e escravista, em que sobeja o preconceito de gênero e cor. E esse foi o contexto criado para a personagem Corina, costureira mulata que esperava ser retirada da pobreza pelo parceiro rico. Contudo, seu desfecho foi outro.

Corina tinha encontros íntimos com Arnaldo, regados à boa comida e bebida, no apartamento para o qual ele levava também, sem o conhecimento de Corina, outras moças. Mesmo não a levando a encontros públicos, considerava-se com sorte, pois ela acreditava que ele gostava dela. Porém, ficou grávida e em função disso, a narrativa assinala:

Corina remenda, esforçando a vista.  
Porque 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 sua cor de rosa seca! Por que pretos têm filhos? Xi! Se Floriano soubesse da gravidez! (GALVÃO, 2006, p. 49)

Com a gravidez, Corina temia não só o padrasto, mas também que seu filho tivesse a cor negra de Arnaldo e assim sofresse preconceito em relação às outras pessoas. A narrativa segue mostrando como os mecanismos opressores daquela sociedade tratam as mulheres que não tinham o comportamento considerado adequado. E assim foi expulsa de casa, perdeu o emprego, tendo duas possibilidades a seguir: o suicídio ou a prostituição. Seguiu a segunda opção, passou a vender seu corpo, junto a outras miseráveis, em casa de prostituição: “nas 25 casas iguais, nas 25 portas iguais, estão 25 desgraçadas iguais.” (GALVÃO, 2006, p. 54)

A criança nasceu deformada, em função de doença sexualmente transmissível. Corina a matou e foi parar na cadeia:

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

A trajetória da personagem, que termina no capítulo que fecha o livro chamado *Reserva Industrial*, reforça a ideia de que tal sociedade com suas contradições estruturais e preconceitos históricos produzia o lumpen, mesmo que este se esforçasse para sair dessa condição. E no caso da mulher pobre e negra, cuja conduta não fosse forçosamente esperada, só restava a exclusão do sistema e a sua inclusão no que era oficialmente marginal.

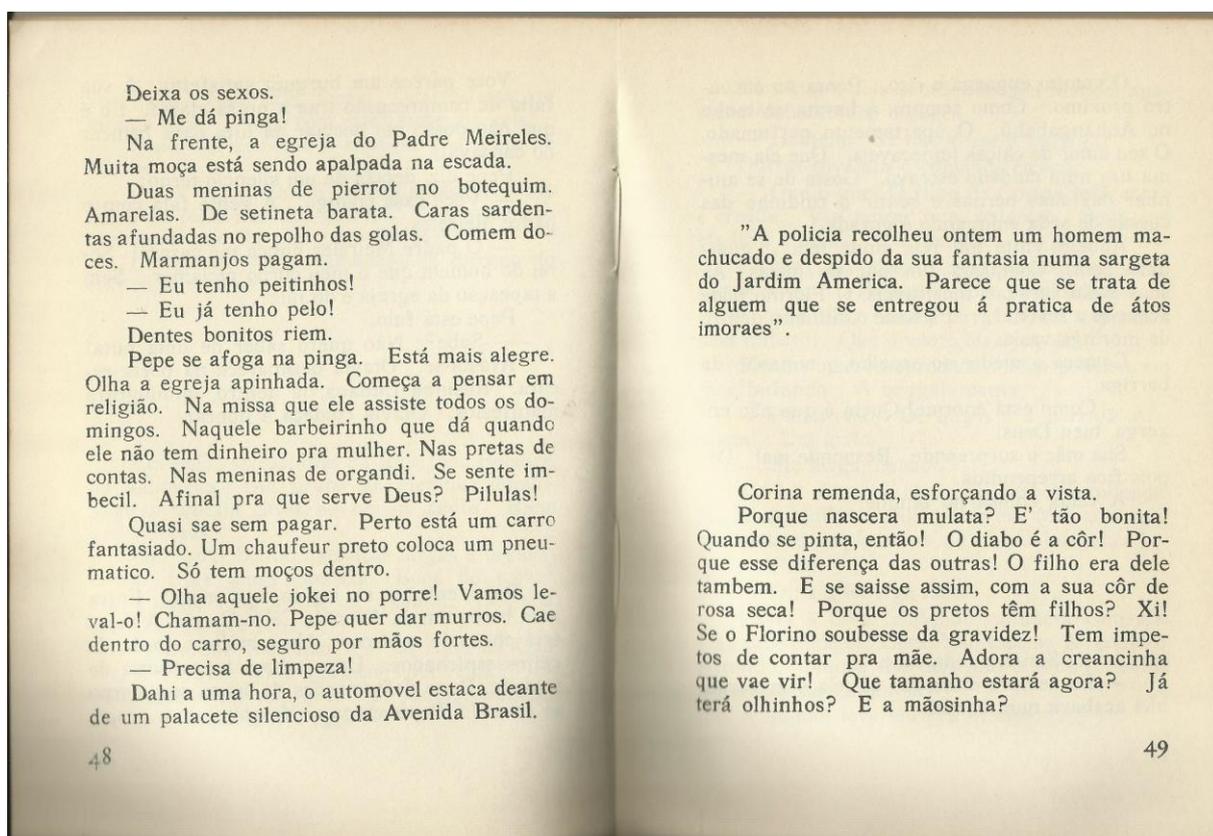
O uso do pobre pela burguesia como objeto, não apenas para extrair mais-valia, marca o narrado sobre o lumpen-proletariado, pois Corina não termina o relato sozinha, mas acompanhada por Pepe. Este, porém, teve a seguinte trajetória no caminho que o levou do proletariado à Reserva Industrial:

(...) Encontra adiante Pepe descalço, entrando no Mercadinho do Norte. Está mais homem, os cabelos crescidos. Não a vê. Penetra no bar para comer alguma coisa. Um sórdido anarquismo apoderou-se do antigo caixeiro de camisaria central. De delator policial a desempregado crônico, a cáften. Se pudesse partir tudo... quebrar... destruir! Se pudesse deflorar todas as mulheres solteiras! (GALVÃO, 2006, p. 118)

O caminho de Pepe, considerado 'sórdido anarquismo', leva-o a uma vida também marginal, tanto para o universo do sistema capitalista quanto do comunista, pois a revolta não o levou à luta, mas à indiferença e ao desapego total aos valores socialmente aceitos. Isso porque sofreu, assim como Corina, o tratamento de objeto de satisfação sexual da classe burguesa. No carnaval do Brás, Pepe embebedou-se e foi atacado por rapazes que o jogaram para dentro do carro. Importante foi a materialização do evento na página, passa-se da ação à notícia do jornal.

A cena final do livro manifesta o perigo da não conscientização e da consequente não luta por outra sociedade junto com o partido: "os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à margem das combinações capitalistas, levam pipocas para a mesma cama." (GALVÃO, 2006, p. 118). Entretanto, a inconsciência não é somente a de Pepe e de Corina, mas de todos os que compartilham dos preconceitos presentes na sociedade brasileira daquele momento e dos que não procuravam um caminho de conscientização para a transformação social e que, nesse sentido, pudesse libertar pessoas da miséria e da opressão e de um controle hierarquizador.

A boa vida desfrutada pela burguesia é o assunto sobre o qual discorre o capítulo 'Paredes isolantes'. Ao fazer isso, porém, não se detém apenas em narrar o



luxo em que vive a burguesia, mas dedicou-se também a tematizar a impunidade de que gozam os burgueses e de toda sorte de abusos que desferem sobre os pobres. O isolante que os protege é o dinheiro e seu paralelo, ou seja, o controle do poder político. Assim, mesmo cometendo crimes sexuais contra as moças pobres um burguês comenta:

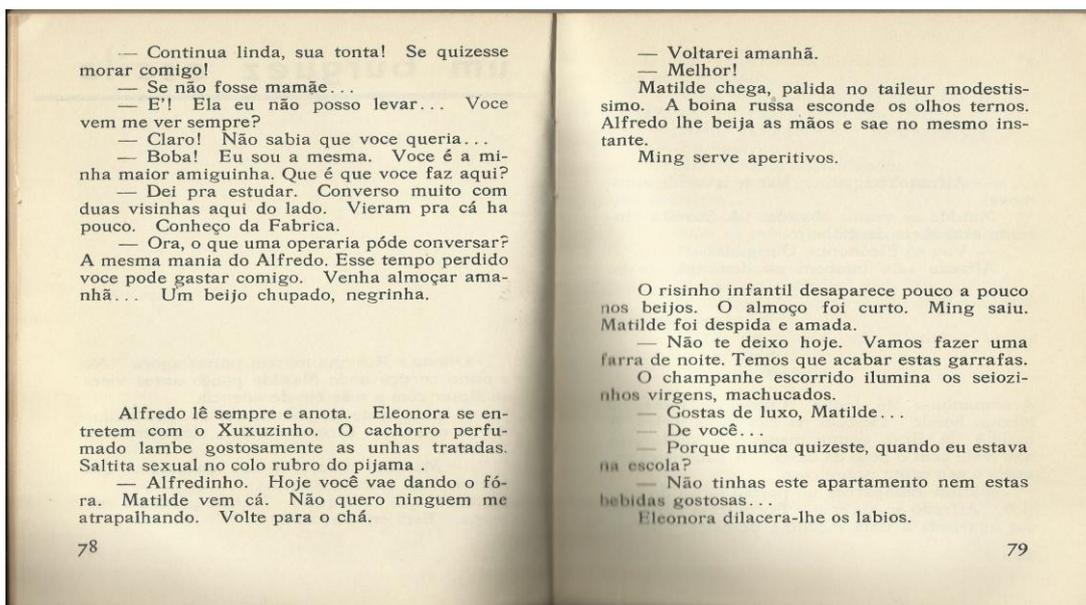
- Quando é que a polícia perseguiu um filho de político?
- Os jornais não deram...
- Decerto... os jornais são camaradas. (GALVÃO, 2006, p. 74)

Os materialmente carentes, principalmente as mulheres, eram considerados meros objetos para a satisfação dos desejos dos ricos: “A burguesia procura no Brás carne fresca e nova.” (GALVÃO, 2006, p. 44)

Porém, nem todos do Brás tinham a mesma sina, algumas moças frequentavam a Escola Normal, o que lhe poderia garantir um destino diferente do que o trabalho na indústria têxtil. Esse era o caso de Eleonora, oriunda de uma família de classe média, que sonhava em vê-la bem casada. A despeito de ter cedido aos apelos sexuais do rico namorado, Alfredo Rocha, ela conseguiu casar-se, pois na narrativa o rapaz era um homem que lia Marx e que depois acabou por abandonar a vida burguesa proletarizando-se. Eleonora, ao contrário, assumiu a vida rica e a usou para viver todos os seus desejos.

Na Escola Normal estudava também Matilde, filha de uma prostituta com mais recursos, que se destacava pela beleza e nesse sentido atraía Eleonora. Assim, um dia na porta da escola: “Eleonora da Normal beija Matilde que entra de novo. Como homem” (GALVÃO, 2006, p. 37). Mesmo a temática homoafetiva, não sendo comum naquela época, Pagú tratou do tema e o relacionou aos prazeres que podem ser experimentados pelos ricos.

Matilde não conseguiu formar-se como professora, em função de dificuldades financeiras, foi trabalhar na fábrica. Contudo, um dia aceitou o convite de Eleonora para visitá-la, no luxuoso hotel em que vivia com o marido. Alfredo Rocha as deixou sozinhas, a serviçal também saiu e assim a cena lésbica aconteceu:



Eleonora seguiu seu caminho de luxo e prazeres, Matilde trabalhando na fábrica, conscientizou-se por meio dos ensinamentos de Otávia. Em carta a amiga relata:

Tenho que te dar uma noticiuzinha má. Como você me ensinou, para 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 de 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. (GALVÃO, 2006, p. 71)

Otávia, moça pobre que habitava um cortiço no Brás, mantém-se durante todo o relato participante, na luta e na conscientização proletária. Trabalhara na confecção e depois na fábrica, envolveu-se afetivamente com Alfredo Rocha quando este se proletarizou, entretanto, quando o partido o acusou de trotskista ela acabou afastando-se dele e acatando a decisão do partido. Junto com Rosinha Lituana, protagonizam o livro, participando ativamente do movimento proletário.

Rosinha Lituana é a personagem cuja trajetória mostra as dificuldades vividas pelos imigrantes, no seu país de origem e no Brasil. Apesar de Pagú ter escrito um romance urbano, a situação do campo mereceu destaque e por outros relatos, como

também pelo que ocorrera à Rosinha. Pode-se construir uma imagem cujo foco evidencia que a passagem para o modo de produção capitalista e o processo de acumulação de capital vitimava a população rural, que encontrava como saída a venda de sua força de trabalho na cidade.

Como era imigrante estrangeira que se envolvera na liderança do movimento grevista, Rosinha foi expulsa do país, mas desabafou em tom de paródia com o Manifesto do Partido Comunista:

- Pobre não tem pátria!  
Mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça. Que importa! Se todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás...  
Outros ficarão. Outras ficarão.  
Brás do Brasil. Brás de todo o mundo. (GALVÃO, 2006, p. 95)

Importante destacar, na citação acima, que além da evidente relação do texto com as premissas internacionalistas do movimento operário, há também uma preocupação em marcar o lugar do feminino, uma vez que se utilizaram outros e outras, para referir-se aos proletários, e não só o plural masculino, como determina a regra gramatical. No entanto, Pagú não produziu uma obra feminista, classificá-la assim seria anacronismo. Contudo, queria denunciar, não só as injustiças que acometiam todos os pobres, mas também pretendeu evidenciar que em uma sociedade patriarcal como a brasileira, as mulheres padecem, ainda, por questões ligadas a seu gênero, considerado subalterno.

Seu romance gira em torno de uma temática feminina e traz as marcas pelas quais fora afetada em sua vida, o que não quer dizer que tais situações foram vivenciadas pessoalmente, mas fruto de uma escrita/corpo. Evidenciam o desacordo com a sociedade patriarcal e a prevalência de um pensamento que se nutre pelos ideais da sociedade do 'Matriarcado de Pindorama', em que as dicotomias e hierarquias são suprimidas em prol da igualdade de direitos e condições entre homens e mulheres.

#### 4 - PATRÍCIA GALVÃO E A FAMOSA REVISTA: DA UTOPIA À DISTOPIA

No prefácio à edição americana do *Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Foucault (1996) destacou que havia três condições, entre 1945 e 1965, para se pensar corretamente, guiado por um determinado estilo político e por uma ética intelectual. A forma aceitável, então, de “escrever e enunciar sobre si mesmo e sua época” (p. 197) deveria ancorar-se em Marx, Freud, e na hegemonia do significante.

A despeito dessas práticas discursivas elaborados por relações de poder, em que há um dizer permitido, Pagú e Geraldo Ferraz, entre 1944 e 1945, escreveram um romance, no qual questões relativas ao esgotamento da idéia de verdade enquanto algo absoluto e apregoado pelo projeto de ciência vitorioso da Modernidade, evidenciaram-se, colocando-se na diferença em relação às demais obras do Modernismo Brasileiro.<sup>12</sup> Isso porque, enquanto membros do movimento antropofágico, produziram, na escritura do romance *A Famosa Revista*, um saber assujeitado. E para dessassujeitar esses saberes, deve-se proceder a uma sublevação, ou seja:

Trata-se de uma insurreição dos saberes. Não tanto contra os conteúdos, os métodos ou os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados á instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa. (...) É projeto da genealogia "uma inserção dos saberes na hierarquia do poder próprio da ciência, uma espécie de empreendimento para desassujeitar os saberes históricos e torná-los livres, isto é, capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico unitário, formal e científico. (FOUCAULT, 1985, p.)

Em consonância com essa questão, contudo, Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, antropófagos que eram, colocaram sua arte numa posição “contrária a todas as formas de fascismo” (FOUCAULT, 1996, p.199), pois o narrado, em *A Famosa Revista*, foi um grito contra o autoritarismo de direita e de esquerda, nacional e internacional. E não só o conteúdo, mas também a forma de se articularam na

---

<sup>12</sup> Sobre a História como uma produção do passado e sobre o *a priori* como condição para os enunciados, conferir: FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Este assunto será abordado mais especificamente nas considerações finais.

elaboração de uma narrativa original, tanto do ponto de vista estético, como do ponto de vista de uma política outra para o pensamento.<sup>13</sup>

Nesse sentido, autores citados elaboraram em sua escritura, não obstante os contatos e aproximações com as vanguardas europeias, linhas de fuga, próprias de sua postura antropofágica.

Por essa via, o presente estudo, a par do proposto pela genealogia foucaultiana, elabora uma leitura de *A Famosa Revista*, compreendendo-a como resultado das experiências que atravessaram a vida de Pagú e impactaram sua escrita/corpo. Trata-se, como dito anteriormente, de conferir as marcas, (ROLNIK, 1993) elaboradas pela experiência comunista, que atuaram como catalizadores da ética antropofágica de Pagú, liberando o movimento de escrita como denúncia ao autoritarismo presente nas práticas e saberes da Internacional Comunista e na sociedade brasileira da época.

Este capítulo pretende analisar o fluxo que direcionou Pagú, de um ponto em que estava vinculada a uma produção literária voltada para a divulgação dos ideais do socialismo, propostos pela III Internacional,<sup>14</sup> para momento em que compõe, em companhia de Geraldo Ferraz, um romance para denunciar os perigos de uma sociedade construída em nome desse mesmo ideal. Vale lembrar que Geraldo Ferraz também esteve ligado tanto ao ideário comunista quanto ao antropofágico.

Para tanto, além das considerações sobre *A Famosa Revista*, torna-se importante, também, apreciar o primeiro escrito de Pagú em prol do marxismo, o jornal *O Homem do Povo* elaborado em companhia de Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz, dentre outros, que nesse período encontravam-se filiados ao Partido Comunista Brasileiro.

#### 4.1 - A Mulher e o Homem do Povo

---

<sup>13</sup> A questão da originalidade, aqui, no presente estudo não busca a discussão a respeito 'canonização' ou não da obra, tal como no sentido dado por Harold Bloom, mas apenas no sentido de considerá-la linha de fuga. Conferir em: BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

<sup>14</sup> “Em 1919, logo após a vitória dos [comunistas](#) na [Revolução Russa](#), foi criada a **Terceira Internacional**, ou **Internacional Comunista**, ou ainda [Kominintern](#). Seu principal objetivo era criar uma União Mundial de Repúblicas [Soviéticas](#). Dominada pelo [Partido Comunista da União Soviética](#), a Internacional emitia diretrizes que deveriam ser seguidas por todos os seus filiados. Em 1943, em plena [Segunda Guerra Mundial](#), a Internacional Comunista foi dissolvida com a finalidade de tranquilizar os aliados ocidentais da [União Soviética](#).” Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Internacional\\_Comunista](http://pt.wikipedia.org/wiki/Internacional_Comunista)

O *Homem do Povo*, elaborado com declaradas intenções proselitistas, propôs-se a circular às terças-feiras, quintas-feiras e sábados, no entanto, seu primeiro número saiu numa sexta-feira, em 27 de Março de 1931. Dado o tom, não só militante, mas também provocativo, dirigido aos depositários da tradição e do elitismo, foram publicados apenas oito números. Atacado pelos estudantes de Direito da Faculdade do Largo de São Francisco, o jornal virou notícia e caso de polícia. Em treze de Abril de 1931 circulou a última edição.

Pagú assinava a coluna, da segunda página, intitulada *A Mulher do Povo* e também era responsável pela seção ‘correspondência’, pelas charges, pelas ilustrações, vinhetas, títulos e legendas, como confere Campos (1985) em introdução à edição *fac-simile*, publicada pelo Arquivo do Estado de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado.<sup>15</sup> Tal constatação corrobora a premissa da tese de que Pagú elaborou uma ‘moderna estética proletária’, entendida, aqui, não como algo uniforme em suas obras, mas como manifestações de uma escrita/corpo elaboradas a partir dos fundamentos do escrever.

O responsável pela edição do jornal era Álvaro Duarte, secretariado por Pagú e Queiroz Lima. A direção declarada na primeira página ficava a cargo do ‘homem do povo’, pseudônimo usado por Oswald em algumas assinaturas de sua seção ‘*a cidade, o paiz, o planeta*’, precisamente nos jornais de número 5, 6, 7. Participaram também do jornal, escrevendo matérias, Flávio Carvalho (nº 3), o já citado Geraldo Ferraz (nº 5), Galeão Coutinho (nº 7), Brasil Gerson (nº 7 e nº 8), Raul Maia na seção ‘*panphleto e doutrina*’ e Astrogildo Pereira na seção ‘*summario do mundo*’.<sup>16</sup>

Astrogildo Pereira, primeiro secretário geral do Partido Comunista Brasileiro, responsável pela implantação da orientação da III Internacional de expurgo dos intelectuais do partido, para sua conseqüente proletarização, acabou

---

<sup>15</sup> E é a partir dessa citada publicação, que o presente estudo elabora suas ponderações.

<sup>16</sup> Sobre a rede de sociabilidades formada no jornal e para conferir uma pequena biografia do grupo acessar: CARRERI, Marcio Luiz. **Oswald de Andrade e as experiências de modernidade em São Paulo: identidade, sociabilidade e política**. Disponível em: <http://vozespreteritodevir.fapepi.pi.gov.br/index.php/revistavozes>

por se tornar também vítima de tal processo. E, pressionado pelo Partido Comunista, acabou por renegar sua participação no periódico. São estas suas palavras:

Declaração idêntica devo fazer acerca do jornal *O Homem do Povo*, no qual, desde o primeiro número, redigi a seção de comentário e noticiário internacional sob a rubrica "Sumário do Mundo". Se bem que responsável unicamente pela referida seção – onde igualmente me era dada inteira liberdade – considero também um erro político de minha parte colaborar no *O Homem do Povo*, que se mostrou desde o primeiro número um órgão de confucionismo pequeno-burguês, procurando mascarar sob o disfarce do comunismo a luta que na realidade elementos da pequena-burguesia sustentam para conquistar, contra o Partido Comunista, a direção do movimento revolucionário das massas. Assim sendo, eu me desligo desde esta data completamente da redação do aludido jornal. (FEIJÓ, 2001, p. 98)

Como já salientado no capítulo anterior, a leitura antropofágica do marxismo não foi aceita pela ortodoxia militante do Partido Comunista naquele período, por considerar a única verdade possível do marxismo-leninismo à leitura de Stalin, transformada em dogma. Assim, cria-se uma verdade supostamente proletária, não se levando em consideração que o próprio Marx, Engels e Lênin eram intelectuais. Qualquer leitura diversa era considerada influência pequeno-burguesa e ou antirrevolucionária (CARONE, 1991). O processo de depuração pelo qual passou o partido acontece no Brasil exatamente no período em que Pagú estava na militância, como mais adiante será relatado. Tal processo, bem como as posições intolerantes e centralizadoras tomadas pelo Partido Comunista Brasileiro, pode ser compreendido a partir do conhecimento das '21 condições' estabelecidas pela III Internacional para se considerar um partido digno do nome Comunista. São elas:

1) toda propaganda e agitação cotidiana devem ter caráter efetivamente comunista e dirigida por comunistas; 2) toda organização desejosa de aderir à IC deve afastar de suas posições os dirigentes comprometidos com o reformismo; 3) em quase todos os países da Europa e da América, a luta de classes se mantém no período de guerra civil. Os comunistas não podem, nessas condições, se fiar na legalidade burguesa. É de seu dever criar, em todo lugar, paralelamente à organização legal, um organismo clandestino; 4) o dever de propagar as idéias comunistas implica a necessidade absoluta de conduzir uma propaganda e uma agitação sistemática e perseverante entre as tropas; 5) uma agitação racional e sistemática no campo é necessária; 6) todo partido desejoso de pertencer à IC tem por dever não só o de denunciar o social-patriotismo como o seu social-pacifismo, hipócrita e falso; 7) todos os partidos desejosos de pertencer à IC devem romper completamente com o reformismo e a política do centro. A IC exige, imperativamente e sem discussão, essa ruptura, que deve ser feita no mais

breve de tempo; 8) nas colônias, os partidos devem ter uma linha de conduta particularmente clara e nítida; 9) todo partido desejoso de pertencer à IC deve realizar uma propaganda perseverante e sistemática nos sindicatos, cooperativas e outras organizações das massas operárias; 10) todo partido pertencente à IC tem o dever de combater com energia e tenacidade a Internacional do sindicatos amarelos de Amsterdã; 11) todos os partidos desejosos de pertencer à IC devem rever a composição de suas frações parlamentares; 12) os partidos pertencentes à IC devem ser construídos com base no princípio do centralismo democrático; 13) os partidos comunistas, onde são legais, devem ser depurados periodicamente para afastar os elementos pequeno-burgueses; 14) os partidos desejosos de entrar na IC devem sustentar, sem reservas, todas as repúblicas soviéticas nas suas lutas com a contra-revolução; os partidos que ainda conservam os antigos programas socialdemocratas têm o dever de revê-los e, sem demora, elaborar um novo programa comunista adaptado às condições especiais de seu país e no espírito da IC; 16) todas as decisões do Congresso da IC e de seu Comitê Executivo são obrigatórias para todos os partidos filiados à IC; 17) todos os partidos aderentes à IC devem modificar o nome e se intitular "Partido Comunista". A mudança não é simples formalidade e, sim, de uma importância política considerável, para distingui-los dos partidos socialdemocratas ou socialistas, que venderam a bandeira da classe operária; 18) todos os órgãos dirigentes e da imprensa do partido são importados do Comitê Executivo da IC; 19) todos os partidos pertencentes à IC são obrigados a se reunir, quatro meses após o II congresso da IC, para opinar sobre essas 21 condições; 20) os partidos que quiserem aderir, mas que não mudaram radicalmente a sua antiga tática, devem preliminarmente cuidar para que 2/3 dos membros de seu comitê central e das instituições centrais sejam compostos de camaradas que, antes do II Congresso, tenham se pronunciado pela adesão do partido à IC; 21) os aderentes partidários que rejeitam as condições e as teses da IC devem ser excluídos do partido. O mesmo deve se dar com os delegados ao Congresso Extraordinário.<sup>17</sup>

São em função das condições acima citadas, que Pagú encontrou profunda dificuldade para militar e que explica o problema de se aceitar qualquer proposta ou ação conscientizadora que se pretendia revolucionária, se não partisse única e exclusivamente do centralismo soviético. Da mesma forma, verifica-se que a ética, estética e política antropofágicas foram consideradas esquerdismo pequeno-burguês, cuja função era desviar a atenção da única verdade possível, a proletária, estabelecida pelo Komintern. Como visto na citação, ou se aceitavam as '21 condições' ou se desligavam do Partido, ou, ainda, o integrante era daí desligado.

---

<sup>17</sup> DESANTI, Dominique. L'Internationale Communiste. Paris: Payol, p. 26-34. In: CARONE, Edgar. '**A Internacional Comunista e as 21 condições**'. Disponível em: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:c50GHJnP1NYJ:pcb.org.br/fdr/index.php%3Foption%3Dcom\\_content%26view%3Darticle%26id%3D195:a-internacional-comunista-e-as-21-condicoes-por-edgard-carone%26catid%3D2:artigos&client=firefox-a&hl=pt-BR&gl=br&strip=1](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:c50GHJnP1NYJ:pcb.org.br/fdr/index.php%3Foption%3Dcom_content%26view%3Darticle%26id%3D195:a-internacional-comunista-e-as-21-condicoes-por-edgard-carone%26catid%3D2:artigos&client=firefox-a&hl=pt-BR&gl=br&strip=1) Acesso em: 22/07/2014.

No jornal *O Homem do Povo*, tanto em seu conteúdo, ou seja, as seções assinadas por Oswald e Pagú, quanto em sua materialidade, encontra-se expresso em suas páginas evidências que corroboram as marcas antropofágicas da dupla.

Nesse sentido, a primeira matéria assinada por Oswald, que abre o primeiro número do jornal, deixa claro a que veio, colocando-se ao lado dos explorados e de suas reivindicações e para tal faz apologia à URSS, ao criticar o liberalismo econômico, numa época em que o mundo sentia os efeitos da crise de 1929:

Mas na pátria de Lenine deu-se o contrário. Nunca houve super-produção de casas, de pastos e metalurgia que a princípio foi substituída, centraliza hoje os maravilhosos resultados do plano quinquenal. Aqui os capitães estrangeiros deformaram extranhamente a nossa economia. Dum paiz que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hydraulico, fizeram um paiz de sobrezeza. Café, assucar, fumo, bananas. Que nos sobrem ao menos as bananas! (ANDRADE, 1985, p. 17)<sup>18</sup>

A defesa da economia planificada, via planos quinquenais soviéticos, era considerada por Oswald, elemento importante da revolução nacional “contra os grandes truts parasitários” (IBIDEM), e resume sua proposta com o lema (título da seção) ‘ordem e progresso’, ou seja, o lema da bandeira nacional arquitetado pela ala dos republicanos seguidores do ideário positivista de sociedade, que pregava “o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”.<sup>19</sup> Assim, verifica-se a devoração do lema a considerar a ordem como planificação econômica e progresso como desenvolvimento da técnica, ou seja, das forças produtivas que possibilitariam que se efetuasse o Matriarcado.

Pode-se perceber também a crítica à inserção subalterna do Brasil no cenário econômico mundial, ou melhor, sua participação na Divisão Internacional do Trabalho como produtor de gêneros tropicais e importador de produtos industrializados. A posição de consumidor ocupada pelo Brasil o impedia de efetuar seu próprio desenvolvimento tecnológico, no qual a centralidade do trabalho produtivo, executado por máquinas, permitiria o advento do *homo ludens*.

Assim, a despeito de o Positivismo constituir-se em uma concepção conservadora da ordem capitalista e promover uma visão de ciência hierárquica, na

---

<sup>18</sup> Será mantida em todas as citações referentes ao jornal, a grafia original.

<sup>19</sup> Sobre os anos iniciais da República e a presença do Positivismo no Brasil conferir: CARVALHO, José Murilo. **A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro das Sombras: A política imperial**. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, Relume-Dumará, 1996.

qual a verdade existe objetivamente, cabendo ao pesquisador descrever suas leis universais, Oswald produziu uma síntese para o caso brasileiro, no qual se apropria da técnica vinculada ao termo progresso, e da planificação econômica como ordem, para levar o país aos caminhos da revolução. Vê-se dessa forma a originalidade de sua leitura, ao devorar o comunismo como um caminho para a transformação do Brasil.

Como visto nas premissas das '21 condições', interpretações originais não eram permitidas e, por isso, esse saber foi interdito. A leitura do marxismo realizada por Oswald, elaborada via dialética antropofágica fugia da obrigatoriedade da repetição do dogmatismo comunista.

Foi a essa institucionalização de uma forma de saber e sua apropriação, enquanto efeitos de poder, que Foucault (2005) visa contrapor com sua genealogia, já referida anteriormente. E sobre esse uso do discurso científico destaca:

(...) se essa institucionalização dos discursos científicos toma corpo numa rede teórico-comercial como a psicanálise, ou num aparelho político, com todas as suas aferências, como no caso do marxismo, no fim pouco importa. É exatamente contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate. (...) Quais tipos de saber vocês querem desqualificar no momento em que vocês dizem ser esse saber uma ciência? Qual sujeito falante, qual sujeito discorrente, qual sujeito de experiência e de saber vocês querem minimizar quando dizem: 'eu, que faço esse discurso, faço um discurso científico e sou cientista'? Qual vanguarda teórico-política vocês querem entronizar, para destacá-la de todas as formas maciças, circulantes e descontínuas de saber?" E eu diria: "Quando eu vejo vocês se esforçarem para estabelecer que o marxismo é uma ciência, não os vejo, para dizer a verdade, demonstrando de uma vez por todas que o marxismo tem uma estrutura racional e que suas proposições dependem, por conseguinte, de procedimentos de verificação. Eu os vejo, sobretudo e acima de tudo, fazendo outra coisa. Eu os vejo vinculando ao discurso marxista, e eu os vejo atribuindo aos que fazem esse discurso, efeitos de poder que o Ocidente, desde a Idade Média, atribuiu à ciência e reservou aos que fazem um discurso científico. (p. 15)

A citação acima, além de situar o caráter de verdade absoluta, dado ao marxismo por Stalin, ao referendá-lo como campo científico, corrobora o que Oswald chamará de 'filosofia messiânica', que mais adiante será apresentada nesta tese.

Apartado dessa rigidez político-metodológica, Oswald critica não só a exploração do homem pelo homem, como também a das nações sobre as nações,

dada a sua óbvia vinculação ao nacionalismo. Contudo, é importante lembrar que não havia uma unicidade em torno do que era o nacionalismo entre os modernos e muito menos entre pensadores e políticos brasileiros. Em *As subdivisões do Modernismo*, conferência realizada em outubro de 1945, Oswald destaca os diferentes grupos:

No começo de 25, havia penetrado um autentico clandestino no Modernismo. Era o Sr. Plínio Salgado (...) Ele encabeça a reação e prepara o fascismo nacional. Unidos, os senhores Cassiano Ricardo e Menotti de Picchia haviam fundado o grupo "Verde-Amarelo". É o centro. Do lado oposto, forma-se o grupo liberal. Estão à frente Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Couto de Barros, Paulo e Fernando Mendes de Almeida. Dirigem-se para a revolução paulista de 32. **Na extrema esquerda ficarão os que vão ter pequenos aborrecimentos como cadeia, fome e ilegalidade. São antropófagos.** Chamam-se: Osvaldo da Costa, Pagu, Jaime Adour da Camara, Clovis de Gusmão e Geraldo Ferraz. Eu me acho com eles, e segue também conosco para tomar depois o caminho solitário de Rimbaud o poeta Raul Bopp. (ANDRADE, 1992, p. 100) [grifo nosso]

Importante destacar na citação, além da inexistência de uma unicidade política entre os que pretendiam fazer uma prosa e uma poesia moderna, o caráter contracensural do grupo dos antropófagos, medido pelos "pequenos aborrecimentos" pelos quais passaram. No mesmo texto, Oswald situa seu grupo dentre aqueles que lutaram em prol da democracia, enquanto outros acentuaram suas vinculações com o fascismo e com o Estado Novo. Importante verificar também, na citação acima, que para Oswald a política não esteve separada da estética no modernismo e, na medida em que a sociedade se tornava cada vez mais autoritária, tais questões se intensificavam.

Ficam mais uma vez evidentes, como já discutido no capítulo anterior, os limites de uma determinada História da Literatura que cria um sentido de continuidade, subdividida em fases, nas quais escritores se aglutinam por determinadas características comuns, apagando ou nublando as diferenças. Algumas vezes, esse foi o processo considerado científico, porque buscava a universalização dos fenômenos.

Como já dito, *O Homem do Povo* se colocou ao lado da crítica das tradições e, além de produzir um discurso propagandístico de um ideal, fez isso sem abandonar seus posicionamentos éticos estéticos. Assim, além da irreverência da

linguagem, a atitude inovadora da diagramação e a das ilustrações chamam a atenção. E, como na elaboração de *Parque Industrial*, pode-se pensar como destaca Portela (2012), no uso da “Escrita enquanto exploração material de regras e restrições internas ao código lingüístico” (p. 204).

Dessa forma, vale destacar as estratégias gráficas de composição do plano conjunto da página do jornal *O Homem do Povo*, ou seja, sua materialidade impressa em papel, por meio de recursos de linguagem gráfica, como as fontes (tipo de letras) utilizadas, seu tamanho (corpo) e sua organização no espaço. Para os cubistas e dadaístas, o uso das letras em si quer dizer que, em sua materialidade enquanto experimento visual, já era uma possibilidade. As letras que foram escolhidas para serem utilizadas, no referido impresso, são aquelas que compõem o conjunto das fontes *Art déco*.<sup>20</sup>

Em destaque na primeira página do jornal, em preto, caixa alta, está escrito O HOMEM DO POVO em uma variação da fonte *Crakman Back*. Todas as outras informações que circundam o título aparecem em letra minúscula, como pode ser observado a seguir:

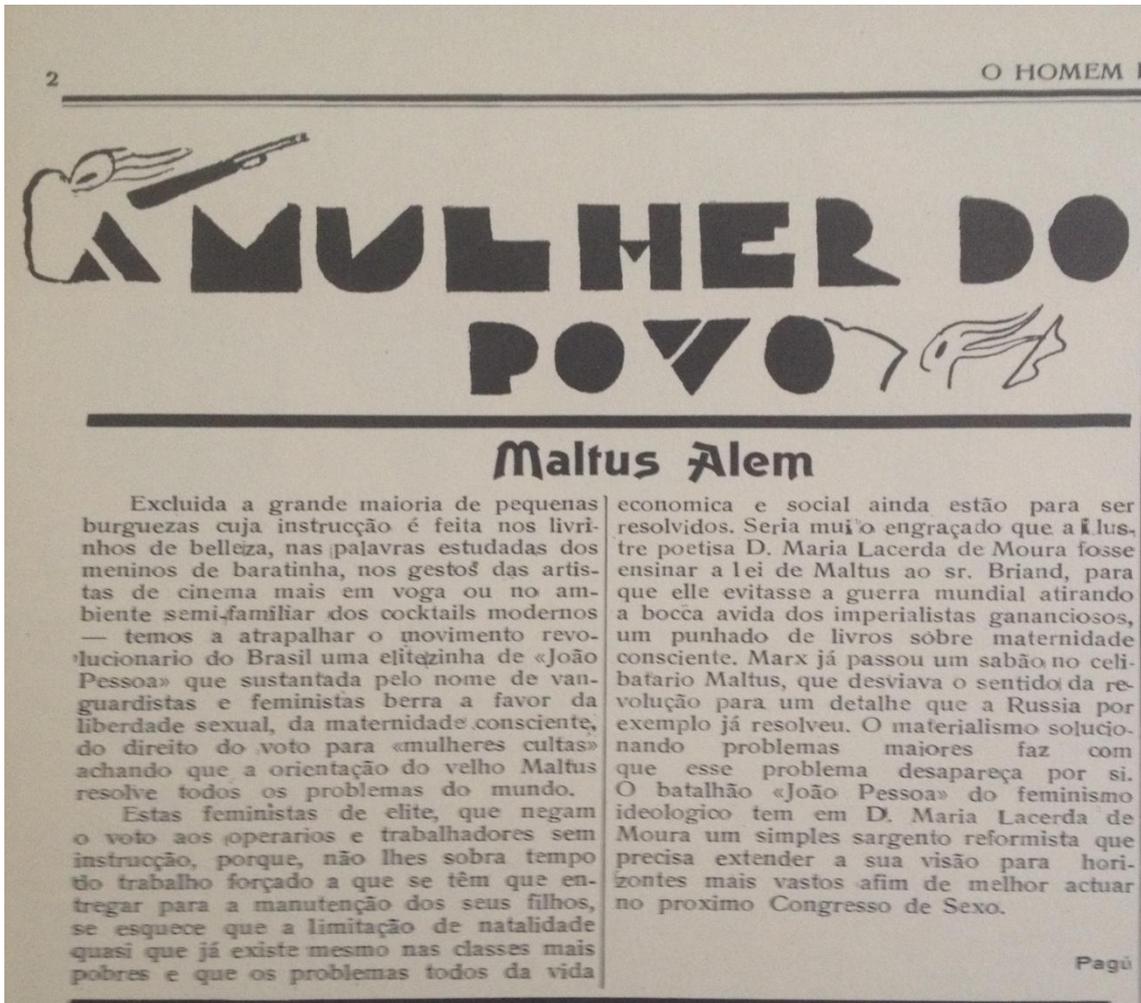
---

<sup>20</sup> Sobre essa temática, informações mais detalhadas, conferir em:

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.  
ESPINOSA, Lara. **O estudo do uso intensivo da comunicação visual no meio urbano como matriz para novas linguagens visuais**. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em:  
[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_NP3espinosa.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP3espinosa.pdf)  
Acesso: 20/07/2014



A seção assinada por Pagú segue o mesmo padrão, como se vê abaixo:



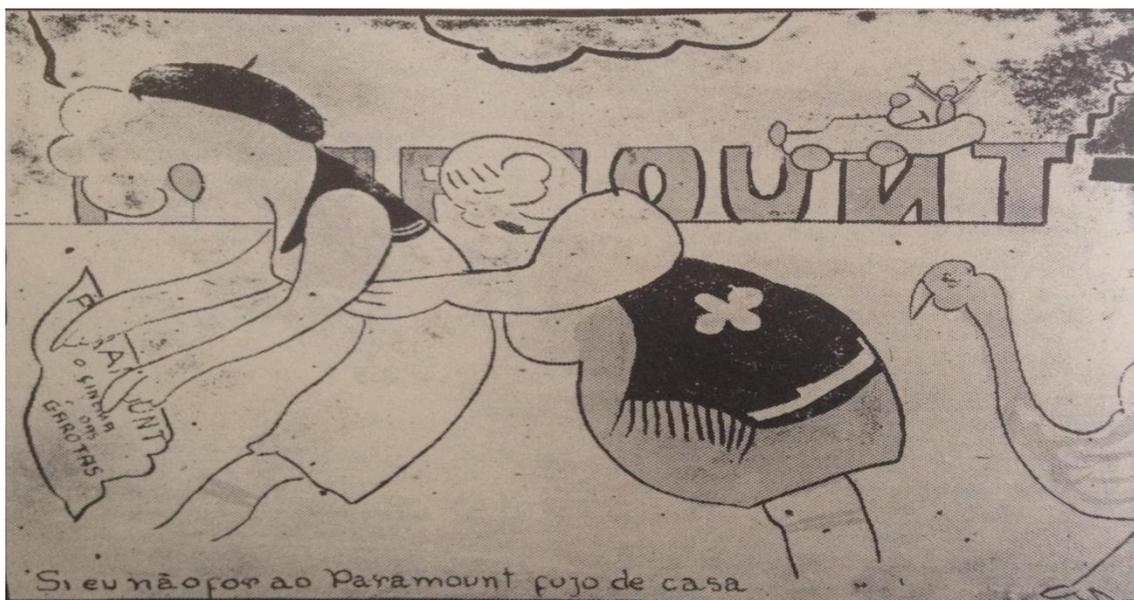
Destaque, no título, para o desenho do tronco de corpo feminino que segura um arco. Pode-se, a partir deste, remeter para seu desenho na Revista de Antropofagia a uma mulher que segura um tridente. Junto à letra A, outro tronco feminino tem seu braço e mão confundidos com uma arma. A composição remete à concepção de tecnologia enquanto extensão do corpo humano em sua ação no mundo, indicando a relação com o mundo do bárbaro tecnizado e do primitivo.

A caixa alta, enquanto destaque para título de seção, somente foi usada em mais uma seção:



Aqui se percebe a dinâmica do uso criativo que Pagú determinou para o espaço, no jornal. Desenho, fontes diferentes, junção de palavras e separação da conjunção E com função aditiva por hífen. A pontuação, abaixo do título, seguiu a regra de ocupação espacial das palavras, os ':' ficaram separados da palavra 'scena'.

Sua crítica às feministas que pedem por direito ao voto e maternidade consciente, sem lutar contra as a origem das desigualdades, não se localizava apenas em sua seção, como na matéria acima, *Malthus Alem*, mas também aparecia em outros momentos, como na imagem a seguir, em que aparece respectivamente nos números 05, 06, 07, 08. Nos dois últimos números, aparece com o título: 'o cinema das garotas':



Todos os outros títulos de seção, além dos já destacados, e a maioria das diferentes informações, veiculadas à composição da página do jornal, estão em letras minúsculas. Segundo Rafael Golgatti (2011), da Agência Botelho, “O maior contraste de formas e tamanhos da caixa baixa facilita o processo de reconhecimento de cada letra pelos nossos olhos”.<sup>21</sup> A par disso, é interessante notar que tanto no jornal, quanto nos subtítulos do livro *Parque Industrial*, essa foi a solução estética adotada por Pagú.

Por essa via, as diferentes informações que cada grupo de palavras pretende registrar são evidenciadas pela ocupação de espaços diferentes do habitual e pelo uso de fontes variadas, distribuídas de forma não uniformes pela página, como pode se ver a seguir:

---

<sup>21</sup> Para Rafael Golgatti: “Nem tudo está perdido para caixa alta, até na comunicação mais informal da internet os usuários já sabem como utilizá-la para dar destaque, tanto que alguns dizem que escrever em caixa alta é como FALAR ALTO OU GRITANDO! E mais do que isso, o fato de a caixa alta formar um bloco em uma composição de tipos, também é um recurso estético na publicidade, e quando se trata de títulos, nomes de marcas e outras expressões curtas não há grandes problemas quanto à “leitura mais difícil”, logo, vale a pena utilizá-la de vez em quando.” Disponível em: <http://agenciabotelhocomunicacao.wordpress.com/2011/01/28/quando-usar-caixa-alta/> Contudo, para a “maioria dos teóricos em alfabetização tem sido categóricos ao afirmar que a melhor letra para o período de alfabetização é a letra no estilo CAIXA-ALTA, também chamada de bastão”. Sobre isso conferir: <http://www.cpbeducacional.com.br/conteudos/universo-educacao/letra-cursiva-ou-letra-bastao/>

# barômetro econômico

## o sr. frontin é tam bem favoravel ao a "funding" do brasil

BO. 27 (A. B.) — Procurado pelo "Correio da Manhã", o sr. Paulo de Frontin fez as seguintes declarações sobre a situação financeira do país:

— A primeira condição para a melhoria da taxa cambial — disse-nos — é o restabelecimento da confiança e, para isso, é elemento primordial a promulgação de uma constituição que seja provizória, se o governo resolver convocar a constituinte, quer definitiva, se se entender que não há necessidade de constituinte, como fez, aliás, Pedro I, que deu uma constituição dentro da qual o país viveu até a proclamação da República. De qualquer maneira, porém, sem a garantia dos direitos pessoais e reais, e realizados os direitos adquiridos, impossível é haver confiança, senão, a meu ver, a organização política definitiva — uma questão secundária no momento.

O sr. Frontin considera indispensável um novo "funding" negociado em virtude de aumento na imposto pelas actuaes circunstancias.

O prazo não deve ser menor de tres annos, para o pagamento de tres juros e não inferior a 10 annos para o serviço de amortização. Os prazos dos "fundings" anteriores — continuou — de 1898 e de 1914, para os juros foram de 3 annos. Seria conveniente elevarmos agora esse prazo e nunca restringi-lo. Já temos a experiencia. Nos fundings anteriores, pelo menos, quanto ao segundo, o de 1914, verificou-se que o prazo de tres annos foi curto de mais.

Trata, a seguir, o sr. Frontin dos vales ouro e diz:

— O pagamento dos impostos "ouro" deve ser feito em ouro ou em letras "ouro" de bancos de reconhecida segurança e não em vales "ouro". Foi esse o systema introduzido pelo ministro Murinho.

O pagamento de impostos por meio de vales ouro tem o grande inconveniente de ser pago em moedas de cambial, cujo valor é inferior ao valor nominal, e a consequente perda de avultada quantia para o tomador de avultada quantia.

(Banco do Brasil) que fica muito mais sujeito a acção especulativa baixista.

Continuando o sr. Frontin acentua:

— A plena liberdade cambial, é uma necessidade, evitando-se, porém, no Banco official o fornecimento de letras a descoberto, que tem sido uma das principais causas da queda do cambio, não só agora como em fins de 1929 e meados de 1930. Todas as medidas restrictivas, nesse particular, são de resultados negativos.

E o sr. Frontin chega, afinal, ao grande assumpto:

— O equilibrio orçamentario deve ser conseguido realmente e não apenas no papel, limitada nas despesas ao estricamento necessario. Por outro lado, devem ser desenvolvidas todas as fontes de receita, numa rigorosa arrecadação, realizando-se auxiliando o Estado na exploração das suas riquezas naturaes, no melhor aproveitamento do trabalho nacional nas suas multiphas modalidades.

A redução de vencimentos do functionalismo necessario ao serviço publico tem como consequencia diminuir o seu poder aquisitivo como consumidor, resultando dahi a diminuição de transações commerciaes, e, consequentemente, de arrecadação tributaria.

Quanto ao material, a redução geral dos seus taxa de 15 o/o nos serviços industriaes

do Estado, penso ser inexequível.

De facto, considerando, por exemplo o carvão de uma estrada de ferro, essa redução implicaria a diminuição de transportes, logo a de rendas. Seria, pois, uma redução apenas apparente.

Em summa, o problema do equilibrio orçamentario pode ser resolvido ou pela redução das despesas ou pelo aumento da receita.

Nos países velhos, onde não existem novas fontes de riqueza, a primeira formula é a que deve predominar; nos países novos, porém, cujo desenvolvimento da população, da produção e da exploração das suas riquezas avança constantemente, é preferivel e de resultados muito mais efficazes a redução da despesa, além de outros inconvenientes, determina a impossibilidade de se levarem a effecto melhoramentos materiaes, vias ferreas, portos, rodovias e etc. indispensavel ao desenvolvimento do país.

Terminando a sua serie de considerações o sr. Frontin apontou tambem, como uma providencia necessaria, a liquidação de toda a divida flutuante nacional por meio de uma grande emissão, que levease ao commercio, a industria e a lavoura o numerario correspondente a retirada de circulação das notas da Caixa de Estabilisação, num valor de \$30.000 contos de reis.

# o folhetim do homem do povo

## no paiz da gente nua

**DOCTRINAS NUDISTAS**

Há actualmente, na Alemanha — e mais particularmente na Alemanha do Norte — alguns milhares de pessoas que praticam o nudismo como um desporto, um tratamento terapêutico ou uma religião.

Os nudistas pertencem a todos os partidos politicos. A social-democracia conta tantos nudistas como os nacionalistas. Todas as classes da sociedade comungam no mesmo ideal do nu: há nudistas entre os operários de fábricas, os empregados bancários, as meninas dos telefones e os ricos negociantes de Berlim, os amadores de Hamburgo e mesmo entre os padres.

Têm, em certos Estados do Reich — e nomeadamente a algumas horas de Berlim — grandes parques...

...locaes afastados

Onde, de viver todos nus têm a liberdade.

Para o inverno, têm salas onde recebem a luz solar artificial e fazem ginástica, em comum, os homens e as mulheres, misturados uns, juntos aos outros. E não são os adeptos que faltam, mas os locais.

Em Berlim têm mesmo o esplêndido banho do Lannepark, com as suas ondas artificiaes, que, duas vezes por semana, lhes está reservado e onde se gozam todas as delicias da praia, sem o que lhes chamam "a hipocrisia dos a filha, uma e outra sem fato de banho provocadores do calção de malha".

Pras encantadoras, idílicas, onde a mãe contempla...

Tem a sua literatura, uma filosofia, uma musica, servidas por número consideravel de revistas, que dão um trabalho ao estado Berlim em dia em que se deixam os gulosos dos "boulevard" para ir a Königgrätzer Strasse.

Eu conhecia — vagamente — a existência destas coisas antes da minha villegiatura no paraizo terrestre da Germania. Ouvia, agora, falar o professor Hugo, muito a sua vontade, as nádegas róseas confortavelmente instaladas numa poltrona de veludo verde.

— O movimento nudista, na Alemanha, tem quatro fontes, dizia o douto professor. Elas são cronologicamente:

1.º — A cultura física, a acção bemfazeja dos raios solares sobre o organismo, revelada em 1805 por Rikil, na Austria.

2.º — Assim, os nudistas são cristãos nús.

3.º — A acção renovadora da juventude, nascida em 1877 na escola de Steglitz, em Berlim, para abolir todos os preconceitos, poder tambem comprehendido.

4.º — Assim, os nudistas são séres livres.

5.º — O esforço dos pintores de sublinhar na vida as belas attitudes dos modelos. Foi a obra dos Dieffenbach e dos Fidus.

— Assim, senhor professor, todos os nudistas são séres belos?

— Para tal se esforçam, senhor francez, e pode ser que os seus descendentes o sejam.

— Enfim, 4.º — a volta ao instinto germanico, proclamado pelo padre Wildemann. Os nusos antepassados, até ao século XVII, banhavam-se nus. E a pureza dos seus costumes era já proclamada pelos romanos.

— Assim, os nudistas são pessoas puras...

— Não acreditais vós outros, francezes, na innocencia biblica dos nudistas?

— Eu não desejo mais, senhor professor, que disse me convencer. Mas como São Thome?

O professor Hugo estendeu-me um formulario impresso com linhas pontilhadas para o nome e a assinatura do candidato.

— Assim, isso?

Era a minha adesão á liga para a livre

cultura do corpo humano.

Assim. O tempo preciso para tirar a calzoneta e as calças, e estava um perfeito nudista.

**PARAISO TERRESTRE**

— Deseja, perguntou-me o professor, começar hoje mesmo a sua cultura física e moral? — Eu não vim para outro coiza.

— Então, siga-me. Vamos ter com os nossos camaradas.

O professor conduziu-me até á porta, inclinou com tanta dignidade como se vestisse a casaca do secretário de embaixada em lugar do fato do pai Adão, e mostrou-me a saída.

Estávamos fora. Os nossos corpos despidos banhavam-se livremente no ar e na luz. E' isto mesmo: a minha primeira sensação foi uma sensação de banho. Entrava na atmosfera como se entra na água e pondo os pés nos seus frescos degraus de pedra, creio que esbocei esses movimentos alternos dos braços e do nadador faz instintivamente para tomar contacto com a água.

Seguíamos agora um pequeno carreiro no bosque, atapeado de fólhas secas. Sem pedras, mas, de tempos a tempos, um ramo seco que se quebrava sob os nossos calcanhares. O meu guia, endurecido, passava por ali como se a planta dos seus pés fosse um casco de cavallo; eu, tinha, a cada passo, um arrapio. O professor sorriu:

— A isto se habituaria.

Outros ramos, séres verdes e flexiveis, acariavam-nos á passagem. Um acre perfume floreal embalsamava-me as narinas; invadia-me um sentimento de leveza e como que o desejo de me lançar no meio dos macios de verdura.

Súbito, numa volta, encontramos-nos em frente duma espécie de construção rústica e casual, meio granja, meio taberna. Uma casquinha, meio granja, meio taberna. Uma casquinha — vestida — mais do estado. Uma camponesa — vestida — mais do estado. Um balde cheio de leite em cada mão. Escondi-me, como pude, atrás dum arbusto.

— O que tem? perguntou-me o professor

Hugo. Estamos num "Parque Livre", quer dizer, num local onde o nu é legalmente autorizado. Esta haxpedaria, além disso, é propriedade minha. Quer beber uma tjeia de leite? Ele é, como nós, integralmente puro. Não se conhece leite, em Paris.

Agradei, não me importando nada de abordar, em semelhante trajo, aquela letreira de salote.

Caminhámos havia cêrcos de dez minutos, quando chegámos a uma vasta clareira, guardada de chalets minúsculos e de cabanas. Uns e outras eram de madeira com os telhados de colmo.

Inspeccionamos. No interior, leitos de campanha nas cabanas, de ferro nos chalets. Dispostos lado a lado; os das crianças no meio dos do pais. Uma bacia e um jarro de esmalte.

— E' aqui que moram os seus nudistas?

— E. Se não está ninguém, explica o professor Hugo, é porque estão todos no banho.

E mostra-me, a cem metros, rebrilhando ao sol, e belo lago que eu tinha costado á minha chegada.

Como que para o obrigar a mentir, um grito alegre parte duma cabana e, saltando da abertura com uma agilidade de felino, uma pequenita de sete ou oito anos, alguns palmos, está entre nós dois.

Atra-se sucessivamente sobre o professor e sobre mim, oferecendo candidamente as faces ao beijo, segundo o hábito internacional de todas as crianças bem educadas.

Enquanto da ponta dos beijos mal lhe toco os caracóis loiros, penso: "se algum bom elvico do teu país passasse neste momento não te livrarias do atentado ao pudor".

Porque, será preciso disê-lo? a pequenita estava nua.

Os três, ela no meio dando-nos as mãos, dirigimo-nos para o lago.

— E' a mais nova duma familia muito rica de Hamburgo, meus hospedes, preceito, não sem orgulho, o senhor Hugo. Ela já nada como um peixe.

continua



A disposição diferente no espaço das variações da fonte *Art déco*, recurso que marca a mudança de assuntos e colunas no jornal, é constante nos subtítulos e também nas assinaturas de Pagú e Oswald:



Pode-se verificar o uso das diferentes fontes no título da seção, no título da matéria, no corpo da matéria, na assinatura de Pagú. Também pode se ver o uso da letra minúscula na assinatura e no título da matéria. Aqui e na imagem abaixo, o espaço branco toma toda a parte inferior da seção e do ambiente da assinatura.



Acima, a assinatura de Oswald, abaixo a utilização do pseudônimo 'o homem do povo':



Na imagem abaixo, a assinatura também se encontra com as letras separadas, porém, em apenas uma das colunas. Outro recurso que se pode ver foi a utilização do asterisco separando os assuntos tratados:



# A MULHER DO POVO

## NA GARUPA DO PRINCIPE

Pur sang. de reputação impecavel... primeiro time do bagaço, isso sim.

Todo mundo sabe que esta coisa de alta classe está caindo de podre. E é canginha a gente passar uma rasteira nesse restinho sifilitico.

As grandes damas estão se esborrachando e no ultimo estertor economico se agarram a unica tabôa de salvação para não engraxar os sapatos das cosinheiras.

D. Azeitona já ficou descabellada, porque não funciona mais. Mesmo a assim quiz aproveitar a sua antiga popularidade de prima-dona, tentando tirar as ultimas casquinhas com o principe.

Porém mlle. Camiseta Branca botou a tal zinha em nocaute.

— Só então verificou-se que S. A. faz duas escritas.

\*

Infelizmente para a vencedora um peso pesado companheiro de infancia da vencida interveio e pulou no picadeiro pra revanche.

E a taça foi pro cosinheiro.

\*

Emquanto isso — ficaram com o dedo chupado uma duzia de meninotes (alguns já com

rugos) de boa familia, que tiveram na vida a gloria sensacional de uma aventura doutro mundo — contrair nupcias religiosas com cocotes analfabetas e cretinas das provincias da França, porque traziam um rotulo falsificado de Paris.

\*

A festa foi sensacional.

\*

E depois da farrinha vulgar de automovel, de bulinações mutuas e promessinhas de garçonniere, chega ás 5 horas a D. Pinta em casa, sob os gracejos vaccaes do marido que dana porque a farra foi curta e sem resultado.

\*

E ha centenas de meninas histericas e doentes de inveja imbecil porque não estão nesta cusparada covarde além das que nada conseguem e tuberculizam, porque não recebem de Deus os beneficios da ALTA.

\*

P. S. — Quem ficou na garupa foi o cosinheiro do club do commercio.

p a g ú

Na composição do plano conjunto das páginas de *O Homem do Povo*, Pagú optou não por uma técnica que prima pela unidade, mas, ao contrário, usou técnicas de composição que produzem a fragmentação. E, nesse sentido, evidencia-se a

busca do movimento e variação próprias dos tempos movidos pela máquina, cuja vanguarda futurista apregoava. Segundo Jan Tschichold (2002), em livro publicado originalmente em 1960:

El fundador del futurismo, el poeta italiano F. T. Marinetti, un seguidor entusiasta de Mussolini en sus años más tardíos, puntualizaba ya en 1909: «Quiero provocar una revolución en la tipografía que se dirige contra la llamada armonía tipográfica, autocomplacida y vomitiva. Si hace falta, emplearemos en la misma página tres o cuatro colores diferentes y 20 letras distintas.» Y en 1912 declaraba: «Mi revolución tipográfica me permite conferir a las palabras la rapidez y la fuerza de los aviones, de los trenes, de los explosivos y de la energía atómica.» (TSCHICHOLD, 2002, p. 15)

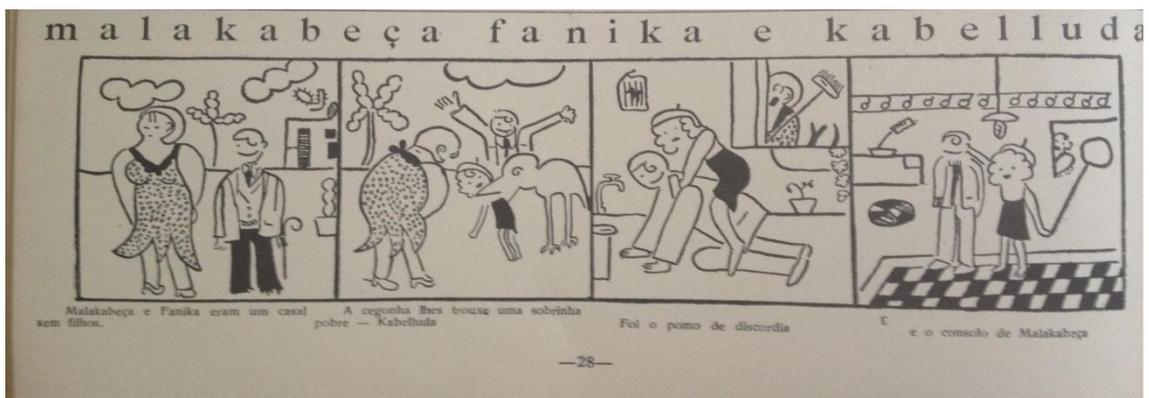
Para Tschichold, Marinetti lhe pareceu infantil ao se vangloriar por ser capaz de dar velocidade às palavras, por meio da visualidade que ele criaria. Em seu livro, cujo o objetivo era ensinar conhecimentos em tipografia, para que se produzissem visuais harmônicos agradáveis ao olhar, Tschichold considerava que o uso inadequado dos tipos e dos espaços poderia produzir coisas horrendas. Sua preocupação com um layout correto o levou a advertir:

Elegir la letra más adecuada, medir la cantidad de palabras en una página, dar un espaciado no demasiado ancho entre palabras, o componer todo el texto de forma regular constituyen precisiones de gran importancia. En estas mismas páginas, por ejemplo, los bordes correctos se consiguen haciendo que parezcan homogéneos con un amor especial, sacando los guiones 2 puntos respecto a las palabras no divididas; de otro modo, acabarían por roer los bordes (compruébese tomando cualquier texto que se tenga cerca). La buena tipografía es como el sirviente ideal: está siempre presente pero aun así no se le advierte; es discreto pero también un requisito para el bienestar; es callado, es suave. (IBIDEM, p. 16-18) \*Faltou uma nota com a tradução...

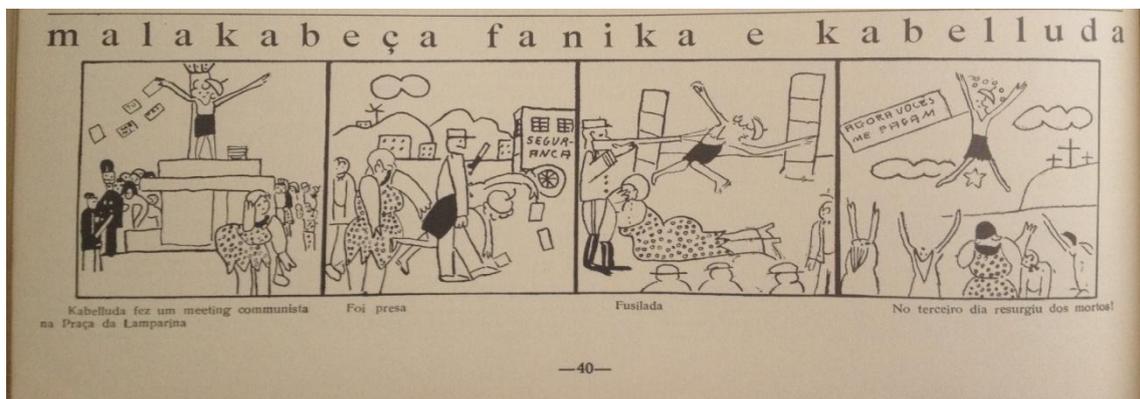
Pagú, nas páginas de *O homem do povo*, ousou pelo movimento, pelo fragmento e ao mesmo tempo, como também em Parque Industrial, e pretendeu tornar a leitura fácil. A solução gráfica por ela encontrada não foi repetir o mesmo, mas sim criar uma performance dos tipos, fontes e espaço branco sobre o papel. E como alerta FOUCAULT (1996), que para ser militante não precisa ser triste, Pagú brinca em suas tirinhas publicadas no jornal:



Sua personagem, Kbelluda, mais uma imagem fractal de si, relata vida devorada e transposta para o universo narrativo. Abaixo, novamente é trazida pela cegonha, como em desenho já destacado de seu Album:



Seria o referido casal Malakabeça e Fanika, Tarsila e Oswald? Abaixo a *praxis* política, a militância sempre presente na vida e escrita/corpo de Pagú ganhou forma em seu desenho:



A situação acima não era estranha ao universo vivenciado por Pagú, pois houve um tempo em que para ela “O marxismo era a luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isso valia uma vida. Valia a vida” (GALVÃO, 2005, p.81). E, em função disso, dedicou-se intensamente.

Entretanto, uma mudança de foco, no que diz respeito à sua devoção à luta de classes, organizada pelo Partido Comunista, coloca *A Famosa Revista* em grande distância das demais obras até agora apresentadas. E é por essa distância manifesta na diferença, que se interessa este estudo em sua próxima parte.

## 4.2 - A constituição da experiência

*Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala. As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa. O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio. É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem conta-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial.*

Michel Foucault

*A Famosa Revista* é o terceiro trabalho de Pagú relacionado com seus laços com a militância comunista, o primeiro, discutido no capítulo anterior, foi o romance *Parque Industrial* e o segundo foram sua participação no jornal *O Homem do Povo*. Dessa forma, a reflexão sobre a experiência que impactou a escrita de Pagú, promovendo uma mudança de rumos, será o foco da análise empreendida neste momento. Para tanto, parte-se da noção que Foucault (2006) introduz ao conceito de experiência, esta entendida como aquilo que provoca uma transformação, pois corresponde a forças que põem o indivíduo em movimento, que o arrebatam de uma posição e o conduzem a outra, cujas vivências se materializam em uma escrita/corpo.

Nesse sentido, é o percurso trilhado por Pagú na construção de sua mudança de perspectiva em relação à sua crença nos poderes do comunismo stalinista, mais especificamente no Partido Comunista guiado pela Internacional Comunista, de mudar o mundo e edificar a Utopia, que lhe interessa.

Carlos Lima (2008), em sua *Genealogia Dialética da Utopia*, discorda do conceito usualmente utilizado de Utopia, como 'lugar nenhum', promovido por um desvio de sentido elaborado por Thomas Morus. Na citada obra, busca mostrar como essa noção do conceito se consolidou desde sua formulação, para, a partir daí, elaborar uma revisão paradigmática, na qual a força dinâmica do conceito seja compreendida e restabelecida. Para tal salienta que:

(...) é no conceito que se abre o reino da liberdade, então a utopia é o lugar do ser da liberdade. Este é o trabalho do conceito para derrotar a *doxa* no combate que instaura o *logos*, mas é necessária toda a força de um *logos selvático* para instaurar o *logos da utopia*. Este *logos* só pode ser compreendido quando relacionado com a dialética como princípio da negatividade. (LIMA, 2008, p.15)

Para Lima, a cultura, ou seja, o resultado da ação humana sobre a natureza é a primeira manifestação da utopia, pois essa dimensão faz parte do homem e propicia sua humanização, na medida em que, nesse processo, ele "cria e recria os seus possíveis essenciais" (IBIDEM, p. 18). No afã humano da produção e reprodução da sua vida, a dimensão dialética da utopia é compreendida como negatividade, pois é sempre a busca do que não se tem, a gerar uma síntese não conclusiva, ou melhor, "um lugar outro da razão nômade da utopia" (IBIDEM, p. 05) O caráter inconclusivo do humano e de suas criações permite pensar na busca, não do lugar que não existe, mas na busca do 'lugar outro'. Portanto,

(...) utopia [*outopos*] vem a ser a negação do lugar, o lugar da negação: lugar-outro, clinâmen, desvio, cruzamento, descaminho, encruzilhada, excêntrico. O que funda a utopia é o *logos selvagem*, a razão bárbara, o *logos esquerdo*, o *logos descontínuo*, o *logos da transversalidade*, o *logos excêntrico*. (...) A utopia tem, portanto, sentido de insurreição, revolta; destruição da ordem, do lugar. Assim como também: subversão das relações de poder. A utopia como unarquia: negação do poder, práxis do antipoder; travessia, fronteira, passagem, errância. A utopia: lugar não reificado. (LIMA, 2008, p. 16)

Nessa perspectiva, prevalece o tempo descontínuo marcado pela transformação humana do mundo e da vida. Por conseguinte, a luta e a denúncia de regimes desumanizadores constituem uma utopia e essa questão permite questionar também a noção de distopias.

Comumente as distopias<sup>22</sup> são compreendidas pela sua oposição à utopia, deste modo:

Ao lado do que pretende ser o desenho de uma forma de vida considerada perfeita, ou pelo menos superior, 'distopia' marca o desvio, a deturpação de um quadro de vida conhecido. Uma e outra, tendencialmente fantasistas, radicam numa realidade que é variável, em função do ponto de partida de cada nova criação utópica ou distópica. (SILVA, 2009, p. 07)

Portanto, se a utopia cujo sentido é 'lugar nenhum' se manifesta em narrativas que o ambiente descrito remete ao idílico, as distopias constroem nos espaços que descrevem os males sociais em seu ponto máximo, pois se identifica com o 'lugar ruim'.

Se, porém, for considerado que faz parte do ser humano a utopia, ou seja, o enfrentamento da ordem estabelecida, as distopias são pontos a partir dos quais se engendram a dinâmica dialética de superação. A utopia antropofágica aponta que "A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite?" (ANDRADE, 1995, p. 101) Portanto, distopias podem funcionar como insurreição contra uma situação que danifica a realização de uma utopia.

A antropofagia cultural da qual Pagú participara ativamente trazia em seus fundamentos a proposta de uma nova coletividade. Para essa visão a sociedade, fruto do período em que se consolidaria um novo matriarcado, seria possível em função do grande desenvolvimento das forças produtivas, ou seja, devido ao crescente avanço da tecnologia, expressa em máquinas. Essas realizam o trabalho, permitindo a homens e mulheres dedicarem-se ao ócio. Sobre isso, Oswald de Andrade (1995) esclarece:

---

<sup>22</sup> Etimologicamente: "Em grego, a partícula  $\delta\upsilon\sigma$  (translit. "dis" ou "dys") exprime 'dificuldade, dor, privação, infelicidade'; a palavra τόπος (translit., *topos*) significa 'lugar'. Portanto, 'distopia' quer dizer 'lugar infeliz, ruim'." Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Distopia>

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o homo Ludens. (p. 106)

A utopia antropofágica via a possibilidade de uma nova forma de organizar o mundo, pois “(...) o mundo do trabalho, graças à técnica e ao progresso humano, passa os encargos sociais para a máquina e procura realizar na terra o ócio prometido pelas religiões no céu.” (ANDRADE, 1995, p.145). As possibilidades históricas, para essa utopia, apontavam para um mundo em que o corpo e não a alma humana teria para si os benefícios de uma vida construída para o lúdico.

Para Oswald, reside na filosofia socrática uma evidente construção patriarcal, em que se produz uma filosofia que institui o triunfo da alma sobre o corpo. Ou seja, é necessário também superar a visão de uma moral de escravo, em que se suprime a vida corpórea e mundana em prol da promessa de realização da felicidade plena no céu:

Sócrates é a oposição a toda medida eufórica que os gregos guardavam de sua antiguidade. Contra o politeísmo, ele lança o Deus único. Contra o sentido precário da vida de Heráclito, ele lança a imortalidade da Alma. Contra a visão conflitual do mundo de Empédocles, lança a imutabilidade do Bem. (...) Sócrates representa a perda do caráter lúdico do homem evoluído. Para suportar a morte prega a idéia salvacionista da sobrevivência. (...) O corpo é uma corrupção. O que interessa é a alma. Livres da loucura do corpo, só assim conhecemos a verdade. (ANDRADE, 1995, p. 116 e 117)

Deste modo, o 11º ponto da tese de Oswald assinala: “Que só a restauração tecnicizada de uma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia” (Idem, p. 146). Era necessário reunir corpo e alma para devolver a vida e a capacidade de humanização ao homem. E houve um momento em que o Partido Comunista foi encarado, dado o suposto sucesso da Revolução Russa, como veículo capaz de concretizar os ideais daqueles que lutavam e desejavam instituir outro mundo, sem controle, hierarquia e opressão.

Para isso, parecem ser esclarecedores os relatos elaborados pela própria Pagú a respeito de sua busca por algo a que pudesse se dedicar de corpo e alma, Esses relatos se encontram em sua carta/autobiografia.

Não é pequena a produção biográfica sobre Pagú, porém, no que diz respeito às suas relações com o Partido Comunista (PC) e com a Internacional Comunista (IC), tais obras são superficiais, muitas vezes não resultam em estudos reflexivos e constituem-se, em sua grande maioria, em apenas citações de fatos.

Seguindo sua narrativa autobiográfica, pode-se perceber que por algum tempo Pagú flertou com as ideias marxista/comunista e, nesse caminho, chegou a conhecer Luís Carlos Prestes, no Uruguai, por quem ficou muito impressionada. Sua entrada no Partido Comunista se deu em 1931, momento em que ficou registrado como de grande felicidade e por trazer-lhe um sentido maior para sua vida:

A importância de um momento. as sensações multiplicadas desse momento, nesse momento. o quadro e o cheiro que nunca esqueci. [...] eu senti perfeitamente a separação, o corte na vida e a iluminação súbita do novo horizonte. Senti valorizada minha estada no mundo. De tudo que eu sentia antes, ficou o doloroso da revolta, o necessário auxiliar estimulante da luta futura. A emoção e o meu grande amor pelos desgraçados. (GALVÃO, 2005, p.80)

No relato acima, fica evidente a diferença entre Pagú e o universo comunista, pois este valorizava a ação racional e supostamente científica, enquanto ela descreve sua reminiscência de forma totalmente emotiva e corpórea. E do mesmo modo que relatara a alegria da aproximação com o partido, Pagú também expusera suas dificuldades em assumir a rigidez de princípios sob a qual se assentara o PC naquele momento. O tempo todo ela era testada para realizar seu ideal de lutar pelos oprimidos, tendo que aceitar práticas e pensamentos com os quais não concordava:

Eu esperava esse chamado, mas não a intromissão na minha vida particular. Exigiam a minha separação definitiva com Oswald. Isto significava deixar meu filho. A Organização determinava a proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. O preço disso era o meu sacrifício de mãe. Ainda havia condições mais acentuadas. Oswald era considerado elemento suspeito por suas ligações com certos burgueses, e eu teria que prescindir de toda e qualquer comunicação com ele e, portanto, resignar-me à falta de notícias de meu filho. (GALVÃO, 2005, p.95)

Duas questões presentes ao longo de sua narrativa autobiográfica, e destacadas na citação acima, sobressaem-se como um profundo incômodo para Pagú. Tratam-se da separação de seu filho e da obrigatória proletarização de todos os membros do partido.<sup>23</sup>

Segundo as diretrizes do PC, antes de pensar em seus próprios filhos, as militantes deveriam lembrar-se dos milhões de filhos de trabalhadores que sofriam no mundo inteiro e que assim não se esquecessem de que lutavam por uma causa maior, pelo coletivo que deveria sobrepujar as dimensões de suas vidas individuais.

O total desprezo do PC pela dimensão e sentimento singular fica manifesto no seguinte relato registrado, por Pagú, em tom de revolta:

Num comício que o Partido realizou no largo da Lapa, a fábrica teve o trabalho paralisado. Os operários seguiram incorporados para participar da manifestação. Uma nota brutal nesse dia: uma criança foi pisada por um cavalo. O ferimento não foi grave, mas a meninazinha perdia muito sangue, desfalecida nos braços da mãe, que era uma companheira de Partido, obrigada a passear com uma bandeira ensanguentada, antes de poder cuidar da filha. A mãe, sobrepujando a revolucionária, quis protestar, mas os camaradas obrigaram-na quase a força falar, a fazer um discurso, antes de entregar a criança para os curativos. (GALVÃO, 2005, p.105)

Assim, exigia-se a entrega total. E Pagú aceitou o desafio: “Eu vivia para minha luta” (GALVÃO, 2003, p.105) e, em função disso, foi encaminhada a dedicar-se apenas a trabalhos permitidos pelo PC. Estes, na realidade, não passavam de disfarces para sua ação de fato, que era organizar sindicatos, propagar a doutrina e recrutar novos militantes para a causa. Seu papel enquanto intelectual foi completamente descartado e, a despeito de Pagú ter conseguido emprego em jornais, o partido não permitiu: “- Nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo Partido, terá que admitir a proletarização” (IBIDEM, p. 96).

O PC, naquele momento, por pautar-se por uma visão dicotômica, considerava que a conscientização do operariado deveria ser promovida pela própria vanguarda, constituída por proletários e não por ‘intelectuais orgânicos’ como teorizou Antônio Gramsci (1995). Assim, Pagú foi proibida de trabalhar como

---

<sup>23</sup> Nas ‘21 condições’, anteriormente citadas, a de número 13 destaca a obrigatoriedade dos PCs em promoverem a depuração periódica de seus membros pequeno burgueses. Sobre as diretrizes do PC e da IC no Brasil conferir: KONDER, Leandro. **História das ideias socialistas no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2003.

intelectual e vivia sob vigilância constante por parte dos membros superiores do partido, em função de sua origem pequeno burguesa.

Contudo, mesmo sofrendo as agruras de não poder manifestar seus ideais e desejos na condução da luta, Pagú seguia em frente e aceitava o controle, pois considerava que o objetivo maior, de combater o capitalismo para salvar os pobres e crianças, seria alcançado. Em função disso, aceitou trabalhar na militância apenas obedecendo, sem nenhuma possibilidade de participação na condução ideológica do partido:

la começar meu trabalho revolucionário, sob o controle persistente de um companheiro do Partido. Estava encarregado de severa vigilância sobre minha atuação, para que eu não cometesse desvios pequeno-burgueses e para impedir-me de exercer prepotência no grupo em que devia militar. (GALVÃO, 2005, p.95)

E o temor do partido de que não o nome da organização, mas o de uma militante de origem pequeno burguesa destacasse acabou por acontecer. Em 1931, Pagú foi a primeira comunista presa no Brasil, e as circunstâncias que envolviam sua prisão acabaram por mobilizar manifestações populares a seu favor. O partido a obrigou a fazer uma declaração em que assumia individualmente a ação e a desordem por ela provocadas. Para ela,

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

Com profunda intensidade, Pagú participou das atividades que o partido dispunha para ela, e até mesmo quando o partido, em função da descoberta de um romance entre dois militantes em ação, cuja mulher era de origem pequeno burguesa, resolveu expulsar ou afastar parte dos membros do grupo, Pagu manteve-se firme na crença: “Aceitei a situação. Minha vida era minha vida política. Apesar de contrária à “depuração” arbitrária, não quis desanimar. Trabalharia intelectualmente, à margem da organização” (GALVÃO, 2005, p.111).

E foi exatamente nesse momento e a despeito das ocorrências que se decide por escrever seu romance proletário, movida pelo desejo de contribuir para a conscientização e para a luta. Conseguiu seu intento, ganhou a confiança do PC e

foi convidada a voltar, mas dessa vez clandestinamente atuando no Comitê Fantasma, um órgão diretamente ligado à Terceira Internacional (IC), encarregado de ações de espionagem e da vigilância dos próprios membros do partido. O referido organismo era uma das '21 condições' impostas pela IC para todos os partidos com o nome de comunista, era a exigência número 03.

Assim, Pagú descreve o Comitê: "Todo trabalho que o direito burguês qualificava de crime comum era realizado pelo Comitê Fantasma. Os seus membros estavam divididos em três *bureaux* que o compunham: o de contraespionagem, o de finanças e o de depuração" (GALVÃO, 2005, p.123).

Entrou para o grupo sem hesitar, porém, foi esse o catalizador da desestabilização de sua crença: "Um dia, todo o meu ser tinha que se revoltar" (IBIDEM, p.125). Isso, porque fora imposto a Pagú uma missão, na qual deveria ter um encontro sexual para conseguir passaportes falsificados e, muito a contragosto, pois abominava o olhar de objeto sexual depositado sobre as mulheres, fez o serviço. Somando-se a essa situação, estava a verificação dos atos espúrios praticados pelo Comitê para obter dinheiro. Esses atos iam da prostituição a pequenos furtos. Em tom de revolta, Pagú desabafa sobre o episódio:

Quando a gente julga não estar ainda completamente degenerada, quando se dá ainda importância a toda essa série de conceitos inventados pelos homens, mas tão repetidos que acreditamos neles como verdades eternas – lealdade, verdade, sinceridade, honra. E do outro lado, infâmia, vergonha... (...) Lama. Estava no meio da lama, cheirando a podridão. (IBIDEM, p.117)

A obediência cega a ordens inquestionáveis, a transformação da verdade em dogma, o desrespeito ao indivíduo que conduz à desumanização pela degeneração, tudo isso incomodou demais Pagú. Decidiu-se sair do Comitê pedindo à liderança que a liberasse para voltar às ações de base do PC, pois sua vida era a política. O partido, porém, considerou que ela deveria afastar-se, que estava doente e deveria cuidar-se. Decepcionou-se profundamente sentindo que mesmo depois de tanto esforço, o PC ainda não a valorizava. Entretanto, o PC ajudou-a na viagem para o exterior, pois era essa a determinação a ela imposta.

O *mobile* da transformação pela qual passou, entre a escrita dos dois romances, estaria exatamente nos caminhos dessa viagem, que para sua crença na eficácia do Partido comunista em construir a utopia, foi um caminho sem volta.

Em Moscou, ao visitar o túmulo de Lênin, teve noção do seu fanatismo e considerava: “estava tão empolgada com o aspecto político de minha vida, que ia matando gostosamente os resíduos da condição humana” (GALVÃO, 2005, p.148). Vê-se em sua análise retrospectiva, que assume o fato de imbuída pelo ideal comunista, renunciava a si e isto, obviamente, a desumanizava, pois a criação, o pensamento livre lhe era proibido. O corpo embalsamado do supremo líder da revolução estava ali para não ser esquecido, para lembrar a verdade a ser seguida, a história que promove heróis e modelos mata a vida:

A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história. (NIETZSCHE, 2008, p. 28, 29)

No momento em que redigia, Pagú salienta o deslumbramento que sentia frente à condição de grandeza instituída por um ideal que não era exatamente o seu. As marcas da degeneração eram evidentes, pois estava, naquele momento, afastada de uma ‘terapêutica da vida’. Seu ideal de tornar o mundo outro sobrepujava suas convicções, pois acreditava que a revolução havia acontecido na URSS.

Ao dispositivo, colocado a serviço das sociedades patriarcais, Oswald chamou de messianismo, ou o ‘novo evangelho’, criado por Marx e Engels:

O que era Messianismo, fenômeno de caos na sucessão de crises de conjuntura que deu afinal a crise de estrutura do regime burguês, tornou-se sacerdócio empeterado e dogma imutável na URSS. Houve uma grosseira escamoteação do problema. Evoluída a classe trabalhadora, perdidos os seus contornos, a ditadura de classe se substitui pela ditadura de partido. O fenômeno que deu o fascismo instalou-se no coração revolucionário da URSS e produziu o colapso de sua alta mensagem. (ANDRADE, 1995, p. 137)

Apesar de se ter abismado com o desenvolvimento social que vira na Sibéria, uma ocorrência foi o ponto do transbordamento entre sua aceitação das verdades da

Terceira Internacional e seu rompimento. Foi o momento em que visualizou a realidade da revolução. E é esta passagem que finaliza sua 'autobiografia precoce':

Estava interessada pelos dólãs brancos e pelo garbo espontâneo de seus movimentos, quando senti que me puxavam o casaco. Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferença das saudáveis crianças que eu via 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 do mundo de 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 a miséria das crianças? (GALVÃO, 2005, p.150)

Pagú lutava pela vida, para que corpos e almas fossem livres e felizes e não pelo ideal desumanizado de um partido. E, por isso, rompe com o Partido Comunista e segue sua travessia por um Brasil e um mundo melhor. E um 'lugar ruim' a levou, mais uma vez, a criar.

#### **4.3 - A Famosa Revista: a experiência na ficção**

*"Escrava da ética estabelecida,  
hoje eu sou outra, a que  
estabeleci posteriormente."*

Pagú

Com o corpo e a alma machucados e doentes em função da violência que lhe foi imposta, tanto pelos companheiros de partido, quanto pelos policiais na prisão, Pagú escreveu seu primeiro desabafo público, a *Carta de uma militante* (1939). Nela denuncia as atrocidades que sofreu, critica o totalitarismo e a burocratização em nome da revolução e rompe com o Partido Comunista:

(...) À maior dissonância ela revela o seu caráter policial, perseguindo, "depurando" sob o rótulo de trotskismo. Do estado soviético, do estado operário, fez um estado totalitário. A própria efervescência das idéias e das relações sociais, que são o fenômeno natural que segue qualquer grande transformação social, tornou-se perigosa. Ela teme a discussão porque teme a crítica, e teme a crítica porque teme a massa. O ser verdadeiro medo é ver perdidos os seus privilégios, daí o não permitir nenhuma discussão, daí as prisões, daí as deportações, os fuzilamentos. Teme a crítica e por este temor mesmo ela só pode perceber os fenômenos através dos bureaux e não através das discussões, que são o único índice preciso.

Os bureaux são um aparelho de coerção, não um aparelho de ação. A burocracia pode produzir burocratas e lacaios servís, nunca revolucionários. (...) (GALVÃO, 1939)<sup>24</sup>

Para Pagú, não há vida fora da liberdade de criação, e a opressão está ao lado do privilégio e assim um regime que não permite a diferença, não garante a revolução, pois o mais do mesmo não traz mudança. Por conseguinte, *A Famosa Revista*, evidencia mais um momento em que a luta contra a opressão totalitária sobre aqueles que pensam diferente se materializa. O romance distópico aponta os equívocos que são cometidos por uma visão utilitária e racionalista contra o humano.

Larissa Satiko Ribeiro Higa (2011), em dissertação de mestrado, cujo objetivo é o estudo dos romances de Pagú, esclarece sobre o livro em questão:

*A Famosa Revista* (1945) é um livro escrito a quatro mãos, por Patrícia Galvão e pelo jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz, diferente do romance proletário da autora tanto em termos linguísticos quanto no conteúdo abordado. Essa diferença é certamente produzida pela existência da dupla autoria, uma vez que os procedimentos formais e ambições estilísticas individuais de Geraldo Ferraz necessariamente manifestam-se na obra. Assim, apesar de centrar-se na literatura de Patrícia Galvão, este trabalho não ambiciona comparar *Parque Industrial* e *A Famosa Revista* como obras exclusivas da autora, sob a perspectiva de permanência ou ruptura de interesses temáticos ou de elaboração formal. *A Famosa Revista* é um projeto artístico e pessoal conjunto do casal, como tantos outros vividos durante seus 22 anos de relacionamento, e será assim considerada. (p. 69)

Para esta tese, porém, *A Famosa Revista* é aqui entendida como uma escritura resultante da experiência que atravessou Pagú e também afetou Geraldo Ferraz enquanto membro, que foi tanto em relação à antropofagia, quanto ao Partido Comunista.<sup>25</sup> E, nesse sentido, será lida como um experimento antropofágico que aborda o histórico, porém, elabora-se por meio da arte, para produzir-se como linha de fuga, na medida em que rasura os limites entre ficção e fato. Assim, as vivências

---

<sup>24</sup> A *Carta de uma militante* encontra-se disponível na íntegra em: <http://www.revistaoprofessor.com.br/wordpress/?p=415> Acesso em 21/09/2014

<sup>25</sup> Sobre a vida e obra de Geraldo Ferraz e ainda sobre suas considerações a respeito de *A Famosa Revista*, consultar: Higa, Larissa Satiko Ribeiro, **Estética e política : leituras de "Parque Industrial" e "A Famosa Revista"** Campinas, SP , 2011. (Dissertação de Mestrado) FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias**. (Coleção Depoimento). Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

comunistas do casal, suas marcas e seu sempre intento de produzir arte de vanguarda efetivam a elaboração de um romance distópico, cujo foco recai tanto na composição estilística do livro, quanto na denúncia a regimes políticos desumanos.

Contudo, é necessário repensar aqui a noção de distopia a partir do conceito aqui utilizado de utopia. Luis Fernando Veríssimo (2013), em crônica intitulada *Utopias e distopias*, defende a ideia de que toda a utopia até hoje acabou em distopia, ou possuía algum defeito que lhe tornava impraticável. Dessa forma, argumenta:

Na Utopia de Morus o direito à educação e à saúde seria universal, a diversidade religiosa seria tolerada e a propriedade privada, proibida. (...) Mas para que tudo isto funcionasse Morus prescrevia dois escravos para cada família, recrutados entre criminosos e prisioneiros de guerra. Além disso, o príncipe deveria sempre ser homem e as mulheres teriam menos direitos do que os homens. (...) Platão imaginou uma república idílica em que os governantes seriam filósofos, ou os filósofos governantes. Nem ele nem os outros filósofos gregos da sua época se importavam muito com o fato de viverem numa sociedade escravocrata. Em “Candide”, Voltaire colocou sua sociedade ideal, onde haveria muitas escolas, mas nenhuma prisão, em El Dorado, mas “Candide” é menos uma visão de um mundo perfeito do que uma sátira da ingenuidade humana. Marx e Engels e outros pensadores previram um futuro redentor em que a emancipação da classe trabalhadora traria igualdade e justiça para todos. O sonho acabou no totalitarismo soviético e na sua demolição. (VERRÍSSIMO, 2013, p.?)

Em seus argumentos que devem ser considerados, na medida em que refletem o senso comum, além do anacronismo, verifica-se que não há espaço para se pensar na utopia como uma borda de onde se olha em busca da transformação. E, como tal, há um limite de onde se nega algo e se buscam novas sínteses em um movimento sempre dialético.

Do mesmo modo, Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2005) tem como hipóteses que as distopias surgem de utopias elaboradas fora do universo empírico e que, uma vez que tendem à universalização dos valores, não representam o desejo de todos, logo, essa questão também condena as utopias a converterem-se em distopias:

Trata-se principalmente da constatação de que o “sonho” perfeito de um, quando é oriundo de um *constructo* abstrato (que é efêmero mas se quer eterno, que é singular mas se imagina universal, que aspira a decretar o fim da História por se crer o ponto de chegada da vida humana), este sonho é o que gera o pesadelo da distopia. (BERRIEL, 2005, p. 1)

A desconsideração da singularidade, por qualquer regime ou instituição, é desumanizadora e, em geral, é contra esse perigo ou realidade que as distopias se colocam. Seria conveniente, então, recolocar o papel da distopia produzida sobre o caminho da antropofagia, pois esta se constitui em uma utopia negativista e dialética.

Através do prisma antropofágico, uma distopia pode conferir ao texto a posição de uma negação, para que se produza uma nova síntese utópica, pois a denúncia dos desvios ocorridos que impediram efetivar o lugar outro podem surtir como balizas para outros constructos.

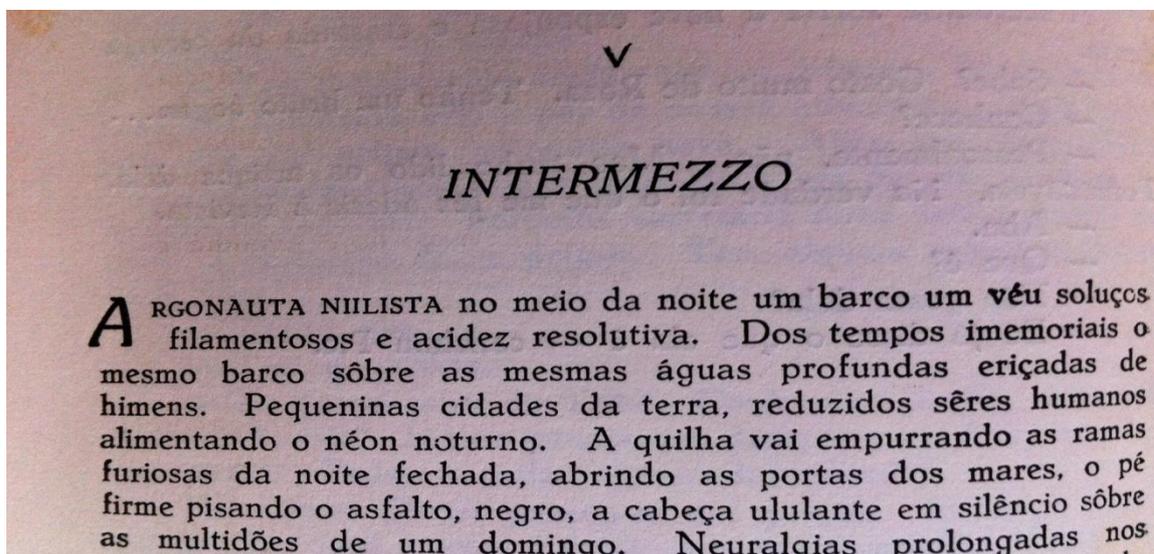
Achar que utopias terminam em distopias e decretar o fim para novas criações é negar o processo de humanização, ou seja, a superação dos obstáculos, próprios do ser humano. Ao contrário disso, na medida em que *A Famosa Revista* é um grito contra o autoritarismo de direita e de esquerda, essa distopia funciona como alerta e bandeira para se criar um mundo mais humano onde há vida e liberdade de criação.

Para se construir esse espaço literário distópico em um Brasil autoritário, e que recorria à censura, pode-se supor que a operação processada na elaboração formal do livro teve também como preocupação recorrer a um recurso retórico que cumprisse o papel artístico e ao mesmo tempo escamoteasse as intenções políticas do livro.

Nesse livro, Pagú utilizou em menor escala a materialidade dos tipos como soluções estéticas, mas os mesmos não deixaram de ser usados. Na abertura dos capítulos foram utilizados como recurso dois elementos tipográficos: um deles em caixa alta no título dos capítulos, também empregada nas primeiras palavras no início das frase que abriam os capítulos (diferente de *Parque Industrial*, em que todos os títulos de capítulos foram feitos em minúsculas); o outro recurso foi a utilização das capitulares, letras grandes, rica e originalmente decoradas que abrem capítulos e parágrafos, como iniciais de uma palavra. A utilização desse recurso data da Idade Média e junto dele somavam-se o uso das iluminuras e o surgimento das letras minúsculas, no século VIII. Estas são resultantes de uma encomenda de Carlos Magno ao Bispo de York, desejando uma letra de aparência agradável e de grande legibilidade. A minúscula carolíngia é considerada a primeira encomenda de

um produto de identidade visual gráfica. Seu objetivo era unificar as escritas do império e facilitar a interpretação da bíblia (HORCADES, 2007).

Abaixo, as capitulares e a caixa-alta acima referidos:



## VII

### E AS "FLÔRES" CHEGARAM

**B**RAGUILHAS ABERTAS, cavalos aos pinotes, saltando montanhas, cabos rilhando, uma fumaça de cigarro na cara, roldanas cantavam de ferro, dentadas famintas nas cascas das árvores, coxas brancas abertas em nuvens à bubuia, a cabeleira acaba de passar desnastrada os últimos grampos caindo, serpentinas, fumaça. Nessa altura do mercúrio em alta, começada naquela manhã desde a primeira notícia, nossos gestos lívidos, automáticos. Não, a serra não era a mesma, nem a estação, nem os trilhos. Nossos olhos banzavam. Mulheres e crianças — os solteiros principal-

Para compor a materialidade escrita da obra, os autores utilizaram-se das figuras de estilo e semântica: alegoria e metáfora. Por meio dessas figuras de construção, pode-se supor que Pagú e Geraldo intentaram manifestar sua insatisfação para com um discurso de verdade, considerado universal e absoluto, porque resultante da realidade, comumente narrado pelo realismo literário, pela ciência e pela mídia, em textos supostamente neutros.

A referida operação é produzida pelo movimento disposto em função do uso, na narrativa da alegoria. Esta, processada em metáforas e deslocamentos, propicia a condução do leitor a uma visão múltipla ou a um emaranhado, no qual não se estabelece um só ponto, ou um só caminho, mas abre-se a multiplicidades de inferências e aproximações.

Segundo Foucault (2000), a *allegoria* ou “o que está por baixo” é uma técnica utilizada desde a Antiguidade, que conduz a um olhar suspeito sobre a linguagem, na medida em que o dito/escrito não é exatamente o que se quer dizer.<sup>26</sup>No caso de

---

<sup>26</sup> Outra compreensão de alegoria, diferente da utilizada pela tese, foi produzida por Walter Benjamin (1984). Segundo o referido autor, mediante a perda de sentido vivenciada pela experiência moderna, uma forma possível de construção narrativa é a alegórica. Assim, a partir dessa figura de elaboração, o alegorista torna-se capaz de produzir sentido, e com ele um saber oculto, na medida em que o que diz, resulta de um processo de fragmentação e descontextualização que rearticulado, efetiva outros níveis de significação nos elementos presentes em sua narrativa.

Pagú, a utilização de tal figura de construção talvez possa ser relacionada a uma escolha estilística, em que se manifesta uma tentativa de promover uma abertura para a busca da não aceitação imediata do narrado, como verdade. Assim, o uso da alegoria como um recurso retórico próprio da literatura e da arte pode ser somado à possibilidade que aparentemente Pagú explorou, de multiplicar sentidos pelo uso de figuras de construção de linguagem, que operam múltiplas visibilidades. Essa compreensão possibilita pensar a verdade como um ato de criação (DELEUZE, 1992).

Somam-se às figuras de estilo, na composição da materialidade do livro, passagens poéticas, relatos anacrônicos e delirantes, que fazem da escrita experimento para o livro produzir no leitor a vertigem, na medida em que movimentam o corpo, fazendo-o sentir perdido por não compreender com clareza o que se passa. Entretanto, essa característica da obra, ou seja, o seu coeficiente de dúvida conduz o leitor como em uma trama de enigma policial, a querer chegar ao fim do livro, como em um jogo de encaixes no qual, quando se consegue unir as peças, ser possível a obtenção de uma imagem decifrável. O leitor participa da aventura conectando pontos para produzir o seu universo da obra a partir de suas inferências.

Nesse mundo do enigma, pelo qual o leitor é convidado a adentrar participativamente e não passivamente, ao contrário da maneira como a sociedade autoritária nacional e internacional da época impunha, o primeiro obstáculo a transpor é o de compreender que história de amor será narrada:

ESTA É A HISTÓRIA DE AMOR de Rosa e de Mosci: o protesto e a pedrada à voragem que proscreeu o amor. Quiséramos páginas claras de vida, cristalizadas à margem de um tempo achatado em planícies cortadas por trechos pantanais. Cristalizadas, irreduzíveis. Na verificação porém dos dados do drama o protesto e a pedrada dirigidos à voragem passaram pelas provas ásperas e amargas e nas asas do sonho ficaram feridas e chagas, manchas e cicatrizes. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.111)

Em um primeiro olhar, ou para uma apreciação que busca semelhanças e paralelos, pode-se pensar que o amor de Rosa e Mosci é o foco do romance, como tradicionalmente acontece em folhetins. Todavia, como a obra se manifesta na multiplicidade e em platôs, o narrado corresponde à constituição do desamor de Rosa pela Revista e à conquista de seu amor por Mosci. O amor condenado e

atravessado pelas forças de um turbilhão não é o do 'par romântico', mas sim o amor produto do envolvimento que Rosa tivera com a Revista.

Segundo Sérgio Millet, *A Famosa Revista* não foi escrita para ser uma obra literária popular, mas para ser uma obra de arte lida por poucos, cuja sensibilidade pudesse ser afetada pelo livro. Sobre isso, Millet comenta: “há no livro um sentimento poético muito denso, um estilo sugestivo e rico, soluções inesperadas e felizes, uma língua um pouco artística demais, porém extraordinariamente luminosa” (MILLIET, 1945, p. 106).

Outra característica destacada é a que o crítico chamou de 'planimetria', ou a organização do romance em planos diversos que se deslocam e entrosam, como um móbile. Assim, segundo ele, o romance “pode ser lido estaticamente, porém adquire todos os seus efeitos quando encarado dinamicamente pelo leitor.” (IBIDEM, p. 108)

Nesse sentido, pode-se relacionar a 'planimetria' elaborada pela narrativa ao rizoma e à intertextualidade (Barthes, 2004b), na medida em que: “O leitor culto verá na cena a solução mais complexa: o leitor mais ingênuo terá apenas uma visão mais simples. Daí o enriquecimento artístico da obra e a sua amplitude de repercussão”. (IBIDEM).

No universo caótico do narrado, podem-se puxar os fios no texto em que, ao serem lidos, possam tornar visíveis conexões tanto com o Estado Novo, quanto com as ações da Internacional Comunista, no Brasil e no mundo. Evidência disso são a Revista e o trabalho de Rosa, pois se constituem em metáforas para a própria Terceira Internacional e, também, para a ação da militância. Dentre tantas analogias, para exemplificar, vê-se o nome do diretor da Revista, Dacier, ou *d'acier*, (em francês aço) remetendo-se a Stalin (aço em russo), o supremo herói da revolução socialista e o controlador, não só do partido como da Terceira Internacional no mundo. Interessante é o fato de Dacier usar, na narrativa, uma máscara de metal que as vezes é desparafusada de seu rosto.

Talvez essa fosse a chave de entrada na grande alegoria e também o caminho para se acessar os diversos platôs da obra, pois além da realidade opressiva vivenciada pelo controle que Stalin exercia sobre a prática comunista no mundo, havia também naquele momento, Getúlio Vargas, o também supremo líder da revolução que retirou o Brasil do 'atrasado' modelo agrário-exportador e o conduziu ao proclamado mundo urbano industrial. Além disso, brindou a burguesia

com financiamento e infraestrutura e o nascente proletariado com leis trabalhistas, tudo isso em troca de controle e obediência, apenas.

Não há, na narrativa, padrões rígidos fixadores do espaço onde a maior parte da história é contada. O ambiente é urbano, o bairro onde fica a Revista é periférico em uma cidade industrializada, o nome é bairro febril:

Mosci havia chegado ao bairro febril da cidade. Onde lhe viera aquela estranha denominação? Ninguém se lembrava. Outrora, há multíssimo anos, a cidade se fixara naquele trecho, banhado por uma nesga praia. Viam-se ainda restos do antigo esplendor. Casas de três pisos, muito sólidas, paredes revestidas de azuleijos azuis de importação, telhas de louças nos beirais, inscrições. Agora o bairro febril descera a habitações coletivas nos antigos columbários senhoriais. A multidão heterogênea do distrito pobre, população feia de tôdas as idades e de tôda raça, pululava na panela dos andares sujos, servidos por instalações sanitárias coletivas, cozinhas onde tôda gente enfiava a colher. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p. 138)

Tais recursos somados à forma figurada conduzem a uma visão turva e inebriante do relato que parecia intentar que os leitores tivessem as sensações vivenciadas por Rosa, em seu estado de adoecimento resultante de suas experiências angustiantes na Revista.

Assim, materializam-se no corpo da personagem suas marcas, via doença provocada pelo desgosto sentido em função da brutalidade da opressão promovida pela Revista.

Há, no romance, dois estados de falta de saúde que acometem Rosa e lhe ocasionam um internamento: um deles manifesto como uma anemia (do grego, *an* = privação, *haima* = sangue); o outro a loucura, evidenciada por delírios.<sup>27</sup> As doenças exprimem tanto a crítica a uma determinada noção de verdade, quanto ao processo de desamor pelo qual passou Rosa.

A diminuição do vermelho do sangue pode ser relacionada à experiência vivenciada por Rosa, que a afastou da Revista, ou melhor, do partido comunista, cuja cor da bandeira é o vermelho. Tal metáfora pode exprimir a passagem do sentimento de amor pela luta ao desamor provocado pela descrença e decepção. A superação do desapontamento foi possível pelo amor que Mosci oferecera a Rosa:

---

<sup>27</sup> Etimologia e informações sobre anemia disponíveis em:

<http://www.abcdasaude.com.br/artigo.php?24>

Informações sobre o delírio: <http://www.abcdasaude.com.br/artigo.php?99> > acesso em: 12/03/2012

Nada queria dela – tão-só o seu amor. E pensava em que seria possível sobrepô-lo à série de derrotas que esmigalhava toda a vanguarda. Reunia cuidadosamente o grande ramo de flores. Anularia com ele as grã-cruzes do peito de Rosa, condecorações da decepcionada experiência. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.124)

A anemia foi curada pelo amor e pelas flores: “A musa morta desta existência branca deve-lhe a alegria revigorante dessas rosas que deram glóbulos vermelhos ao sangue de sua Rosa,...” (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.128). A vida retorna por meio de elementos desvalorizados no universo racional da Revista.

A construção delirante, que acometeu a personagem Rosa, uma tentativa de se assegurar a desagregação do significado, conduz mais uma vez ao questionamento do que é verdade. Em Cunha (2010), delirar, que vem do latim *delilare*, significa “tresvariar-se, exaltar-se, estar muito apaixonado” (p. 204); David. E Zimmerman (2012) enfatiza a curiosa origem da palavra delírio: delirar tem sua origem dos étimos latinos **de** (sair de, afastar de) e **lira** (sulco feito pelo arado), ou seja, sair da rota traçada pelo arado. Assim, delirante é aquele que não consegue seguir o correto traçado; para a psiquiatria, aquele que tem alterada sua capacidade de discernir falso de verdadeiro.<sup>28</sup>

No hospício, mecanismo onde atua o poder disciplinar, o louco é aquele cujo discurso é interdito pelo saber médico, por não ter paralelo com o real. Porém, para o louco, seu delírio é a realidade que ele vive e conhece, sendo, dessa forma, a sua verdade. Entretanto, a narrativa rasura ainda mais a noção de verdade ao dar a palavra para as pacientes, que dividem seus saberes:

Fingir. O melhor é mesmo fingir que se está louca. É assim que eles querem. Ninguém sabe o que se passa aqui, porque a revolta é uma forma de loucura dominada pelo cardiasol [...] É preciso mentir. Quando eu contava a minha verdadeira história me ameaçavam com o cardiasol. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.265)

A narrativa, tal qual foi montada, evidenciando as sensações de pouca lucidez, somente muda o tom no capítulo ‘Cem páginas da Revista’, um contraponto

---

<sup>28</sup> Informações sobre questões patológicas do delírio: <http://www.ccs.ufsc.br/psiquiatria/delirium.html>  
<http://www.abcdasaude.com.br/artigo.php?99> > acesso em: 12/03/2012

aos demais em que a construção onírica e poética prevalece. Esse é o momento da obra em que se relata sobre a Revista, sua ação e a participação dos personagens Rosa, Mosci e Tribli. A narrativa, toda em prosa, marca o tom da Revista, o lugar prevalece a racionalização, o controle e a falta de liberdade.<sup>29</sup>

Sobre isso, manifesta-se Tribli, ao responder Mosci:

- procura valores novos Tribli?
- Não Mosci. Prefiro os valores mortos. Converso com eles e lhe pergunto o que fariam se vivessem hoje, na época dos objetivos práticos. Não há vantagem alguma em ser valor novo num mundo de asas quebradas. (IBIDEM, p.136)

Apesar de as 'Cem páginas da Revista' não apresentarem a dimensão lírica dos demais capítulos, a utilização de uma linguagem teatral e cinematográfica pode sugerir o caráter de incongruência e irrealidade da Revista. A abordagem, em linguagem teatral, abaixo:

O professor e o fantasmal Pic se tinham retirado para o fundo do cenário. Naquela penumbra, Rosa cansada vendo tudo mal quase não distinguia os dois. O palco apresentava uma topografia inédita. Se houvesse platéia é claro que ninguém enxergaria até o fundo do aposento oblongo terminando num funil de paredes quadradas mas serpenteantes. O ponto chamou Rosa ao primeiro plano. À luz da ribalta seus largos olhos verdes se mostram abertos e sem culpa. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p. 152) (...) O ponto recolheu os papéis, caiu o pano, aliás, o *telon*. (IBIDEM, p. 154)

A par das considerações, acima evidenciadas, pode-se inferir que a experiência estética ensejada no livro aproxima-o de um sistema rizomático, pois o mesmo abdica da pretensão de inscrever-se no uno e produzir uma narrativa linear e teleológica. Ao contrário disso, segue por outros caminhos, nos quais a materialidade das escolhas no plano paradigmático não compõe uma rotilidade, mas possibilita a formação de imagens turvas:

---

<sup>29</sup> Na década de 30, André Breton funda *A Revolução Socialista*, uma revista elaborada por parte dos surrealistas, para propaganda do comunismo, ou seja, uma mídia até então usada pela vanguarda para a divulgação da arte, engaja-se em uma ação pela 'arte revolucionária'. Informações sobre Breton e a *A Revolução Socialista* disponíveis em: <http://odialetico.xpg.uol.com.br/literatura/elogfuturo.htm>

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser construída; escrever a n-1. (DELEUZE e GUATTARI, 1995 pp.14-15)

Nesse universo do nebuloso e do incerto, onde multiplicidades de toda sorte se entrecortam, uma questão parece ser o 'fio de Ariadne'. Essa questão envolve o desejo de produzir um pensamento outro, afastado das noções totalizantes e classificatórias sob as quais se produzia, naquele momento, certa concepção de verdade. No relato a seguir, pode-se conferir a insubmissão à lei, ao pai, ao tempo e ao espaço, uma vez que se trata de uma viagem à Grécia Antiga, na qual Rosa entrevista Sócrates:

CONTORNANDO TORTURADAS ÁRVORES nascidas com estátuas Rosa penetrou no subterrâneo. O punho impreciso deixou o envoltório para bater na primeira porta.

– Finalmente! Você, Sócrates. Vamos conversar. (...)

– Nenhuma palavra tem o mesmo sentido para duas pessoas. (...)

Acusam-me de persuadir os meus discípulos tornando-os mais sábios que os seus pais, destruindo assim o respeito filial. Queria que destes cérebros rompessem perguntas, análises, jorrassem respostas verdadeiras. Para que os olhos destes homens fossem claros... e os seus lábios sorrissem na presença das flores e das crianças. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, pp.117-118)

O trecho destaca o valor das flores e das crianças, uma presença recorrente na obra, compondo o cenário de combate ao que é fixo, pois infância é passagem e as flores traduzem a relação ética/estética que não deve ser separada de forma dicotômica, pois corresponde a uma concepção de luta e sociedade, em que as questões não são organizadas de forma binária por uma da teoria/ação, na qual há verdades e comportamentos válidos, se racionais, ou seja, ancorados nos valores do projeto de ciência dominante. Esse projeto de ciência influenciou diretamente a teoria revolucionária comunista, contudo, é importante lembrar que marxismo é diferente de comunismo, mesmo levando-se em consideração suas imbricações.

A *Famosa Revista*, ao minar o jogo da verdade que estava instituído em sua época, apregoa que “a verdade não é outra coisa senão uma invenção que esqueceu que o é”<sup>30</sup> (LARROSA, 2002, p. 21).

A linguagem alegórica, sob a qual foi narrada a história, insiste em revelar sua característica de suspeita em relação à verdade. E, assim, a Revista, um meio de comunicação de massa, onde Rosa trabalha e onde a ação se desenrola, tem seu discurso colocado sob dúvida, no momento em que se questiona uma notícia do jornal:

Mas quem pode garantir uma notícia de jornal, quando ela vem de tão longe? Bebia o café lentamente e refletia no imenso projeto da Nova Ponte. Dizer que ia bem podia dizer que não ia mal, mas ainda era insuficiente, pois deveria dizer que ia muito ou menos bem. Parecia haver um segredo em tudo aquilo. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.114)

Esse comentário encaminhava, já na parte inicial da obra, o seu tom combativo, e, nesse sentido, destaca o autoritarismo do Estado a quem os autores comparam a um polvo. Talvez, por considerar esse animal adequado a uma metáfora que se traduz na imagem de vários tentáculos, que podem abraçar muitas coisas, ou seja, uma tentativa de totalitarismo. Estas eram atribuições do Estado:

- interviremos pois no substrato da consciência de cada um desses incorrigíveis, para subordiná-los ao nosso princípio de que a restrição superior é função do Estado, o qual não pode conhecer das intransigências do indivíduo. Moeremos lentamente essas vontades amalgamando-as, na chamada zona de trânsito em que racionamos as inquietações que não tem mais razão de ser. (...) Na rua estendiam-se as redes de arame farpado. Funcionários catalogavam as caras. Espraiava-se uma estranha epidemia de medo. Às 19 horas um orador explicara o que havia na estratosfera. O discurso feito pelo rádio procurava esclarecer tudo: “Fomos obrigados a abrir um buraco quadrado no ângulo B da perspectiva. Em consequência todos os cálculos anteriores foram julgados um lamentável equívoco da previsão. E agora, apenas são necessárias algumas ataduras. No caso da doença continuar contaminando mais pessoas as autoridades sanitárias tomarão medidas drásticas para o benefício coletivo: os doentes serão cremados vivos, as casas serão incendiadas, as pessoas que com os enfermos tratarem serão segregadas...” (Idem, p. 125; 128)

---

<sup>30</sup> O referido conceito de verdade é resultante da análise que o autor faz do estilo e escrita de Nietzsche em: LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Fica evidente na narrativa a visão que valoriza o coletivo em detrimento do singular, a racionalização, o controle, a segregação e a linguagem matemática, considerada pelos baluartes do cientificismo como neutra, por isso, capaz de narrar a verdade 'absoluta'. Essa verdade, fruto da razão instrumental, produz tecnologia para o progresso:

Outra vez Mosci ouviu em entrevista o técnico de felicidade dos laboratórios da Gothern University:

- Abrir-se-á então a idade da tecnologia. Como viverá o homem? Ele terá outra casa, outros meios de comunicações, outros transportes e será alimentado de uma forma bem mais racional, menos bárbara. Sem dúvida, mal poderemos prever até onde a experiência atual dos laboratórios fornecerá os seus elementos à construção dos novos edifícios. Casas de material plástico, cidades-modelo, rádio-televisão, eletrônica. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.244)

A citação acima demonstra o sonho Iluminista de um futuro melhor, produzido pela ciência e tecnologia, para a humanidade. Porém, no lugar de uma vida confortável e estável, vê-se em troca o controle:<sup>31</sup>

O *bureau* central era situado num compartimento de vidro, favorecido por alguns espelhos sistematicamente dispostos de maneira que não escapava um movimento dos funcionários por todo o espaçoso salão. O Sr. Dacier conversava do lado de lá com um jovem magro, muito alto e como o assistente não era baixo a cena tinha o seu lado divertido. Não se ouvia palavra da conversa, pois o funcionário saíra puxando a porta com os seus adormecedores. Via-se que o Sr. Dacier estava agitado. Gesticulava. Os olhos de Mosci deram com o pequeno quadro de televisão de uso interno, talvez por ali o assistente devassasse todo o edifício como no filme de Carlitos filmado em New Bridge. Sorriu à lembrança e logo admitiu que de fato a organização ganhava bastante com aquele brinquedo mecânico de espionagem. (IBIDEM, p.140)

O lugar descrito acima desempenha o mesmo papel que o Comitê Fantasma, braço da Internacional Comunista, que entre outras coisas, fiscalizava os membros do Partido Comunista. Além disso, antecipa a discussão proposta por George Orwell

---

<sup>31</sup> Foucault situa no pós Segunda Guerra Mundial a passagem das sociedades disciplinares, para as sociedades de controle. Conferir em: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: editora 34, p. 219-226, 1992.

(2009) que, em sua distopia *1984*, manifesta o supremo controle promovido pelo uso da tecnologia com a imagem em tela do 'Big Brother'.

O uso da tecnologia a serviço do poder foi destacado novamente quando, na narrativa, chegam ordens externas para a mudança das diretrizes da revista. As ordens foram dadas, via projeção cinematográfica. Assim, é apresentado no texto:

Só ficou a sombra nos olhos e nos corações. Instantaneamente porém, assim que os olhos se organizaram nas filas da platéia, o foco cinematográfico bateu no alto muro da luz branca as separação quadrangular. Certos ruídos de falas, murmurações, vegetaram na sombra. Se um farolete indicador percorresse a fila de homens e mulheres na escuridão, encontraria muitos dorsos arcados. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p. 175)

As '21 condições' citadas anteriormente, ou seja, as premissas indiscutíveis que conduzem a ação dos partidos que desejavam ser comunistas, ordenadas pela Terceira Internacional, mas decididas pelo Komintern, apesar de não terem sido apresentadas, foram experimentadas pelo leitor, na medida em que os membros da revista apenas viram e ouviram a ordem via tela, sem poder dialogar com quem a enviou.

Esse controle não existia só na forma de interdição, mas também em seu oposto, no estímulo à participação. E o controle ao discurso irritava Rosa, e, por essa via, a experiência de Pagú vai sendo traduzida, aos poucos, às vivências de Rosa na Revista:

Rosa se irritava. Para que aquela proposta controversa sem sentido entre três pessoas a respeito de um plano estabelecido pela direção da Revista e que seria sem dúvida posto em prática aprovassem ou não o que estava traçado? É verdade que a direção exigia discussão de todos os funcionários para lhes tirar as dúvidas na ação e também para lhes dar impressão mais nítida de sua cooperação, estimulando-os no trabalho. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.138)

Sobre o trabalho decepcionante que Pagú teve que realizar no Comitê Fantasma, ao prostituir-se, está também no livro correspondência, mas não cópia, pois Rosa não cedera, não fazendo o serviço. Sobre isso, a fala de Rosa:

Comissão de publicidade quer dizer alguma tarefa suja para Rosa. "Por que eles não usam a imaginação? Já sei que devo cantar alguém, me misturar com sujeitos que não tenho nada com eles. Vá lá. Tribli também passará por

estas coisas com a carteirinha de redatora na mão. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p.150)

A construção da experiência na personagem foi sendo elaborada, ao longo da narrativa, de forma descontínua, não obstante se manifeste em doenças, como já salientado. E como se trata de uma construção subjetiva operada pelo devir, o amor de Mosci operou o poder da cura colocando Rosa em nova posição de sujeito.

Tais formulações possuem mediações com as concepções do já citado *O anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia* (Guattari, Deleuze), pois este, assim como o romance analisado, traz para a cena do pensamento, do discurso e da ação política, a dimensão do desejo. Foucault (1996) considera-o como um livro de ética que pretende combater todas as formas de fascismo, propondo uma nova arte de viver para além dos “burocratas da revolução”, dos “funcionários da verdade” e dos “técnicos do desejo” (p. 198).

Essa visão se manifesta claramente contrária à formulação de qualquer proposição na qual se pretenda criar uma identidade fixa para os indivíduos e para a realidade. É uma compreensão perpassada pela ideia de múltiplas possibilidades para os saberes e para a vida.

Dessa forma, mesmo antes que tal concepção fosse formulada em termos teóricos pelos citados filósofos, Pagú e Geraldo denunciaram nas vivências e ideais de seus personagens as formas de controle da vida e da verdade:

Agora vê: nada mais existe. Colocarão focinheiras nos filhos que você tiver. E os da nossa geração que não se conformarem passarão pelas correccionais, serão esterilizados, perderão a vida. Prefiro logo um bom fuzilamento. Nada tenho a perder: nem sangue... (...)

As marcas da vida pincelavam todas as seduções, a deformação da boca, as convulsões da carne. No espelho. Mosci vem vindo e não seria possível a exumação. Insistente e abatido estaria ali para desentranhar movimentos impossíveis do corpo vergado.

Seguiria o caminho da burla. Se tudo pudesse realizar de acordo com seu esforço. Mulheres e homens continuavam na consagração dos mitos. Muito inteligente o determinismo no jogo dialético das suas previsões. Podia se fixar na insatisfação, no escuro dos acontecimentos, apoiada na esperança das auroras. Mas a cama da felicidade mística despencara. (FERRAZ e GALVÃO, 1959, p. 126)

Aqui a passagem da crença no ideal, o qual agora é descrito como determinista e considerado mito para um novo momento em que a razão será

sobreposta pela paixão e a verdade absoluta foi abalada e destronada. Nesta alegoria que segue, um argonauta niilista conduz o *intermezzo* – nome do capítulo em questão – no qual Rosarrosa se envolve sexualmente com Mosci e faz seu renascimento:

Argonauta niilista navegando na solidão sei que anoiteceu para sempre e me arrisco aos trancos desta primeira e única noite. (...) Nem veios nem veias nem artérias, nem coração. Estávamos tão sós! Argonauta niilista arrumei a trouxa dos mandamentos deixei-a na praia, na praia. (...) Trouxe-lhe esparzindo-as sobre o sono verminoso, roxas margaridas espantosas flores rubras de maracujá em soberbas coroas de ouro e brilhantes na irisação do orvalho noturno, folhas de crepúsculo azuladas e sombrias, cascatas de pétalas ressonantes, de abelhas, corolas sugadas na violação dos beija-flores, toda a gama barroca da ornamentação em brocado de um vestido de nossa senhora na luxúria da maior apoteose. Rosarrosa na areia estendida morta-morta, tão cera, tão ocre, tão desfalecida. Pegou-lhe com carinho indescritível os longos cabelos arrumando-os à feição dos ventos para que não desmanchassem durante a noite da paixão,... (GALVÃO, 1959, p. 212-213)

O duplo Rosarrosa, vida/morte, foi superado e Rosa estava salva da verdade opressora, seu desejo pela liberdade do corpo e da alma sobrepunha a imposição e o silenciamento. E como foi essa narrativa, uma escritura resultante das marcas, as palavras finais trazem as concepções “pervertidas” dos autores em relação ao discurso dominante: “*times is life, life*. E vamos para adiante.”

A paródia do “*times is money*” aponta, assim, para a noção de que há outros caminhos a trilhar. A distopia não é um fim, pode ser um novo começo, como foi para Rosa, Mosci e o Menino: o amor, a maternidade, a nova promessa de futuro que sai do corpo de Rosa restabelece a concretude da vida em ação no mundo. Superam um mundo – distopia – em que todos deviam ser como máquinas.

Assim, pode-se verificar que a experiência comunista catalisou movimentos no processo de subjetivação de Pagú, que propiciaram uma passagem que a modificou. Em função disso da vontade de ser, como no caso de *Parque Industrial*, uma intelectual orgânica a serviço da divulgação dos ideais de revolução do partido, Pagú, nesse livro, coloca-se não mais como uma portadora do saber que instrui o povo, mas como uma intelectual, cujo papel era “lutar contra formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do ‘discurso’” (FOUCAULT, 1990, 71).

Nesse sentido a narrativa distópica, elaborada como uma obra de arte vanguardista, mostrou-se utópica no sentido de denunciar os elementos que impediam as transformações. O texto se apresentou como um discurso antipoder, ao denunciar os perigos de um mundo controlado, colocando em evidência os riscos de, em nome de uma racionalização dos processos, de destruírem as singularidades das criações humanas.

Vale destacar que o livro *A Famosa Revista*, devido ao seu caráter conscientemente polissêmico, abre-se em múltiplos platôs como já fora dito, e, devido às perspectivas do trabalho, não se considera pertinente recolher muitos elementos. Assim, cabe ao trabalho crítico efetivar escolhas, como no caso aqui foram feitas. No entanto, há questões que ainda merecem maiores estudos e que a tese apenas aponta como exemplo: os meios de comunicação de massa e sua utilização simbólica, o papel da experiência na escrita de uma história outra; a elaboração da metáfora delirante como narrativa contrassensual; e o espaço urbano como *locus* da narrativa de Pagú, na diferença com o romance social brasileiro.

Este estudo, porém, procurou evidenciar que tanto em *Parque Industrial*, como em *A Famosa Revista*, (1959), seus dois romances, Pagú aproximou-se do que Michel de Certeau (1982) considerou como ‘operação historiográfica’, pois, ao experimentar mecanismos estéticos e discursivos que haviam à sua disposição em sua época, evidenciou singularidades e desvios, promovendo transgressões em relação às análises totalizantes e assim acabou, nesse sentido, por elaborar uma genealogia, como conjectura Foucault (2000) do que, na época, diferia e transgredia como objeto possível.

Com *A Famosa Revista* não terminam os escritos de Pagú sobre sua utopia e os problemas do socialismo real, ela participou também do jornal *A Vanguarda Socialista*, fundado por Mário Pedrosa e secretariado por Geraldo Ferraz. Era um jornal de apoio à dissidência trotskista.

Em 1950 participa como candidata das eleições e lança o panfleto *Verdade e Liberdade*, no qual, mais uma vez, narra as marcas que o Partido Comunista, tomado pelo stalinismo, lhe imprimiram. Esta é a capa do Panfleto:



Nele desabafa: “Tenho várias cicatrizes, mas ESTOU VIVA.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Há um fragmento do referido panfleto em: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/verdade-e-liberdade-fragmento>

## 5 - CONTOS POLICIAIS DE KING SHELTER: “ROTEIROS. ROTEIROS. ROTEIROS...” SERÁ?

Patrícia Galvão, além de ter sido a primeira autora a escrever um romance proletário no Brasil, foi também a primeira mulher a ter contos publicados regularmente em revista dedicada ao gênero policial. Seus mistérios foram assinados por King Shelter, um pseudônimo masculino e estrangeiro, evidenciando, naquele momento, a pouca importância dada à escrita feminina, nesse gênero, e a sobrevalorização do que é externo, como era o caso do consumo de produtos industriais e culturais estrangeiros identificados como de melhor qualidade em detrimento aos da produção nacional. Tal fato era corriqueiro tanto aqui no Brasil, como em ex-colônias europeias (FERRO, 1996).

Segundo Ferraz (1998), os anos 50 foram os anos de ouro dos *pulp fiction* (histórias impressas em papel barato, primeiramente editadas pelo norte-americano Frank Munsey, em 1896) no Brasil, momento em que nos EUA o gênero já agonizava. A revista *Detetive*, cuja direção pertencia a Nelson Rodrigues quando Patrícia Galvão foi colaboradora, publicava os grandes clássicos relacionados a seu lema: “Mistério! Ação! Perigo!” (p.06). Na estreia de Patrícia Galvão (King Shelter), em 15 de junho de 1944, foram publicados, na mesma edição, *Drácula* de Bram Stoker e o *Fantasma da ópera* de Gaston Leroux.

No presente estudo, serão empregados para análise mais detida, a fim de dar subsídio às ideias aqui expostas, os contos *A esmeralda azul do gato do Tibet*, *Dinheiro dos mutilados*, *Ali Babá na Inglaterra*, sua última publicação na revista, em dezembro de 1944, reunidos, dentre outros, em 1998, no livro *Safra Macabra*.

Este capítulo pretende trazer mais uma performance de Pagú e destacar que, apesar de se propor escrever anonimamente um gênero com características bastante delineadas, seus escritos materializaram os fundamentos de uma ética cultural antropofágica. Suas personagens rasuram as figuras modelares do feminino e das populações coloniais, ao colocá-los como protagonistas de seus contos. O elemento exótico, valorizado nas narrativas policiais, ganha outros contornos de forma a quebrar a hierarquia de superioridade e inferioridade, até então comuns em relatos que envolviam personagens das colônias e das metrópoles.

Anderson Leonardo, em 2013, escreve o artigo “Nem musa, nem donzela: cansadas de damas em perigo e personagens hipersexualizadas, mulheres pedem tratamento mais igualitário dentro e fora dos videogames”, no encarte de tecnologia do Jornal *Folha de São Paulo*. No referido artigo, Leonardo cita uma pesquisa realizada por uma empresa de consultoria que, ao analisar 669 jogos, verificou que apenas 300 traziam como opção criar personagens femininas e somente 24 tinham mulheres como protagonistas. Em função disso, as jogadoras têm se colocado em luta por uma visão menos clichê e sexista da personagem feminina nos jogos, para que se sintam efetivamente representadas.<sup>33</sup>

Portanto, neste capítulo, será demonstrado como as personagens se configuram na diferença, e não só naquele momento, mais, ainda hoje, pois há um espectro do patriarcalismo que ainda pode ser sentido na sociedade ocidental.

### 5.1 - Apontamentos de uma escrita antropofágica na *pulp fiction* de Pagú:

Ao fazer a introdução do livro de Patrícia Galvão, postumamente lançado, *Safra Macabra*, (1998), Geraldo Galvão Ferraz, seu filho, destaca o preconceito que há quanto ao estudo, por parte da crítica acadêmica, dos gêneros ligados ao entretenimento, e acredita que isso tenha sido o motivo para que os contos policiais que compõem o citado livro ficassem, durante muito tempo, sem visibilidade. *Safra Macabra* reúne nove contos policiais, da autora, que na década de 1940 foram publicados, como se fossem uma das traduções de um autor estrangeiro [King Shelter], na Revista *Detective*.

Todorov (1979), em sua *Tipologia do Romance Policial*, esclarece o que seria a diferença entre a grande obra e a literatura de massa. Para ele, enquanto a primeira, por alterar as regras do gênero em que está inscrita, cria um novo gênero, a segunda é a que segue exatamente o prescrito para seu gênero. Assim,

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. (TODOROV, 1979, p.95)

---

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tec/126989-nem-musa-nem-donzela.shtml>  
Acesso em: 20/05/2014.

Por essa perspectiva, acredita-se que há uma fórmula básica, segundo a qual, a narrativa policial deve articular seus elementos para que propicie a imersão e o entretenimento aconteça. No caso do que aqui será estudado, pode-se verificar que Patrícia Galvão, enquanto King Shelter, não se adaptou, no sentido de acomodar-se, ou harmonizar-se, mas devorou o gênero, e a partir de alguns de seus elementos produziu uma textualidade em que manifestou, por meio de suas personagens, singularidades híbridas e não modelos estereotipados, clichês, tão próprios desse gênero.

Nesse sentido, Pagú, enquanto King Shelter, mesmo escrevendo um gênero, classificado pela crítica acadêmica, muitas vezes, como menor, pois considerado literatura de massa, conseguiu implementar em sua escritura as linhas de fuga, próprias de suas concepções antropófagas, como será demonstrado posteriormente.

Para Adonias Filho (1965) a ficção policial, cujo aspecto fundamental é a presença do detetive, é um gênero “não menos literário que outro qualquer,” (p. 75). E, ainda, para o referido autor, esse gênero se constituiu a partir da herança deixada pela tradição novelística moderna, pois foi somente depois do surgimento do romance psicológico que o herói policial, tipicamente moderno, pôde ser construído. E assim, esclarece sua afirmação:

No encontro de tantos caminhos (a experiência novelística anterior favorecendo os elementos constitutivos), e digamos da inquirição dostoievskiana aos recursos oferecidos por Alan Poe, o gênero literário estruturou-se em proveito daquele herói. O detetive, que Conan Doyle individualizaria em uma figura (Sherlock Holmes), converter-se-ia efetivamente em símbolo tão poderoso do homem quanto o próprio homem. Sem êle, êsse [sic] detetive que se multiplicará em espantosa galeria de personagens, o gênero policial não tem como subsistir. (FILHO, 1965, p. 76)

O molde básico de detetive e de romance policial foi instituído por Edgar Allan Poe (2003), em *Os crimes da Rua Morgue*. No citado conto, a narrativa se inicia exatamente por reverenciar a faculdade do homem capaz de análise, pois “o analista experimenta grande satisfação com a atividade intelectual que lhe permite *desemaranhar* (sic.) as coisas, (...) devido ao espírito e à essência do método que empregam” (POE, 2003, p. 101). Dupin, o herói detetive, possuía

“uma peculiar capacidade analítica” (POE, 2003, p. 101), e com ela surpreendia e derrotava não só criminosos, mas também a polícia francesa.

Poe criou um personagem, cuja crítica à polícia francesa era de que os fracassos ocorriam, pois “não há método algum em suas diligências (...) não dispondo de uma inteligência educada, errava continuamente” (POE, 2003, p. 119). Dupin insistia que sua investigação se processava no “terreno da razão. Meu objetivo final é apenas a verdade” (IBIDEM, p. 129) e, para tal, utilizava em suas pesquisas a “teoria das probabilidades – essa teoria a que as mais estupendas conquistas das pesquisas humanas devem as suas mais notáveis realizações” (IBIDEM, p. 131).

Os mistérios que o Sr. Dupin se propunha a investigar, por distração, partiam de um enigma aparentemente insuperável, com ares de paranormalidade, estes, porém, sempre foram desvendados pelo homem racional, pois não há mistérios para a ‘Razão que, sempre por meio do método, não se chega à verdade’.

Poe (2011), em *O homem da multidão*, dá claras pistas do tipo de razão e por desdobração a concepção de subjetividade com a qual trabalha seus personagens. O nó da trama do poema é a dificuldade suscitada pela incapacidade de se compreender algo por meio de uma lógica racionalista, no caso, o incompreensível era um dos cidadãos transeuntes observados pelo personagem narrador, que não se encaixava em seu acervo de categorizações.

A busca por uma explicação e a posição investigativa podem ser percebidas em todo o conto e em sua última parte, onde o personagem narrador relata:

Correu rápida e longamente, enquanto eu o seguia com o mais desvairado espanto, decidido a não abandonar uma investigação pela qual sentia agora um interesse de todo absorvente. O sol nasceu enquanto avançávamos e, quando mais uma vez alcançamos o apinhadíssimo centro comercial da populosa cidade, a rua do Hotel D..., esta apresentava um ar de alvoroço e atividade humanas pouco menor do que o que eu tinha visto na noite anterior. E ali, por muito tempo, em meio à confusão que aumentava sem cessar, persisti em minha perseguição ao desconhecido. (POE, 2011, p?)

No segundo parágrafo, do citado conto, há uma referência à razão elaborada por Leibniz, (1996) e esta é designada como ingênua. Tal adjetivo pode ter sido indicado à produção filosófica do autor por considerar suas concepções ainda pueris

diante do racionalismo proposto por outros pensadores, que já haviam rompido em definitivo com as concepções escolásticas:

Descarte forneceu-lhe o ideal de uma explicação matemática do mundo (...) que lhe permitia encontrar o verdadeiro conhecimento e desvendar a natureza das coisas. De Aristóteles e da escolástica, Leibniz conservou a concepção segundo a qual o universo está organizado de maneira teleológica, ou seja, tudo aquilo que acontece, acontece para cumprir determinados fins. (CHAUÍ, 1996, p.08)

Para um homem do século XIX, como foi Poe, tal concepção era limitada, pois a despeito de Leibniz ser racionalista, não ultrapassava em definitivo a mentalidade medieval. Mas para quem necessitava desesperadamente de uma explicação, que era o caso do personagem narrador de *O homem da multidão*, talvez recorrendo a uma 'razão ingênua', conseguisse saciar sua sede por verdade, própria daqueles que viviam no século do progresso.

A necessidade de esquadrihar o mundo foi manifestada no conto pela forma, na qual o personagem narrador decifra, classifica e hierarquiza a todos que, por ele, podem ser observados pela vidraça da janela. Mas o 'homem da multidão' não se encaixava em nenhum padrão previsível, sendo então a única classificação nomeadora possível de ser a ele atribuída. Sua condição estava fora dos padrões de aceitabilidade de uma sociedade que queria produtividade, mas no 'melhor mundo possível'; se o homem da multidão existia, era para talvez para confirmar que a essência é a diferença passível de ser vista nas coisas (LEIBNIZ, 1996).

Essa vontade de verdade, metodicamente examinável, que povoa os citados personagens de Poe, diferencia-se das elaborações de Pagú [como King Shelter], pois para a antropofagia: "Só não há determinismos, onde há mistérios" (ANDRADE, 1997, p. 356) e, nesse sentido, ao compor seus detetives e suas formas de ação, buscou a síntese antropofágica. E isto se evidencia mesmo tendo em mente a distância temporal entre os dois autores e as mudanças ocorridas na escritura do romance policial. Tais mudanças são consideradas por Todorov (1979) como a passagem do romance de enigma para o romance negro.

No romance negro, o crime e o inquérito se fundem, a narrativa deixa de ser em forma de memórias, há violência, paixões e imoralidades; pode haver mais de

um detetive na narrativa, e este não tem mais um papel, salvo conduto, como era antes no romance de enigma. Ferraz (1998) destaca como esse novo herói aparece:

Nos anos 20-30, proliferaram *pulps* com um novo tipo de histórias de detetives mais verdadeiros, que se movem na selva urbana muitas vezes usando métodos que pouco os diferenciam dos marginais que combatem, sempre com arma na mão, cigarro pendente dos lábios – ou uma frase cortante e irônica. É o que batizaram depois, via França, de *noir*. (p. 04)

Fora nesse contexto, ou seja, do gênero policial já desenvolvido que Pagú criara seus heróis detetives, estes foram construídos como funcionários da polícia – com exceção do inglês Hope Hone – e utilizavam-se da perspicácia como mecanismo de desvelamento do crime, diferentemente dos analistas Dupin e Holmes. Galara, por exemplo, era um indiano para quem a verdade sublime era tão lenda, quanto acreditar na imortalidade e nos poderes de uma pedra.<sup>34</sup> O detetive francês, Cassira A. Ducrot, foi apresentado por King Shelter, destacando a ausência dos elementos que comumente conferem credibilidade a um homem:

Era bastante jovem para que eu pudesse crer na sua propalada eficiência. Parecia muito um estudante boêmio com seu chapéu largo, e a echarpe colorida, os olhos impreciosos, ora gaiatos, ora tristes. (GALVÃO, 1998, p. 187)

Destaque para a descrição feita por Shelter, escritor/narrador/personagem, que evidencia a desconfiança no detetive, por ele não se aparentar com o esperado. É pela via da rasura, devorando, e não seguindo os modelos, que Pagú optou por compor seus mistérios.

## 5.2 - A esmeralda azul do gato do Tibet

Este foi o primeiro conto, da série, publicado na revista *Detective* por Pagú, como King Shelter. O referido conto se passa em Orange, uma cidade francesa onde viviam muitos artistas da Comédia Francesa, pois lá havia

---

<sup>34</sup> Conferir em GALVÃO, P. A esmeralda azul do gato do Tibet. In: GALVÃO, Patrícia. **Safra macabra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

espetáculos que apresentavam suas peças à moda grega, atraindo, em função disso, muitos turistas.

A trama narrada se passa no castelo Château Bolsena, antiga residência de campo de um príncipe italiano, comprado por uma rica moça inglesa, a protagonista do mistério: a senhorita Mary Gerreson.

Agitava a pequena cidade, não só o período dos grandes espetáculos teatrais, mas também a notícia em que a Srta Mary se apresentaria usando uma jóia especial, herdada de seu tio e trazida da Índia:

(...) a célebre “esmeralda azul” jóia sagrada dos templos do Tíbet de que um ascendente conseguira se apropriar ao tempo da conquista da Índia e que a família transmitia, a juízo do testador, para este ou aquele herdeiro, como legado de caráter especial... Muitas histórias corriam em torno da preciosa jóia, à qual se atribuía às vezes a fortuna e a riqueza dos Gerreson, quando não se lhe atribuía maléfica influência que acarretava desgraças ao seu portador... (GALVÃO, 1998, p. 20)

O trecho acima traz o arranjo do mistério, na medida em que atribui à pedra poderes, ora benéficos, ora maléficos para seu dono. Todavia, ao mesmo tempo, destaca os roubos praticados pelos ingleses em suas atividades de conquistas imperialistas. Para Marc Ferro (1996):

A expansão colonial tornou-se solução para todos os problemas internos: pobreza, luta de classes, superpopulação. Argumentava-se que ela representava o interesse *comum*, que estava *acima* dos partidos. Aliás, na colônia o funcionário público ou o colono proclamam-se acima de tudo, franceses – ou ingleses -, e nem de esquerda nem de direita; era realmente a raça que os definia, e não sua atividade ou função social. Era ela que definia a elite, justificava a opressão. (p. 42)

Na contramão dos princípios imperialistas, o conto de Shelter deslocava a centralidade do protagonismo europeu para as áreas coloniais. Deste modo, o detetive que irá solucionar a trama será um indiano que “poderia ser identificado como um nobre aristocrata, da mais alta estirpe, amorenado pelo sol de suas incursões tropicais” (GALVÃO, 1998, p. 28).

A esmeralda deveria ser entregue à Srta Mary, por Lewis Hornett, um inglês de Bombaim, mas esse como forma de despiste, em segredo, a confiou ao detetive indiano Oswaldo Galara, assim descrito: “um homem esguio e fino, de

aparência tímida mas de olhar direto e confiante. Havia no conjunto de sua fisionomia qualquer coisa de desnorteante que impressionou profundamente a Srta Mary” (GALVÃO, 1998, p. 20). Portanto, foi um indiano a pessoa com envergadura suficiente para se confiar a valiosa relíquia.

Srta Mary era uma moça solteira e sozinha, vivia no castelo acompanhada pelos criados e por seu mordomo, Dodd. Nas cercanias vivia seu primo, o poeta Fred Garnit, de um ramo menos abastado da família por quem possuía bastante consideração, mas não o avaliava como pretendente possível. Conversando com sua amiga Nora Gray sobre Galara e um possível noivado com o primo, a Srta Mary diz: “Fred é parente próximo. E sou contra os casamentos consangüíneos. É um formidável companheiro, um grande amigo é mais nada” (GALVÃO, 1998, p. 25). Sua posição não era comum na década de 1940, pois ainda prevalecia a visão de que as mulheres eram consideradas incapazes de serem chefes de lares. A literatura inglesa narrou em vários romances a necessidade do casamento para as moças, pois houve época que sequer podiam gerir seus bens.

Cumprindo seu papel, providenciou em testamento, como seus antepassados fizeram, o próximo Gerreson a ser o possuidor da pedra: um primo que, por ser arqueólogo, dará valor e cuidará da pedra.

A Srta Mary organizou uma festa, para poucos convidados, onde carregava a esmeralda no pescoço para que todos os presentes vissem a relíquia. Estavam sempre alertas, Fred e Galara. Em meio à festa um senhor de aparência hindu lhe propôs comprar a pedra por qualquer preço. Disse-lhe, também, deixando a moça indignada: “A ‘esmeralda azul’ pertence ao Gato do Galtama’, Srta Gerreson, e foi roubada... (...) não a deixe ser tocada por mais ninguém ou muitas desgraças sucederão nesta casa” (GALVÃO, 1998, p. 27).

O clima de mistério mais uma vez é enfatizado, a partir do suposto poder da pedra e outra vez a versão de apropriação, por roubo, da cultura budista, foi evidenciada.

Nesse mesmo contexto, ao saber que seu primo Fred estava escondido para protegê-la no momento em que conversava com o hindu, a Srta Mary, contrariada diz: “Está muito cheio de cuidados comigo, Fred. Não preciso de ninguém para me defender” (GALVÃO, 1998, p. 28).

Ainda em sua festa, sozinha e pensando na possibilidade de ter um relacionamento com o elegante detetive indiano, ela é surpreendida por um homem vestido a rigor, mas com uma máscara de veludo cobrindo-lhe o rosto. Esse senhor propôs comprar a pedra e a advertiu mais uma vez sobre os perigos da mesma. Em meio à citada conversa, seu gato, Czar, salva-a de um ataque de punhal proferido por uma mão em luva verde, que, naquele momento, acreditaram ser de algum membro da trupe contratada para animar a festa. Apesar das buscas nenhum dos homens foi encontrado.

A festa acabou, Galara foi para o hotel e Fred ficaria para apoiar a moça. Srta Mary deixou sua amiga Nora Gray dormindo em seu quarto, escondeu a pedra e foi dormir no quarto de hóspedes. Sua amiga foi assassinada em seu lugar.

Na manhã seguinte, aparece no castelo seu primo arqueólogo Gary Gerreson que lhe mostrou a pedra e o esconderijo. Nesse dia mesmo, outro corpo foi encontrado: era o chofer.

Galara e o comissário de polícia chegaram logo depois do crime. Pediram a Srta Mary que chamasse todos os presentes para estarem no castelo. Sem rodeios anunciam a prisão de Gary Gerreson, pela morte da jovem. Galara revela que o mascarado era Gary e que a tentativa de assassinato com o punhal havia sido feita pelo cunhado de Gary. O arqueólogo era tão apaixonado pelas relíquias de Buda, que sua esposa era uma tibetana budista. Achou que herdaria a jóia; como não a conseguiu, tentou comprá-la; sem sucesso, tentou matar a prima.

O segundo crime, contudo, não foi cometido por Gary, ou a seu pedido, mas envolvia a pedra. Esse crime havia sido realizado pelo primo poeta, Fred, ao roubar a pedra do esconderijo. Comenta Galara que a insanidade do rapaz o fez acreditar na lenda da pedra que prometia a verdade e a imortalidade para quem a possuísse.

Depois dos crimes resolvidos e do anúncio da partida de Galara, o conto termina com a insinuação da Srta Mary lhe diz: “eu gostaria, agora, de deixar um pouco a França e comprar, por exemplo, uma passagem para Calcutá...”

Um final inusitado para uma ilustre inglesa da primeira metade do século XX: a possibilidade de um relacionamento interracial, entre uma jovem da aristocracia metropolitana e um representante da colônia.

### 5.3 - Dinheiro dos mutilados

Diferentemente do conto anterior, cujo narrador se encontra oculto, em *Dinheiro dos mutilados*, o narrador é o próprio Shelter que, ao acompanhar seu amigo o detetive francês Cassira A. Ducrot, “o mais completo *Sherlock Sureté*” (GALVÃO, 1998, p. 109), participa da trama.

Os primeiros dois personagens descritos no conto, por Shelter, são Violeta Cottot, a protagonista, e Paul Crevel, seu amigo que lhe devota grande afeição. Paul era um poeta modernista e Violeta escrevia romances policiais, utilizando-se, para tal, o pseudônimo de Mossidora. Entretanto, sentia-se incomodada com seu trabalho, pois às vezes era recusado: “O Sr. Poillot vem com o mesmo argumento. Que faço coisas notáveis, boas demais... que o público não entende. Quer histórias medíocres para grandes tiragens...” (GALVÃO, 1998, p. 107).

A narrativa se inicia com os dois personagens conversando em um restaurante. Eles saem dessa narrativa e, quando chegam à casa de Violeta, ela convida Paul a subir para tomar um cálice de vodka. Animado com a possibilidade de conhecer os pais da moça, Paul aceita. Ao entrar no apartamento, porém, depara-se com o pai da moça caído ao chão e a mãe desacordada em uma poltrona. Daí, eles entenderam o forte cheiro de gás que sentiram antes de entrar.

Pagú, em sua performance como Shelter, narra como ele foi convidado a participar do caso:

Eu estava fumando um bom charuto, esperando Ducrot em seu escritório privado, quando ele chegou com seu bom humor de sempre, entre zombeteiro e ingênuo, e apresentou-me, com as suas palavras, um convite direto, a que não poderia ficar indiferente a minha curiosidade de escritor de enredos para a *Detective...* (GALVÃO, 1998, p. 107)

Ducrot explica a Shelter que a ocorrência envolvia a escritora Mossidora, cujos talentos para a construção de narrativas ficcionais eram melhores que os dele. Mais de uma vez, o texto exalta as habilidades intelectuais da jovem de 25 anos, que ganhava a vida escrevendo novelas policiais, mas “exagerava seu interesse, entregando-se à literatura. Os seus contos eram ótimos, portanto, inacessíveis ao grande público.” (IBIDEM, p. 108)

Tão logo Shelter entra na narrativa como personagem, começa a dar sinais sobre o estranho comportamento de Violeta perante o fato: “Os pais tinham morrido, mas ela sorria. Era um sorriso, quase fúnebre, na boca desmanchada pela angústia do momento” (GALVÃO, 1998, p. 110). Em outro momento, relata sobre o que lera no depoimento da moça: “Violeta não elucidara nada em suas declarações. Não compreendia o suicídio dos pais, não aceitava a idéia de um crime.” (IBIDEM, p. 111)

O chefe de polícia, Dechamps Goll, conclui que foi suicídio duplo; o pai de Violeta, um veterano da Primeira Guerra mundial, além de ter ficado mutilado, perdera seus bens durante à Guerra, e o que Violeta ganhava era pouco. Somado aos problemas financeiros tinham, também, que sair do apartamento onde moravam (todos os vizinhos já haviam saído), pois o prédio seria demolido.

Shelter e Ducrot, no entanto, não aceitavam essa versão, acreditavam em assassinato. Plantaram a dúvida em Goll, ao relatarem que descobriram qual tranqüilizante tinha sido tomado pelas vítimas, cujo frasco havia sido encontrado no local do crime, e foi comprado por Crevel para um vizinho.

Outra negativa à tese do suicídio foi dada pelo grupo de mutilados da guerra que chegaram à delegacia e relataram:

- Somos a direção do Comitê de Mutilados de Guerra, senhor, ao qual pertencia o Sr. Cottot. Tendo nosso tesoureiro pedido demissão, o senhor Cottot foi apontado por nós como candidato à vaga. A eleição devia se realizar amanhã, mas, inteiramente, quer dizer, provisoriamente o caixa foi entregue ao assassinado. (...) Cottot nunca se mataria sem nos devolver o dinheiro. Cottot foi assassinado. Um miserável, um tal de Domella, foi visto por Venture saindo do apartamento de rue Du Bac... (IBIDEM, p. 113)

A polícia técnica confirmou que as digitais do citado foram encontradas no apartamento das vítimas. Apesar dessas revelações, Cassira Ducrot seguia outras pistas, porém não as revelou a Shelter. Domela foi encontrado, preso, mas logo inocentado. Entretanto, em outro momento a valise em que esteve o dinheiro dos mutilados foi encontrada na casa de Domela, num saco de carvão.

A mãe de Violeta melhora e somente no outro dia, a pedido do médico, iria revelar quem ela teria visto abrindo os bicos do gás. Shelter ressalta mais um vez a apreensão de Violeta: “a sra. Cottot ia falar. Violeta estava impaciente; pediu-me,

duas vezes para telefonar ao hospital. Pareceu-me alquebrada, envelhecida nos círculos dos grandes olhos. A sra. Cottot ia falar.” (GALVÃO, 1998, p. 118)

Outro crime, porém, mantinha relações com o caso da família de Violeta. Foi encontrado o corpo assassinado de um ladrão com a foto de Violeta, com uma dedicatória amorosa à Barte, a vítima era Roger Boucher. Os jornais, mesmo os não afetos ao noticiário policial, exploravam a notícia politicamente, culpando os próprios ex-combatentes pelo crime.

A sra. Cottot revela que viu em seu apartamento Mark, o antigo tesoureiro do Comitê dos mutilados. Cassira não se importou com a revelação e tratou de ir à revista em que Violeta trabalhava em busca de uns papéis. Nada encontrou, foi até à casa da moça e lá é surpreendido por um homem armado, que rapta Violeta. Mas um ardil a colocou na pista do que buscava. Marcou, com Paul Crevel, em nome de Violeta, um encontro em que lhe pedia que levasse os papéis. Entre os papéis, encontrou o que procurava: o endereço de Barte Lukas, “o homem das mil caras”, dada sua grande habilidade nos disfarces.

Lá encontra um comparsa do criminoso que morre em luta e fuga, e prende Violeta. Barte foge, segundo Cassira, para Argélia.

Apenas à frente do juiz que Shelter diz que finalmente compreendeu o que acontecera, Violeta, no banco dos réus, corajosamente, revela toda a trama. Disse que conhecera Barte, ao manter contato com esses indivíduos para compor seus personagens. Tinha entusiasmo com a capacidade dos criminosos de enganar a polícia. Para ela os crimes eram semelhantes às aventuras que narrava. O estranhamento provocado pela imagem da moça no banco dos réus foi narrado:

Violeta era muito jovem, estava vestida como uma colegial, lembrava uma criança assustada em presença de uma repreensão. E refletia em sua figura uma tal ingenuidade que dificilmente se poderia crer naquela menina sentada num banco de réus, onde só costumavam sentar-se tipos repelentes ou tarados. (IBIDEM, p. 127)

A personagem criada por Pagú é uma inteligente jovem dedicada à literatura, por profissão, e inesperadamente também uma parricida. Há, na narrativa, uma velada crítica à Primeira Guerra, notoriamente imperialista, cujo resultado aos vencedores são mais territórios e mercados, e, para o povo, falências, destruição e mutilação. A metanarrativa esteve presente no conto: o gênero policial, mais de uma

vez, foi descrito como menos nobre, como na já citada fala de Violeta e também, por meio de Shelter: “Certamente desprezava o meu metiê de romancista policial” (GALVÃO, 1998, p. 117), que destacou, igualmente, a estrutura modelar dos contos policiais: “Afinal, para nós, que escrevemos novelas policiais, e mesmo para leitores desse gênero, existe sempre um só crime para solucionar.”

Em sua performance como Shelter, Pagú evidenciou, mais uma vez, mesmo que por subterfúgios, suas convicções, como será novamente destacado no conto a seguir.

#### **5.4 - Ali Babá da Inglaterra**

Em *Ali Babá da Inglaterra*, manifestam-se muitas linhas de fuga. Nele o clima de mistério e exotismo é mantido deslocando-se os modelos e estereótipos presentes no universo sócio cultural em que o texto estava inscrito.

O conto em questão se inicia narrando o desaparecimento de Aradá, uma mulher francesa que vivia luxuosamente em um hotel de Londres; o fato foi narrado à Scotland Yard pela governanta que lhe prestava serviços. Esse desaparecimento, considerado como resultante de um ato criminoso, é um falso caminho de entrada no mistério.

A relação inicial que se estabelece, entre narrativa e leitor, é que esse será o crime a ser desvendado pelo detetive, pois parte-se de uma crença na suposta fragilidade e fraqueza feminina. Porém, depois de dois meses de investigações e nada desvendado pela polícia inglesa, um crime traz uma pista. Um policial em sua ronda noturna percebe algo anormal em um beco e, acreditando que seria baleado, atira. Outros policiais apareceram e viram que se tratava de um conhecido criminoso: Young Black, que antes de morrer, disse: “Ali Babá... porque matou Arada... (...)” (IBIDEM, p. 213).

A partir disso, cria-se o fato que introduz na narrativa o detetive protagonista da trama, Cassira A. Ducrot, o “elegantíssimo detetive parisiense.” (Idem, p. 215). Esse fora convidado a participar das investigações pelo detetive inglês, Hit Hammer, “troncudo, alourado, de lábios finos, desleixado nos gestos, hábil na imaginação” (IBIDEM). Mesmo destacando as diferenças dos detetives, não só em aparência, mas também nas formas de agir, Cassira aceita, honrado, investigar em solo inglês o

desaparecimento de uma francesa, que, pela pista, teria sido provocado por uma quadrilha sua compatriota.

Ao contrário dos clichês, aqui evidenciados, não foram as disputas entre polícias, nações e nacionalidades, mas, sim, a cooperação. Essa é a 'lei' da antropofagia, da ressignificação e reconfiguração dos antagonismos culturais:

– Sempre pensei – segredou ela - que a Scotland Yard fosse uma instituição modelar capaz de ensinar muita coisa ao pessoal da Sureté francesa...  
– E pode realmente ensinar e aprender. (Galvão, 1998, p, 214)

Outro fato que desloca, não só a figura do herói detetive, mas igualmente a representação social do feminino e seu processo de interdição, foi quem Cassira levou a Londres, a “sua companheira Zanina” (IBIDEM, p. 216) que entraria em ação com ele, em sua tentativa de aproximar-se da quadrilha de Ali Babá, para infiltrar-se como o quadragésimo ladrão, cobrindo o desfalque ocasionado pela morte de Yong Black. Zanina: “Era, realmente, uma pequena inteligente (...)”, em ação bebia com os homens “quando as necessidades de sua profissão o exigiam” (IBIDEM, p. 228), fumava, mudava sua aparência e fugia completamente do que usualmente aparentava:

Bastara-lhe erguer um pouco o chapéu, abaixar uma mecha de cabelo sobre os olhos, reforçar a pintura. Sua querida Zanina não se distinguia por coisa nenhuma naquele momento, quer dizer, estava fisicamente ambientada, como as mulheres que se sentavam em diferentes lugares, acompanhando grupos de homens (...) parecia mesmo embriagada (...) (IBIDEM, p, 216)

Zanina não era apenas uma companheira de admirar pela sua capacidade de atuar no trabalho, mas despertava outros sentimentos, e mais de uma vez no texto o ciúme apareceu, como na seguinte observação do narrador (King Shelter), ao referir-se aos sentimentos de Cassira: “ele não estava nada satisfeito, porque um dos malandros tinha passado o braço pelas costas de Zanina e apertava-lhe o ombro.” (IBIDEM, 217)

O papel de narrar a trama, ao longo do conto, tem como narrador principal o supracitado King Shelter, que seria aquele que possuiria o papel de ouvir a história para depois contá-la. No entanto, mais uma vez, há um deslocamento, e o tempo imaginado, que era, até então, o da narrativa previamente ouvida e, no 'presente'

narrada, mescla-se com o momento em que a trama estava sendo narrada ao escritor/narrador/personagem. A figura de Shelter aparece quando Cassira lhe conta sobre seu contato com Ali Babá e Shelter põe em dúvida a veracidade da descrição: “ Espere até o fim da história, Shelter, para comentar” (Galvão, 1998, p, 228). A partir daí, em alguns momentos Shelter é mencionado como interlocutor por Cassira, que segue narrando: – Sim, meu caro King Shelter – continuava A. Ducrot, contando o resto de sua história.” (IBIDEM, p. 229). Há, ainda, outra troca de narrador: Zanina interrompeu a narrativa. “– Peça-me mais uma soda, Shelter.” “Agora, quem vai falar sou eu” (IBIDEM, p. 232).

No conto em questão, alguns valores habituais e naturalizados, apesar de socialmente construídos, são descentrados. Zanina é uma mulher que trabalha junto e narra em conjunto, não tem sua ação e nem seu discurso limitados. O período em que passa a narrar é o que coincide com uma etapa em que, ao aproximar-se do fim, ela salva a vida de seu companheiro, o detetive/herói Cassira, sob a guarda de um dos bandidos que havia executado na troca de tiros, o detetive Hammer:

“Achei que era o momento de participar da ação e saltei a grade correndo com minha automática na mão. (...) Matei-o com raiva e cálculo [o bandido], visando-lhe o coração para mata-lo. (...) Eu estava só. Três homens mortos jaziam no chão (...) Estada Cassira A. Ducrot, ainda vivo, mas inconsciente, (...) Cortei-lhe as ligaduras para lhe dar circulação ao sangue.” (IBIDEM, p, 237)

Zanina não foi a única mulher forte e poderosa a ser personagem do conto. A supostamente desaparecida ou morta Aradá tem uma atuação surpreendente na trama e, como dito anteriormente, é a peça-chave na composição do mistério, exatamente por estar no lugar do inclassificado. Isto porque o desaparecimento de uma mulher a colocava imediatamente na condição de vítima e não se supunha, principalmente no momento em que a obra fora escrita, que uma mulher fosse capaz de escolher e decidir-se por algo tão insólito.

Ao longo da narrativa, chega-se a uma constatação que torna a personagem mais complexa. Após a morte de Young Black, verifica-se que sua mãe se chamava Claire Dusmenil, o mesmo sobrenome de Aradá, cujo nome verdadeiro era Simone Dusmenil.

Quando Cassira foi levado, por um membro do bando, para um teste que o faria pertencer à quadrilha, depara-se com uma personagem feminina que lhe é apontada como “a pequena de Black”. Uma mulher envolta em peles, portando uma arma com “uma voz estranha, cava, sensual, masculina...” (Galvão, 1998, p, 222), que disse a Cassira:” – Nem um movimento, enquanto Pierrot o revistar, tire-lhe mesmo as giletes, camarada. E você, grande... tome cuidado, pois que estou visando um pedaço de seu coração e meu nome é “Atirador” (IBIDEM).

Já em fuga, com Cassira, a mulher: “Conduziu o carro, com extraordinária perícia, pelos caminhos indistintos” (IBIDEM, p, 225). Sobre ela, Cassira relata: “O meu cão fila era uma linda mulher, a javanesa de olhos amendoados que tinha às vezes o doce nome de Manhaê. Mas que se chamava também ao mesmo tempo “Atirador”, porque não errava o alvo (IBIDEM, p. 229). Era evidente o desassossego de Cassira diante da beleza, da delicadeza daquela personagem que, ao mesmo tempo, possuía uma voz e uma alcunha masculina, evidenciando sua força. Suas capacidades – atirar, dirigir, vigiar um homem – estavam longe de ser o que se esperava de uma bela e delicada mulher. E seus codinomes destacavam sua polivalência.

Foram muitos os lugares ou papéis ocupados pela personagem ao longo da narrativa. No desenlace, fica-se ciente, por meio do relato de Cassira, que ela não era javanesa e sim francesa da Indochina, que também se passou por sra. Poitier, Aradá e travestia-se em Ali Babá.

Assim, a construção das personagens femininas de Patrícia Galvão como King Shelter evidenciam singularidades desprovidas de uma identidade fixa, pressa a padrões. Ao contrário disso, suas mulheres se movem de uma posição de sujeito a outra, pois em seu conto:

não procura meramente substituir a força de um discurso hegemônico por outro marginalizado, mas sim instaurar um processo “agonístico e antagonístico” no qual a autoridades e as certezas aparentes do discurso hegemônico são subvertidas, questionadas e desestabilizadas para produzir um novo discurso híbrido e libertário. (SOUZA, 2004, p.132)

Esse discurso híbrido e libertário não foi apenas uma presença, no que diz respeito às construções relativas ao feminino, mas também para destacar a nacionalidade de suas personagens – Zanina e Aradá – oriundas de regiões

coloniais, respectivamente, Argélia e Indochina, potencializando-se, por essa via, o discurso do colonizado africano e asiático. Essa escolha narrativa ocorreu em um momento em que a descolonização ainda não se efetivara e que na Europa ocorria mais uma guerra imperialista, a Segunda. Há mais uma vez um deslocamento, uma linha de fuga, pois a beleza e a inteligência e a voz se materializam em personagens de fora das 'metrópoles'.

Vale destacar que Ali Babá e King Shelter são codinomes estrangeiros e masculinos para mulheres que, na ficção e na vida, multiplicam-se em figuras para além das previsíveis.

Será que tal texto serve apenas para diversão? Não. Corroborando a tese de Barthes (2004a), de que a literatura pode estar a serviço do 'despoder', Pagú mobilizou nas teias de seu texto múltiplas e poderosas conexões que podem ser efetivadas e potencializadas para, no sentido foucaultiano, (1996) promover uma 'vida não fascista', que assim como a elaboração proposta pela antropofagia cultural, dentre outras coisas, provoca um pensamento: "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas" (ANDRADE, 1997, p. 357), permitindo vidas e discursos inscritos na diferença.

### **5.5 - Antropofagia Cultural: vida, escrita e história sem Roteiros**

Atualmente é recorrente a aceitação e o uso de teorias que buscam compreender o processo de elaboração cultural em ambiente colonial, a partir do rompimento com construções discursivas formadas por influência imperialista e racista. Este é o caso dos chamados estudos pós-coloniais. O recente campo da crítica pós-colonial ganhou evidência pela produção acadêmica de intelectuais de antigas regiões coloniais, em grandes centros universitários dos Estados Unidos e Europa. Costuma-se creditar a Edward Said (1990), o pioneirismo nesse campo, e a seu reboque vieram Homi Bhabha e Gayatri Spivak (BARBOSA, 2010).

Edward Said (1994) salienta que as grandes lutas dos grupos excluídos por ampliação de direitos e contra as formas de autoritarismo, não negam os valores produzidos pelos grupos dominantes, mas discutem a paradoxal realidade de negar esses valores, proclamados como naturais e universais, a todos. Trata-se, dessa

forma, de movimentos que pretendem estender os benefícios produzidos pela cultura ocidental, àquelas vítimas de preconceitos de etnia, gênero ou classe.

Os estudos pós-coloniais caminharam no intuito de trazer à luz o ideal, como salienta Said, “de que a sociedade e a cultura são produto heterogêneo do povo heterogêneo, dentro de uma enorme variedade de culturas, tradições e situações” (SAID, 1994, p. 9). Dessa forma, a construção de uma definição para cultura, como híbrida e multifacetada, marcada pelo entre-lugar, passa a ser considerada como um caminho para garantir que todos tenham seu discurso efetivamente respeitado e aceito, sem ser disposto em gradações do que é “melhor” ou “pior”. Nesse sentido, os estudos pós-coloniais ecoaram por serem utilizados como suporte político, para lutas de grupos que se consideram prejudicados em termos de direitos.

Seguindo esses caminhos, as formulações concernentes à cultura nos estudos de Bhabha (2007) dizem respeito a um ‘espaço de tradução’ e ‘lugar de hibridização’, o ‘terceiro espaço’, o ‘espaço intersticial’ (*inbetween*) e, nesse sentido, trata da negociação:

Quando falo de *negociação* em lugar de *negação*, quero transmitir uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios: uma dialética sem a emergência de uma História teleológica ou transcendente, situada além da forma prescritiva da leitura sintomática, em que os tiques nervosos à superfície da ideologia revelam a “contradição materialista real” que a História encarna. Em tal temporalidade discursiva, o evento da teoria torna-se a *negociação* de instâncias contraditórias e antagônicas, que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política.” (BHABHA, 2007, p.51)

Contudo, ainda na primeira metade do século XX, muito antes de processos de luta pela independência de territórios colonizados na África e na Ásia, muito antes do ‘Maio de 68’ francês, da ‘Primavera de Praga’, ou até mesmo do fim da divisão bipolar do mundo, Oswald de Andrade (1995) já concebia uma crise para um tipo específico de filosofia, que ele passou a chamar de messiânica, e propunha uma outra leitura para o universo cultural brasileiro.

O contraponto à tradicional visão de mundo era sua concepção dialético-antropofágica que instaurava uma peculiar forma de viver e pensar entre as culturas. Entretanto, isso não significava uma visão ingênua que se destituía do encontro entre culturas o conflito, pois este estava previsto na antítese. Porém, o foco para o

qual se deslocava o olhar de Oswald de Andrade era a leitura do espaço de síntese, momento em que se efetiva o novo, por meio da devoração de forças potentes: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval” (ANDRADE, 1997, p. 357). A antropofagia não é só uma forma de pensar a cultura, mas uma forma de estar sendo entre culturas, de constituir-se no contínuo movimento com o outro.

Há, contudo, uma tendência, mesmo dentre aqueles que criticam as produções discursivas imperialistas e racistas, de compreender o processo colonizador como traumático. Este é o caso do importante historiador francês contemporâneo, o já citado Marc Ferro. Em sua *História das Colonizações*, Ferro abre o capítulo intitulado *A visão dos vencidos* com o seguinte parágrafo:

O traumatismo da ocupação atingiu todos esses povos que, se não foram exterminados, tiveram de se submeter. No entanto, o choque não foi igual em toda parte. Foi mais violento nas Américas, porque isolados do mundo há muitos milhares de anos, os índios ignoravam que outros povos pudessem existir. Apavoraram-se com aquelas criaturas “de aspecto humano, montadas em monstros desconhecidos”, e não souberam muito bem que comportamento adotar diante desses invasores – indo da aliança e da confraternização até a hostilidade. Porém, qualquer que tenha sido o comportamento, em todas as experiências tentadas venceu a impressão de pavor. (FERRO, 1996, p. 218)

Essa visão recorrente, de alguma forma impede que o processo de elaboração e reelaborações próprios daqueles que tenham vivido ou vivem em territórios que sofreram invasão, sejam vistos e descritos como também construtores de sua própria cultura, esta encarada como algo em permanente construção e nunca existente de modo puro ou original.

Para Lynn Mário T. M. Souza (2004), ao pensar discursos como tradução cultural, “qualquer imagem, seja ela feita pelo colonizado ou pelo colonizador, é híbrida, isto é, contará com traços de outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências” (p. 117).

Em contrapartida, a leitura proposta pela antropofagia cultural permite fazer na história um deslocamento em que se manifesta não uma ‘história dos vencidos’, mas uma história de vencedores, na medida em que, a despeito de toda invasão, massacre e escravidão, seja possível ler a contribuição criativa dos que participaram do processo, nas palavras de um antropófago:

Nós vamos é tomar pulso da terra; consultar floresta. Enfrentar problemas que se confundem em medida; ajustá-los em outras proporções. Material de fora tem vistoria na aduana.

Estamos recrutando fatores postos à margem. Forças escondidas. Mal apalpadas. Que ainda não couberam no sistema métrico ocidental. Índio. Raça-alicerce. A que está em contato com a terra. Subjacente. Mas determinado as linhas do edifício. (BOPP, 2008, p. 108)

É uma concepção que permite não a rememoração da destruição, mas a inserção dos colonizados em uma trajetória criativa de construção de um Brasil pela mescla das potências que o formam. É uma história em que permanecem a vida e o vivo, pois se efetiva a partir de uma compreensão que não corrobora as posteriores análises de Fanon (2008), vinculadas a ‘complexos de autoridade’ dos colonizadores e ‘complexo de inferioridade’ dos colonizados e, por esse caminho, a antropofagia cria espaços de ação que não primam por entendimentos rígidos e delimitados da constituição das culturas e das subjetividades, mas, ao contrário disso, provoca pensar em diferenças e singularidades.

Pagú, enquanto King Shelter, em consonância com o ponto de vista exposto acima, produziu um discurso em que se evidenciava a mescla, pois as personagens por ela produzidas eram constructos que deslocavam a centralidade do gênero masculino, do elemento europeu e da razão instrumental, e assim as identidades fixas e estereotipadas entram em questionamento. Por essa via, pode-se considerar que a posição ética, estética e política da antropofagia cultural discutia e valorava questões ainda não expressas na discursividade da época, o que não quer dizer que não eram demandas explicitamente existentes.

A superação do patriarcado e a constituição de um espaço social, no qual prevaleça o *homo ludens* ainda é uma desejada utopia.

## 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: FIM DA HISTÓRIA OU HISTÓRIA SEM FIM

*Entre mortos e feridos  
Entre gritos e gemidos  
A mentira e a verdade  
A solidão e a cidade  
Entre um copo e outro da mesma bebida  
Entre tantos corpos  
Com a mesma ferida  
Eu me sinto um estrangeiro  
Passageiro de algum trem  
Que não passa por aqui  
Que não passa de ilusão<sup>35</sup>*

Frei Diego Durán, em sua “Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme”, escrito entre 1576-1581, relatou a seus pares algo que ainda hoje é uma informação mal compreendida, no universo explicativo da América colonial. Trata-se de compreender ou aceitar as evidências de que não houve um processo de aculturação dos povos nativos do continente, ou seja, o encontro também foi confronto e reinvenção.

Essa visão, porém, não minimiza os atos de violência ou destruição que ocorreram contra os elementos que vinculavam os povos conquistados, com sua memória histórica. Não obstante, pode-se verificar que a mescla foi resultado de um movimento por parte dos nativos, que denota que estes não foram meros receptáculos da cultura europeia, mas, ao contrário, introduziram seus costumes na cultura que lhes desejavam impor. No relato abaixo, essa situação é evidente:

Esta é nossa principal intenção: prevenir o clero da confusão que pode existir entre as nossas festas e as deles. Os índios, simulando a celebração das festas de nosso Deus e dos santos, inserem e celebram as de seus ídolos quando caem no mesmo dia. E introduzem seus antigos ritos no nosso cerimonial. (...) Durante esses dias de festa, ouvia cantos louvando a Deus e aos santos que eram misturados com suas metáforas e coisas antigas que só o demônio compreende, pois foi ele quem lhas ensinou.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Compositor: Humberto Gessinger Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/engenheiros-do-hawaii/a-revolta-dos-dandis-i.html#ixzz3lroaOzv4>

<sup>36</sup> Esse e outros relatos referentes à visão dos colonizadores europeus com relação aos nativos da América podem ser encontrados em:

[http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema\\_crv/documentos/ra/em/Historia/103049.pdf](http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/documentos/ra/em/Historia/103049.pdf) acesso em 10/03/2014.

Pode-se perceber no relato acima o fato que, ao mesmo tempo em que o religioso destaca a capacidade nativa da burla, para manter viva sua cultura, ele comenta que os saberes dos nativos são demoníacos. Numa leitura do documento acima, com olhos atuais, dir-se-ia que o frei julgou os nativos como incapazes de produzir algo, mas isso seria anacronismo. Obviamente, espanhóis e portugueses, representantes das chamadas 'nações católicas', achavam-se detentores da verdade libertadora da alma, contudo, a mentalidade, ainda medieval, fazia-os crer que deus ou o demônio interferiam na história e, no caso dos nativos como povos não católicos, seu universo simbólico só poderia ser obra do demônio.

Foi a partir de tal visão, que se construiu a idéia de inferioridade dos nativos, a diferença não era legível. Cultura diversa da católica romana era identificada como bárbara, infiel, ou selvagem. A história escrita quando se tornou científica manteve um olhar hierárquico sobre as sociedades humanas, e ainda conservou uma trajetória para a mesma, teleológica. O suposto fim para a humanidade deixaria de ser o juízo final, mas passaria a ser o progresso, o comunismo, entre outros. A história escrita, tanto de base ideológica burguesa, quanto marxista, manteve a perspectiva de apontar para um fim:

A História, como trabalho de rememoração ou de explicação do passado, permitia prever tempos futuros, seja pela repetição ou emulação do ocorrido, seja pela projeção causal de um desenvolvimento desejado e possível. Em outras palavras, um certo desejo de segurança em relação ao futuro (como repetição, ou como desenvolvimento esperado, o progresso) sempre foi um dos móveis e, ao mesmo tempo, um dos resultados da pesquisa histórica. (...) As incertezas sobre o futuro, que se tornaram progressivamente mais agudas, em nível planetário, desde o último quartel do século XX, não poderiam assim deixar de projetar suas sombras sobre as maneiras como a História construía passados, com suas estruturas, suas leis, suas determinações, para projetar futuros já sabidos ou, no mínimo, intensamente almejados e tidos como possíveis. Aqueles passados tornaram-se anacrônicos e, muitas vezes, a pesquisa contemporânea parece correr o risco de enveredar pela nostalgia e pela angustiante defesa de um lugar no futuro para um passado (o que produz) que perdeu sua eficácia social como fator de compreensão e mudança. (GUARINELLO, 2004)<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> GUARINELLO, Norberto Luiz. História científica, história contemporânea e história cotidiana. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 48, 2004. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000200002&lng=en&nrm=iso)>. access on 04 Nov. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000200002>.

A História constituiu-se como ciência no século XIX, sua base epistemológica foi o Positivismo que, além de fornecer-lhe o necessário estatuto de cientificidade, conferiu-lhe uma visão de sociedade comprometida com valores da burguesia imperialista europeia, ansiosa por continuar a espalhar pelo mundo seu ideal civilizador.<sup>38</sup>

As bases da ciência positiva se encontravam atreladas ao modelo empirista, no qual o papel do pesquisador era o de buscar a causa/efeito de um fenômeno, e de traçar leis gerais explicativas daquela realidade. Acreditavam ainda, que o pesquisador, agindo em relação ao seu objeto, de forma neutra, apreenderia o real, ou seja, obteria a verdade absoluta. (LOWI, 1998)

A História que passou a ser produzida com base nessa matriz, parte do pressuposto de que a sociedade é regida por leis imutáveis, e que, independente da ação humana, conduzir-se-ia irremediavelmente a humanidade ao progresso. O papel do historiador, nesse contexto, era o de compilar os fatos históricos, entendidos como os atos políticos dos grandes homens, encadeando-os cronologicamente em uma seqüência de causa/efeito.

Esses fatos históricos eram encontrados nos documentos escritos, únicos testemunhos possíveis de serem utilizados para a comprovação da verdade. Dessa forma, foram privilegiados os documentos oficiais, produzidos pelo Estado, assinados por governantes, permanecendo, fora dos livros de História, todos os outros possíveis personagens. Isso porque eram rígidos os preceitos que conferiam a um campo do saber seu estatuto de cientificidade.

Luiz Carlos Soares (1996) estudou a construção do paradigma racionalista-mecanicista e o seu estabelecimento como fundamento epistemológico dominante para as ciências. Segundo o autor, apesar de René Descartes, ter seu discurso físico-matemático superado por Isaac Newton (...) “o Descartes filósofo continuou a fornecer o quadro teórico-metodológico mais geral para todas as ciências” (SOARES, 1996, p. 151).

Ao mesmo tempo, Soares destaca que a proposta de Descartes não foi a única no cerne da Revolução Científica, a partir do século XVI, a propor a superação do paradigma cristão escolástico. A propósito disso, autor situa cinco grupos: o

---

<sup>38</sup> Maiores informações sobre a chamada História Tradicional e o método científico aplicado à história, conferir em: CARDOSO, C. S. F., **Uma introdução à História**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

primeiro surgido a partir dos estudos sobre o magnetismo estava ligado à prática de alquimia,

O segundo grupo propostas estava vinculado a uma concepção humanista de razão não absoluta de autores renascentistas italianos do século XV (...) Um terceiro grupo de propostas procurava sintetizar os elementos da tradição hermética com os do humanismo relativista, sendo Giordano Bruno um de seus maiores representantes. Um quarto grupo apontava para o caráter utilitarista da Ciência (...) cujo maior representante foi Francis Bacon. E, finalmente, um quinto grupo de propostas que procurava levar ao extremo o princípio neoplatônico da possibilidade de matematização da natureza e do universo, através das regras gerais e absolutas, e recorria também, (...) à experimentação como caminho de acesso ao conhecimento e à verdade. (SOARES, 1996, p. 151)

A par dessa configuração, como já mencionado na tese, há disputas entre vários discursos para a efetivação de um, como o saber-poder dominante. A concepção de ciência hegemônica no ocidente, a que Foucault (2002) chamou de 'episteme moderna', resultou da síntese realizada pelos filósofos da Ilustração, entre o mecanicismo newtoniano e o racionalismo cartesiano: "A ciência transforma-se definitivamente numa investigação experimental teoricamente orientada e este vitorioso projeto de conhecimento sobreviverá até o século atual" (SOARES, 1996, p. 152).

Todavia, no século XIX, encontramos uma reação à concepção de História essencialmente política, que privilegiava os atos dos grandes homens, porque eram estes que produziam documentos escritos, passíveis de verificação. É esse o caso do Materialismo Histórico de Karl Marx, que apregoava a determinação do econômico sobre as outras instâncias da organização humana. Para ele, a luta de classes é o motor da História e o operariado, na sociedade burguesa, uma classe condutora das transformações (MARX, K.; ENGELS, F., 1997).

Muitos foram os seguidores dessa concepção que, ao desenvolver o conceito de *praxis*, encaminharam não só uma produção da história/ciência, mas, também, introduziram a noção de história como ação humana para a transformação revolucionária da sociedade.

Rompia-se com uma visão de que a realidade social, independente da ação humana, trazia à cena o papel desempenhado por todos os seres humanos na construção da História. A produção historiográfica abriu então espaço para a camada da população até aquele momento silenciada. Além disso, o

materialismo histórico propunha ultrapassar uma visão de história que até, então, apenas relatava eventos políticos: a chamada ‘História Tratado-Batalha’.

Essa abordagem histórica caminhou e, como exemplo, pode ser citado o historiador inglês Christopher Hill (1987) e sua obra *O mundo de Ponta-Cabeça*, na qual faz uma análise das idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640. No livro em questão, o autor procurou estudar as idéias do povo comum e da gente simples para solucionar os problemas de sua época, procurando o que ele considerava ser uma compreensão mais profunda de sua sociedade. Nas palavras do autor:

Podemos descobrir que os homens e mulheres obscuros que aparecem neste livro, junto com alguns menos obscuros, falam mais diretamente a nós do que Carlos I ou Pym ou o general Monck, que nos manuais figuram como os autores da história. Que satisfação, se deste percurso pudermos retirar um pensamento assim, literalmente, subversivo. (HILL, 1987, p.35)

Foram dadas então voz e vez aos até então silenciados pela história, porém não só por esse grupo, alcunhado de marxistas e ou neomarxistas.<sup>39</sup>No século XX, a Revista dos Annales foi responsável por envolver em torno de si os ‘rebeldes’ e por fazer o que Peter Burke (1991) chamou de revolução francesa da historiografia ao propor uma “Nova História”.

Em oposição à chamada História Tradicional de base positivista, a Revista dos Annales rompeu com o domínio do político como campo privilegiado da pesquisa histórica, pois, segundo eles, “tudo tem história”, buscando o que chamaram de ‘História total’. Para tanto, propunham uma abordagem interdisciplinar, baseada no diálogo da História com outras ciências. Passaram a produzir o que intitularam de “história vista de baixo, em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social.” (BURKE, 1992, p. 3)

A Revista dos Annales, considerada por alguns como uma “Escola,” reuniu em torno de si aqueles que acreditam que a história deveria dedicar-se a escrita

---

<sup>39</sup> Sobre a formação e o projeto dos Estudos Culturais Ingleses, acessar: [http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos\\_culturais\\_ana.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf) Acesso em 15/10/2014.

da ação de todas as atividades humanas, não só a política, mas também a economia, a cultura e as mentalidades coletivas. E, em função disso, a cada geração somaram-se novas abordagens e novos objetos, ampliando o caráter interdisciplinar do grupo, à medida que se aproximavam de outras ciências para ajudá-los a responder suas problematizações.

A chamada Terceira Geração, ligada à filosofia da 'Geração 68', aprofundou tão drasticamente esse processo, quanto aos objetos ou campos possíveis para o trabalho do historiador, que, segundo Ciro Flamarion S. Cardoso (1997), acabou por instaurar um novo modelo epistemológico para a história.

Nesse sentido, segundo o citado autor, estabelecem-se como modelos para a história dois paradigmas rivais: de um lado, o Positivismo, o Marxismo, a Primeira e a Segunda Gerações dos Annales, tributários do que o autor chama paradigma Iluminista, pois acreditam na existência de uma realidade social global que poderia ser explicada por um trabalho científico racional do pesquisador. De outro, a Terceira Geração dos Annales vinculada ao paradigma Pós-moderno, descrente da possibilidade de macronarrativas produzirem explicações sobre o vivido. Essa terceira geração prefere estudos sobre as 'representações' e/ou os 'discursos' construídos historicamente (CARDOSO, C. S. F.; VAINFAS, R. 1997). É o chamado giro lingüístico, ou a guinada do porão ao sótão (BURKE, 1991).

A citada mudança de perspectiva aliada à queda do Muro de Berlin, que deflagrou a derrota do socialismo real a acenar para o fim das utopias, levou a ampla discussão sobre o suposto 'fim da história'. As verdades rígidas e totalizantes se mostraram incapazes de deter o móbil da mudança. Entretanto, ganhou grande repercussão, nesse momento, a famosa tese do 'fim da história', de Francis Fukuyama (1992), apregoando o fim das utopias. Para ele:

Tanto para Hegel quanto para Marx a evolução das sociedades humanas não era ilimitada. Mas terminaria quando a humanidade alcançasse uma forma de sociedade que pudesse satisfazer suas aspirações mais profundas e fundamentais. Desse modo, os dois autores previam o 'fim da História'. Para Hegel seria o estado liberal, enquanto para Marx seria a sociedade comunista. (FUKUYAMA, 1992, p. 12)

Dados os acontecimentos históricos acima citados, Fukuyama apontou seu parecer: "a democracia liberal continuaria como a única aspiração política corrente

que constitui o ponto de união entre regiões e cultura diversas do mundo todo” (IBIDEM). O suposto triunfo do capitalismo sobre o socialismo anunciou que o melhor projeto venceu, pois, ainda segundo o referido autor, nas ‘modernas sociedades’ não havia mais motivações concernentes à luta de classes, restou apenas a causa verde, ou seja as lutas em prol da defesa do meio ambiente.

A referida abordagem é compreensível a partir do ponto de vista da crença nas possibilidades de explicações científicas globais. Contudo, entre a adesão ao novo e a reação desesperada de salvamento da era da certeza, a incerteza emergiu e tornou-se vitoriosa com o ataque ao *World Trade Center*, nos Estados Unidos da América. No entanto, ainda havia os que defendiam as idéias anteriores e esse é o caso de Fukuyama, que, em entrevista à revista *Veja*, comenta:

A idéia de que existe um "fim da história" era compartilhada pelos marxistas, que acreditavam, como eu, em evolução a longo prazo da sociedade humana. A diferença é que eles achavam que o fim da história seria a vitória da utopia comunista. Depois da queda do Muro de Berlim quase ninguém ainda acredita nisso. Minha tese é que, diferentemente do que pensavam os marxistas, o ponto final da história é a democracia liberal. Não considero plausível imaginar que estávamos no rumo de uma forma mais elevada de civilização. Podemos retroceder ao fascismo, à monarquia ou ao caos puro e simples. Nunca vamos ter, contudo, um modelo de sociedade melhor do que a democracia orientada pela economia de mercado. Essa é a idéia básica de *O Fim da História*. Nada do que ocorreu desde então, nem mesmo os atentados de 11 de setembro de 2001, mudou isso. (FUKUYAMA, 2004)<sup>40</sup>

Novamente Fukuyama deixa claro que o marxismo também concebia uma história teleológica, e considera que o erro não é decretar o fim da história, mas sim achar que esse fim seria o comunismo.

Fica evidente compreender a diferença de concepção da antropofagia cultural em relação às demais concepções culturais, pois sua dimensão dialética e utópica antitotalizante lhe conferia inteligibilidade. Pagú escreveu e militou em uma época, em que a adesão a uma verdade era regra, pois até mesmo o marxismo-leninismo se vinculava ao paradigma Iluminista. Dessa forma:

---

<sup>40</sup> Disponível em: FUKUYAMA, F. **Entrevista: A História acabou, sim**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/171104/entrevista.html> Acesso em 20/09/2014.

(...) Nos escritos de Stalin se encontram com frequência o advérbio “objetivamente” e o adjetivo “objetivo” (ou “objetiva”), no sentido de *cientificamente* ou *científico* (a). (...) Para conciliar o *voluntarismo* de suas tomadas de posição no plano político-partidário com sua visão *objetivista* da economia, servia do *etapismo*, quer dizer, da cristalização do processo histórico em “etapas”. Cada “etapa” era concebida em termos inevitavelmente, meio estatico e a intervenção criativa do sujeito cabe apenas nos interstícios da transição, da passagem de uma etapa à outra. (KONDER, 2009, p. 67)

Verifica-se aí a conexão do stalinismo à concepção de história teleológica, cujo fim irremediável é o comunismo, entendido como etapa superior do desenvolvimento humano. A propósito do aspecto dogmático da leitura de Marx, executada por Stalin, cujo enfoque determinante migrou da propriedade dialética do materialismo, para o cientificismo da doutrina, Konder destaca que no Brasil a aceitação desses princípios não foi difícil, dada a forte influência da mentalidade positivista dentre os membros da esquerda:

Os revolucionários, ao longo da história, não manifestaram qualquer vocação especial para o modo de pensar dialético. Com frequência, para agir, se apoiaram em certezas positivas, fundadas sobre dogmas, as crenças religiosas, sentimentos abstratos ou preceitos metafísicos. (Op. Cit. p. 239)

Nesse sentido, a argumentação do autor, para provar que aqui a dialética não existiu, baseou-se em destacar os ‘fatos e dados da realidade soviética’ como mecanismo de propaganda no interior do marxismo de caráter pragmático, aqui militado, em vez de debater fundamentos filosóficos do campo político. Pode-se, então, perceber que:

O ímpeto rebelde, em lugar de amadurecer e adquirir consistência ao se impor uma autodisciplina reconhecida como indispensável, exigia pelo projeto revolucionário, sofria mutilações e perdia seu vigor original. Aceitava ser domesticado para poder prestar serviço à revolução, porém se via reduzido a servo de uma dinâmica cada vez mais problemática e cada vez mais condicionada pelos interesses corporativos do partido. (KONDER, 2009, p. 245-246)

Essa foi, temporariamente, a crença de Pagú relatada em sua carta autobiográfica e anteriormente citada. Ao militante cabia, naquela época, trocar sua liberdade criadora pelo desejo do fim prometido, pela ‘verdade revolucionária’. Sua

posição ética antropofágica, entretanto, conferiu-lhe o aceite à verdade da utopia do matriarcado, uma sociedade outra, em que a síntese da qual derivou não consiste em um fim, mas constitui-se em um novo ponto a ser negado e assim sintetizado em outra possibilidade, em que o infinito é a medida, uma verdade pautada pela materialidade da vida e do devir.

A antropofagia cultural se fundamentou em uma dialética, cuja pedra angular se constituía como um “modo de pensar fundado sobre a preocupação prioritária de apreender a realidade na sua mudança incessante, no seu constante processo de transformação, na infinita riqueza das suas contradições e mediações” (KONDER, 2009, p. 238). E, por isso, naquele momento os antropófagos eram ilegíveis.<sup>41</sup>

Rubens de Oliveira Martins (2001) afirma, ao estudar Oswald de Andrade, no contexto da primeira metade do século XX, que o autor foi muito mais citado por sua vida do que por sua obra, diferentemente de Mário de Andrade, que sempre recebeu louros da crítica. Em consonância com a referida questão, está também Anderson Pires da Silva (2009), quando relata que para os contemporâneos de Oswald: “a biografia do autor era mais interessante do que seus romances” (p. 91). Silva relata, além disso, a reação do escritor às críticas que lhe faziam por ser considerado, pela crítica e por outros escritores, como escritor irreverente. E, nesse sentido, enfatiza que Oswald usou seus artigos e crônicas publicados em jornais, para responder aos adversários, atacando e defendendo. Em defesa de sua seriedade, lembrava sua ação na Semana de Arte Moderna, para renovar a arte brasileira, e de seu arrojo no ataque à classe dominante.

Antonio Candido<sup>42</sup> (2004), sobre Oswald, comentou: “Ele era tão complexo e contraditório, que a única maneira de traçar o seu contorno é tentar simplificações mais ou menos arbitrarias” (p. 49). Nesse fragmento, fica evidente o procedimento da crítica ao produzir sua análise, ou seja, é necessário ordenar uma determinada

---

<sup>41</sup> O desconhecimento a obra de Oswald Andrade era tamanho que Guillermo de Torre, no volume 4 de sua **História das Literaturas de Vanguarda** não localiza Oswald dentre os modernistas da Semana de 1922, credita o Manifesto do Pau-brasil à Mario de Andrade e classifica a Revista de Antropofagia como ‘indigenismo retrospectivo’, uma vanguarda do Pacífico hispano-americano. (s/d, p. 152-154)

<sup>42</sup> Importante mencionar que Antônio Cândido denunciou o que chamava de “conspiração do silêncio” da crítica, contra Oswald. Conferir em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ni6Zep2VAXw>

visão do autor e de sua obra. E, além de ter tentando tal procedimento com Oswald, o fez também com a antropofagia, e do mesmo modo encontrou dificuldade:

“é difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald **nunca formulou**, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa **linha constante da literatura brasileira desde a Colônia**: a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. O Modernismo deu o seu cunho próprio a este tema, que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando Macunaíma)” Grifo nosso (CÂNDIDO, 2004, p. 58)

É evidente, no relato acima e em primeiro lugar, a idéia equivocada de que Oswald não tenha formulado a antropofagia, apenas por não tê-la descrito, utilizando-se do gênero considerado pertinente: o tratado. Em segundo, a busca da uniformidade e não da singularidade própria do humano, da vida, de uma época, demonstrou o recorrente desejo da unidade, discutido por Pizarro ao estudar Fernando Pessoa, em trabalho já pontuado aqui na tese.

O fato em questão é que a crítica cristalizou uma imagem/unidade de Pagú e de Oswald, assim como fez com todos os demais escritores. Veyne (2008), em livro que trata da pessoa e do pensamento de Foucault, ao mesmo tempo em que também discute os motivos pelos quais o autor foi tão incompreendido, aponta: "Os discursos são os óculos através dos quais, a cada época, os homens perceberam todas as coisas, pensaram e agiram (...)" (p.46).<sup>43</sup>

Essa ‘regra geral’ de funcionamento da crítica e da historiografia foi caracterizada por Foucault (2009) como o *a priori* histórico, ou seja, uma “condição de realidade para os enunciados” (...), pois “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não reconduz às leis de um devir estranho.” Por conseguinte, compreender o funcionamento desse *a*

---

<sup>43</sup> Sobre o assunto Rafael H. Teixeira destaca: “Encerrado em sua época, o sujeito pensa nas fronteiras do discurso do momento. Tudo o que cremos saber é limitado, ainda que não vejamos esse limite e ignoremos que ele exista. Ao passo que nada humano é adequado, racional ou universal na história, pensamos as coisas através de ideias gerais que cremos adequadas.” Disponível em: TEIXEIRA, Rafael Henrique. *Mana* [online]. 2009, vol.15, n.2, pp. 600-603. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132009000200015> Acesso em: 21/07/2014.

*priori*, por uma arqueologia, é recolocar questões e descentrar verdades. Para o autor, a história:

é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc.) que apresenta sempre e em toda parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas. O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*: a história é para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status*, e elaboração à massa documental de que ela não se separa. (FOUCAULT, 2009, p. 08)

Em diálogo com as considerações de Foucault, pode-se dizer que a história é uma forma própria de escolher documentos, mediada e legitimada pelo trabalho científico, em que um passado é produzido. Abaixo, pode-se ver materializado o referido processo:



Em resposta a Oswald e Milliet: sim, os modernos tornaram-se clássicos.<sup>44</sup> O “Mendigo cultural”, ou o “poeta da periferia”, Sérgio Vaz, desejoso por “Literatura, pão e poesia”, além de provocar a elite paulistana, pretendeu legitimar seu movimento efetuando uma aproximação com a Semana de 1922. Segundo o

<sup>44</sup> A pergunta em questão encontra-se em um verso de Sérgio Milliet e foi utilizada por Oswald na Conferência ‘Informe sobre o Modernismo’, reproduzida em: ANDRADE, Oswald. **Estética e Política**. São Paulo: Globo, p. 97, 1992 (Obras completas de Oswald de Andrade).

escritor: “Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém” (VAZ, 2008, p. 234).

Em livro que o autor biografava a si e contextualiza o movimento Cooperifa, explica o cartaz e a apropriação que fez da prática antropofágica e do nome da Semana:

Mas o que alguns não sabiam era que nós da Cooperifa queríamos justamente era isso mesmo, comer esta arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e com sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam afim de comer o biscoito, fino ou não. Bom, já tínhamos nos apropriado da escrita, e já tínhamos apropriado o nome sagrado da Semana, o que causou ainda mais ódio nos intelectuais que já nos odeiam o suficiente por ousar ler e escrever, imagina o que será que causou neles quando nós usamos o mesmo desenho de Di Cavalcanti para o cartaz de 2007?! O cartaz de 22 era apenas um arbusto seco com poucas folhas vermelhas e sugerindo um terreno árido. Parodiando o cartaz, o artista plástico Jair Guilherme transformou o pequeno arbusto em um enorme Baobá e cheio de frutos, o que muitos interpretaram como gotas de sangue, o qualificaram como violento; nós achamos do caralho. Isso basta. (VAZ, 2008, p. 235)

Além de organização da Semana, o escritor também produziu um manifesto parodiando o manifesto antropofágico:

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. (...) Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala. É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução. (IBIDEM, p. 247)

Pode-se verificar no fragmento acima o caráter de reescrita do texto e ainda a conjunção de ideais, pois a antropofagia periférica também advoga o papel combatente do artista e valoriza os elementos de coloração local.

Contudo, a Cooperifa não foi o primeiro movimento a utilizar Oswald de Andrade para validar-se, o Concretismo o fez antes. E, como já visto, nesse processo de constituir sua vinculação histórica, ou seja, ‘inventar uma tradição’,

trouxe à cena Pagú.<sup>45</sup> Segundo Silva (2009): “É justamente pelo seu caráter radical que os concretistas, em termos teóricos, se identificaram com Oswald, vendo seus “fracassos” a antecipação da poesia concreta” (p. 107).

Silva destaca que a referida radicalidade de Oswald, compartilhada pelos concretistas, é referente ao experimento de linguagem e não à *praxis* política. Para a poesia marginal, era o “poema-piada” que se aproximava de Oswald, ao considerar o humor como forma de contestação. Dessa forma, o “escritor que buscou se reinventar foi reinventado pelos seus exegetas” (SILVA, 2009, p. 106).

O trabalho de reinvenção histórica, produzido pelos concretistas, operava por uma seleção de autores cronologicamente vinculados a estilos de época, e, para que se efetivasse uma linha legitimadora, era realizada uma interrelação entre autores e obras, a partir de escolhas do presente. Portanto, Oswald foi projetado por uma imagem linear, totalizadora, na qual seu caráter vanguardista foi o parâmetro perseguido (SILVA, 2009).

Caetano Veloso (2008), em sua *Verdade Tropical*, comenta sobre Oswald de Andrade e a Antropofagia como inspiração do Tropicalismo:

(...) sendo um grande escritor construtivista, foi também um **profeta da nova esquerda** e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse ‘antropófago indigesto’, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o **grande pai**. Grifo nosso (VELOSO, 2008, p. 252)

Sobre o depoimento acima, seria oportuno pensar que a definição de profeta em questão estaria vinculada à sua matriz hebraica e não greco-latina, cujo sentido foi popularizado no ocidente, pela Igreja. Não parece adequado pensar em

---

<sup>45</sup> Sobre esse conceito conferir em: HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. “A expressão “invenção das tradições” é utilizada em sentido amplo, mas bem definido, incluindo tanto as tradições propriamente inventadas e institucionalizadas, quanto àquelas que surgem repentinamente e da mesma forma se estabelecem, permanecendo tal como as outras, como se sua origem fosse remota, ainda que durem relativamente pouco. Esse conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica teriam por objetivo incorporar determinados valores e comportamentos definidos por meio da repetição em um processo de “continuidade em relação ao passado”, via de regra, um passado histórico apropriado.” NASSARO, Adilson Luís F. Resenha de "Introdução" de "A invenção das tradições" - Eric Hobsbawm. Disponível em: <http://historia-resenhas.blogspot.com.br/2010/09/resenha-de-introducao-de-invencao-das.html>

antropófago que ‘fala em nome de’ ou ‘prenuncia algo’. <sup>46</sup> Do mesmo modo, para quem propôs uma utopia do matriarcado, não seria melhor considerá-lo, mãe? Tanto na primeira metade do século, quanto na segunda, ou dito de outra forma, tanto a historiografia literária que interdito, quanto a que tornou Pagú e Oswald presentes, operavam, apesar de díspares entre si, a partir da lente do paradigma Iluminista.

Dentre muitos casos modelares de uma historiografia que interdito Pagú, vale destacar, primeiramente, Alceu Amoroso Lima. Em sua *Introdução à Literatura Brasileira* (1968), fica patente seu zelo para relatar os fatos literários de forma a abarcar todo o real. Para isso, expressou como metodologia de análise pormenorizada em três critérios: o estético, o cronológico e o espacial. E justifica sua metodologia da seguinte forma:

Se procuramos focalizar nossas letras sob diferentes critérios, foi justamente para evitar qualquer deformação metodológica em seu estudo. Procuramos conservar, na análise e na síntese dos nossos valores literários, o mais escrupuloso respeito à realidade. Ora, a realidade literária, sendo um aspecto da realidade vital, em que a realidade humana se manifesta de modo tão patente, não pode ficar sujeita a pontos de vista parciais ou preconcebidos. Todo estudo dessa realidade, portanto, deve antes de tudo preocupar-se em conter, quanto possível, não só o *real* mas todo o *real*. (LIMA, 1968, p.210)

Há na perspectiva desse historiador do Modernismo uma evidente crença na possibilidade de a escrita apreender a realidade e fixar o que, para ele, não é um constructo, mas sim dados a serem coletados. O desejo de classificação e unidade era tamanho que, mesmo sabendo que não era possível, era perseguido como pode se verificar no esforço realizado pelo próprio autor em seu *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* (1956), ao narrar sobre os escritores da década de 1920:

Estes, por sua vez, dividiram-se imediatamente em várias correntes, que costumamos dividir em quatro – a dinamista, a primitivista, a nacionalista, e a espiritualista. São divisões de caráter meramente didático, que não devem de forma alguma, fazer olvidar o fato do individualismo dominante, que torna muito precária qualquer redução dos grupos de denominadores comuns. Havia entre os revolucionários das letras, uma unidade de geração, pois

---

<sup>46</sup> “Profeta (do [grego](#): προφήτης, *prophétes*) pode significar a pessoa que é capaz de prever acontecimentos futuros; ou ainda uma pessoa que fala por inspiração divina ou em nome de [Deus](#). (...) **Em hebraico é nabí.** (...) É provável que o significado original era simplesmente: "falar", "proferir palavras.” Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Profeta> Acesso em 01/11/2014.

eram quase todos nascidos de 1890 a 1900 (...). Uma exceção apenas, a de Graça Aranha (...). (LIMA, 1956, p. 65)

Verifica-se acima mais de uma tentativa frustrada de enquadrar os escritores em gerações. O movimento era, pelo autor, dividido em fases: “O Modernismo em sua fase inicial, seria, acima de tudo, um movimento *contra*.” (IBIDEM, p. 64)

Um ponto a se observar, que corrobora a premissa da tese, cuja dificuldade em compreender a antropofagia teria interditado Pagú, como personagem da história política e cultural brasileira, pode ser ponderado a partir da posição de Lima, a respeito de Nelson Werneck Sodré, conhecido marxista:

A contribuição sistemática mais importante, entre os críticos vivos, é a do Sr. Nelson Werneck Sodré que adota para o estudo da evolução das nossas letras o *critério sociológico*, estudando a literatura brasileira em seus “fundamentos econômicos” e mostrando a íntima ligação dos fatos culturais com os acontecimentos sociais e, particularmente, a evolução da economia. Sem chegar sempre aos exageros do materialismo histórico, soube o autor da *História da Literatura Brasileira em seus fundamentos econômicos* focalizar, com segurança, o seu condicionamento histórico-social, ligando a sua sucessão de forma expressivas aos diferentes estados sociais de nossa história. (IBIDEM, p. 74)

Vê-se pela elogiosa crítica feita a Werneck que sua posição política não impediu Lima de analisar e registrar essa referida crítica, o mesmo ocorrendo também com Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos (IBIDEM, p. 81). E, apesar de no mesmo livro listar escritoras da ‘segunda fase’ do modernismo, Patrícia Galvão, nem nenhum de seus pseudônimos, foi citada. Curioso é que, em sua lista de escritoras, aparece Helena Morley, que não seguiu no ofício da escrita, e Maria da Saudade Cortesão, esposa de Murilo Mendes, cuja nacionalidade era portuguesa e por pouco tempo viveu no Brasil. (IBIDEM, p. 86)

Afrânio Coutinho (2008), cuja linha interpretativa teve grande aceitação nos manuais didáticos escolares, não diferiu grandemente de Alceu A. Lima. Como se poderá ver nas citações abaixo, sua nova crítica, defensora do critério estilístico, repetiu o *modus operandis* da ‘antiga’ crítica:

A antiga periodização de cunho político cede lugar à periodização estilística, à luz da qual se encara a produção literária brasileira escalonada através de estilos artísticos – o barroco, o neoclássico, o arcádico, o romântico, etc. E a origem da literatura brasileira se efetua em pleno estilo barroco. Não é

colonial. É apenas barroca. Às vezes, um mau barroco. (...) Destarte a nova periodização estilística é um instrumento conceitual do maior valor para a solução do problema da literatura brasileira. Oferece ampla margem para renovação interpretativa e revisão da produção literária no Brasil, encaminhando, demais disso, a compreensão da autonomia do fenômeno literário em relação aos outros fenômenos da vida, e da autonomia e originalidade da literatura. (COUTINHO, 2008, p.25, 35)

Percebe-se, no exposto acima, que a literatura continua dividida em momentos datáveis, e que tanto fase quanto período são palavras oriundas e utilizadas pelas ciências naturais. E sobre o Modernismo, o crítico destaca:

O Modernismo, para uma periodização estilística, não se reduz à fase da Semana de Arte Moderna (1922), mas compreende toda a época estilística de 1922 aos dias presentes, com três subfases: a 1ª fase de 1922 a 1930, fase revolucionária ou de ruptura; a 2ª fase, de 1930 a 1945, de recomposição; a 3ª fase de 1945 em diante. (IBIDEM, p. 35)

Como destacado anteriormente, o Cientificismo ilustrado e o Positivismo influenciaram profundamente a historiografia e a crítica literária brasileira e assim tornaram ilegíveis a estética, a ética e a política antropofágica, pois para esta: “A vida é contradição, vida é conflito. E, na formulação dos atuais temas da Antropofagia, é a dialética o seu maior instrumento” (ANDRADE, 1992, p. 103).

Assim, como o ocorrido com a retomada de Pagú, Oswald também ganhou um rosto. Exatamente aqueles, cuja verdade era a utopia, e a utopia a vida como potência criadora, tiveram sua imagem e obra aprisionados pela narrativa histórica:

Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito da vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita. (ANDRADE, 1992, p. 232)<sup>47</sup>

Ainda que esse ‘sólido conceito de vida’ reverbere em utopias, para as quais os fins sejam sempre novos começos, a presente tese não se encerra aqui, mas sofre uma interrupção, para que se amadureçam questões que poderão ressignificar o aqui estudado. A riqueza de textos e contextos que envolvem a

---

<sup>47</sup> Texto escrito para ser lido por Di Cavalcanti em Encontro dos Intelectuais no Rio de Janeiro, em 1954. ANDRADE, Oswald de. **Estética e Política**. São Paulo: Globo, 1992 (Obras completas de Oswald de Andrade)

temática poderia levar a um labirinto ou Dédalo, cuja rede de conexões múltiplas tornaria mais complexo o trabalho.

Em função disso, a tese seguiu persistentemente seu objetivo. E sobre isso convém destacar que não foi objetivo deste trabalho explicar a obra de Pagú, muito menos militar para sua canonização. Não se pretendeu mostrar também suas qualidades estéticas clamando por sua valorização. Estabeleceu-se, porém, como objetivo do estudo, produzir um entendimento, via análise arqueológica, do processo que efetivou o apagamento do nome de Pagú da historiografia literária e política brasileira.

A suposição que mobilizou o estudo partiu da premissa de que a vinculação de Pagú à Antropofagia a conduziu a outra posição, diante da vida e da arte. Para verificar a possibilidade desse entendimento, foi necessário analisar os romances de Pagú, seus textos críticos, políticos e autobiográficos.

O cotejo, às vezes efetuado, com texto autobiográfico, não pretendeu traçar um paralelo vida/obra, mas sim estabelecer as 'marcas' que mobilizaram a produção de uma escrita/corpo, na qual a força de elementos potentes da vida se somava à 'atualização' das vanguardas, promovendo, assim, experimentos originais e pouco legíveis aos observadores da sua época.

Apesar de, a cada gênero textual estudado ter sido traçado certo quadro histórico, não foi pretensão esgotar aqui o tópico e/ou o estudo do gênero em questão, mas, apenas, agenciar a discussão dos elementos que na obra de Pagú, se diferenciavam dos modelos clássicos.

E, nesse sentido, a apresentação da materialidade de sua obra promoveu a visualização da diferença entre a obra de Pagú e as demais. Suas escolhas expressavam não só recursos promotores do escrever, mas também geravam novas experiências estéticas, ao romper, de modo inusitado, com o aspecto esperado naquele contexto de modernização em que passava o Brasil.

Tentativas ou propostas para modernizar o Brasil estavam presentes nas elaborações dos intelectuais, mesmo antes do acontecimento do Movimento de 1922, e desejavam retirar o país do 'atraso' provocado pela colonização e monarquia. As discussões propunham colocar o Brasil nos trilhos da Modernidade europeia, para implantar continuamente os pressupostos produtivos capitalistas e, junto destes, os valores urbanos e industriais: trabalho assalariado regulado e

fortalecimento do mercado interno. A trilha seguida foi a da 'modernização conservadora' e ancorada em um discurso nacionalista de coesão nacional.

O confronto de força e discursos políticos entre nacionalistas, liberais e comunistas, viu triunfar um nacionalismo com forte influência positivista, advindo do Rio Grande do Sul e de seu presidente Getúlio Vargas.

A implantação do Estado Novo garantiu a hegemonia desse modelo e estabeleceu uma leitura histórica que destacou, na produção intelectual e cultural da época, os elementos do nacionalismo. A historiografia, a partir dessa época, efetuou uma leitura da produção dos vários grupos que se alcunharam de modernistas, a partir do que supostamente possuíam em comum, ou seja, uma proposta nacionalista de reinvenção do literário.

Em função disso, modernistas compuseram órgãos criados pelo governo para renovar o Brasil, e Anta, Verde-Amarelo, Pau-Brasil, Antropofagia foram categorizados pelo que os 'unia' e não por suas significativas diferenças. O desejo de unidade e finalidade afastava do plano do discurso os elementos díspares, assim como o fazia, também, no mundo político. O monopólio do saber-poder gerou silenciamentos, no caso, dos antropófagos.

A utopia antropofágica se negava a olhar a partir de lugares marcados, seu olhar se deitava sobre a borda, buscava aproximações mais corpóreas com a linguagem, tornando-a presente, ao poder ser sentida pelo corpo.

Corpo com marcas, corpo sem órgãos são as potências criadoras de uma arte com vida, porque 'a poesia existe nos fatos', em 'uma nova perspectiva', uma nova escala', outras utopias...



## REFERÊNCIAS

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente: ensaios**. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALBERTI, Verena. **Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa**. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, pp. 66-81, 1991.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, G, M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, pp. 353-360,1997.

\_\_\_\_\_. **Estética e Política. Obras Completas de Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

\_\_\_\_\_. **Manifesto da poesia pau-brasil**. In: TELES, G, M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, pp. 326-331,1997.

\_\_\_\_\_ e GALVÃO, Patrícia. **O Homem do Povo**. (Edição completa e fac-similar, 1931) São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1985.

BARBOSA, Muryatan Santana, **A crítica pós-colonial no pensamento indiano contemporâneo**. In: *Afro-Ásia*, 39 (2010), pp. 57-77 Disponível em: [http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA\\_39\\_MSBarbosa.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_39_MSBarbosa.pdf) Acesso em 17/08/2012.

BARROS, José D' Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: RJ, Vozes, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BAXANDALL, Lee. **Literatura**. In: BOTTOMORE, Tom. (Ed.) **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense,1985.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama Barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Editorial da *MORUS – Utopia e Renascimento2*, 2005,p.4-10.Disponível em:[http://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel\\_prod\\_3.doc](http://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel_prod_3.doc)

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BODEI, Remo. **A história tem um sentido?** São Paulo: EDUSC, 2001.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L, O. (org.) **Teoria Literária abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2005.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Cobra Norato**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- BOTTOMORE, Tom. (Ed.) **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.
- BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo/Campinas: Edusp/Editora Unicamp, 2006.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales, 1929-1989**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- \_\_\_\_\_. (org.) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CALVINO, Italo '**Cibernética e Fantasmas (Apontamentos sobre a ficção como processo combinatório)**', 1967, in **Ponto Final: Escritos sobre Sociedade e Literatura**, Trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Teorema, pp. 207-225, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Patrícia Galvão Pagu: vida-obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade**. In: ANDRADE, O. **Obras completas de Oswald de Andrade – Pau-Brasil**. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- \_\_\_\_\_. CASTELLO, J. A. **Presença da Literatura Brasileira: Modernismo**. Rio de Janeiro/ São Paulo, DIFEL, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade**. In: **Vários Escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- CARONE, Edgard. **Brasil: Anos de crise (1930-1945)**. São Paulo, 1991, Editora Ática.
- CARVALHO, José Murilo. **A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro das Sombras: A política imperial**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, Relume-Dumará, 1996, p. 436.

CHAUÍ, M. **Vida e Obra**. In: LEIBNIZ, G. W. **Leibniz**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES A. et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. COUTINHO, Eduardo de F. **A Literatura no Brasil: Era Modernista**. São Paulo: Global, v. 05.2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. G.; GUATTARI, F. **Mil platôs; capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: editora 34, vol.1, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade e do Estado**. São Paulo: Global, 1984.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ESPINOSA, Lara. **O estudo do uso intensivo da comunicação visual no meio urbano como matriz para novas linguagens visuais**. In: INTERCOM – **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_NP3e\\_spinosa.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP3e_spinosa.pdf) Acesso: 20/07/2014

FERRAZ, G. e GALVÃO, P. **A Famosa Revista**. In: **Dois romances**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

FEIJÓ, Martins César. **O revolucionário cordial: Astrojildo Pereira e as origens de uma política cultural.** São Paulo, Boitempo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Depois de tudo: memórias.** (Coleção Depoimento). Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

FILHO, Adonias. **Modernos Ficcionistas brasileiros.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

FUKUYAMA, F. **O fim da História e o último homem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo Nietzsche, Freud e Marx Theatrum Philosophicum.** São Paulo: Landy, 2000.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as Coisas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro, Graal, 1990a.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade: o cuidado de si.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **O anti-Édipo: uma introdução à vida não Fascista.** In: **Cadernos de subjetividade.** São Paulo: PUC-SP Jun. 1996.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** In: **Ditos e Escritos**, v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso.** 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. **Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. Bulletin de la Société française de philosophie**, Vol. 82, nº 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990b . [Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento.] Disponível: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/biblio.html> > Acesso 23/09/2009.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**, (trad. de Maria Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **O que é o Iluminismo?** Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 679-688. Por Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/foucault-o-que-e-o-iluminismo-pdf-d308024453> > Acesso em 28/06/2012

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2. ed., 2006.

\_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**, v. I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**, v. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

- \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**, v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**, v. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si**. In: **Ditos e Escritos**, v. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador, Edufba, 2008.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. **A pulp fiction de Patrícia Galvão**. In: GALVÃO, Patrícia. **Safra macabra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 43.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FURLANI, Lúcia M. T. **Pagu: Patrícia Galvão**. Santos: Unisanta, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Croquis de Pagu**. Santos/São Paulo: Unisanta/Cortez, 2004.
- GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Safra macabra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Parque Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GERARD, Walter. **Histoire du P. Communiste Français**. p. 24
- GOLGATTI, Rafael. **Quando usar caixa-alta**. 2011. Disponível em: <http://agenciabotelhocomunicacao.wordpress.com/2011/01/28/quando-usar-caixa-alta/>
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo**. In: \_\_\_\_\_. **Escrita de si escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GROS, Frédéric. **Situação do curso**. In: FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed., 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARDT, M. (2000). **A Sociedade Mundial de Controle**. In: Alliez, E. (org.) **Gilles Deleuze, uma vida filosófica**. São Paulo, Editora 34, 2000.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HILL, C. **O mundo de ponta a cabeça: idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HORCADES, Carlos. **A evolução da escrita: história ilustrada**. Rio de Janeiro: Editora Senac-Rio, 2007.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.

KONDER, Leandro. **História das ideias socialistas no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEIBNIZ, G. W. **Leibniz**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

LIMA, Alceu A. **Quadro sintético da Literatura Brasileira**: Rio de Janeiro: Agir, 1956.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

MACIEL, Sheila Dias. **A literatura e os gêneros confessionais**. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%20EAneros%20confessionais.pdf>> Acesso em: 21 mar. 2008

MARTINS, Wilson. **A Crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, v.2, 1983.

MARX, K. ; ENGELS, F. **Textos**, v. III. São Paulo: Edições Sociais, 1997.

MARTINS, Rubens de Oliveira. **Um ciclone na Paulicéia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900 –1950)**. São Paulo: Unibero, 2001.

MORAES, Maria Lygia Quartin de. **A solidão de Pagu**. In: FERREIRA, Jorge e REIS, Daniel A. (org.) **As esquerdas no Brasil: a formação das Tradições**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, p. 365- 378, 2007.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos literatura & outras artes**. Juiz de Fora: Editora ufjf. Chapecó: Argos, 2002.

NIETZSCHE, F. **Da utilidade e do inconveniente da História para a vida**. São Paulo: Escala, 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1990.

PIRES, André Monteiro G. D. **A antropofagia e a escrita da subjetividade: ressonâncias do pensamento de Oswald de Andrade na cultura contemporânea**. Projeto de Pós-doutorado em Literatura – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Antropofagia: um modo de devir brasileiro**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2005.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Nova cultural, 2003, pp. 101-142.

\_\_\_\_\_. **O homem da multidão**. Disponível em: [www.contosdoubtral.cjb.net](http://www.contosdoubtral.cjb.net)  
Acesso em: 04/01/2011.

PORTELA, Manuel. **'Autoautor, Autotexto, Autoleitor: O Poema Como Base de Dados'**, Revista de Estudos Literários, Volume 2, pp. 203-240, 2012.

**Revista de Antropofagia**. 26 edições. Disponível em:  
<http://ebooksgratis.com.br/livros-ebooks-gratis/tecnicos-e-cientificos/cultura-antropofagia-digitalizada-brasiliana/> Acesso em: 17/04/2012.

ROLNIK, Suely. **Esquizoanalize e antropofagia**. In: ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SAID, Edward W. **The politics of knowledge**. In: RICHTER, David H. **Conflicting views on reading literature**. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Anderson Pires da. **Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22**. Revista **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v.12 n.2, jul./dez. UFJF, 2008.

\_\_\_\_\_. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

SILVA, M<sup>a</sup> de Fátima. (org.) **Utopias & Distopias**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

SOARES, Luiz Carlos. **A construção do paradigma racionalista-mecanicista e a hegemonia de um projeto de ciência (1600-1780)**. In: MONTEIRO, John Manuel; BLAJ, Ilana (Org.). **História & Utopias**. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1996, pp. 146-153.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Literatura e História no Brasil Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

SOUZA, Lynn Mário T. M. de. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha**. In: ABDALA JR, B. (org.) **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

TELES, G, M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **Tipologia do romance policial** In. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TORRE, Guillermo de. **História das Literaturas de Vanguarda**. Porto: Tipografia Nunes, S/d Vol. IV.

TRINGALI, Dante. **Realismo socialista**. In: TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa editora. p. 218-227.

TSCHICHOLD, Jan. **El abecé de la buena tipografía: Impresos agradables con una buena tipografía**. Valencia: Campgrafic, 2002.

VAZ, Sérgio. **Cooperifa: Antropofagia Periférica. (Tramas Urbanas)**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VEYNE, Paul. **Foucault, sa pensée, sa personne**. Paris: Albin Michel, 2008.

VEYNE, Paul, **Como se escreve a História e Foucault revoluciona a história**. Brasília: UNB, 2008.

ZATS, Lia. **Pagu**. São Paulo: Instituto Callis, 2005.

ZIMERMAN, David E. **Etimologia dos termos psicanalíticos**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

## **FORTUNA CRÍTICA<sup>48</sup>**

---

<sup>48</sup> Elaborada por: FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **Patrícia Galvão, a Pagú: musa antropofágica e visionária**. Templo Cultural Delfos, abril/2014. Disponível no link. <http://www.elfikurten.com.br/2014/04/patricia-galvao-pagu-musa-antropofagica.html> (acesso em 10/07/2014).

ACERVO. *Pagu* - **Patrícia Rehder Galvão 9/6/1910, São João da Boa Vista (SP) – 12/12/1962, Santos (SP)**. Acervo Estadão. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

ADONIAS FILHO. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, pp. 92-96.

ALMEIDA, Nizael Flores. **Influência de Patrícia Galvão na estréia do dramaturgo Plínio Marcos**. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

AMARAL, Maria Adelaide; NOGUEIRA, Alcides. **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, 2004.

ANDRADE, Gênese. **A escritura estilizada de Pagu**. Revista da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, v. 65, pp. 158-187, nov. de 2009.

ANDRADE, Gênese. **Patrícia Galvão: Entre la persona y el personaje**. In: **Mujeres que escriben en América Latina**. CEMHAL, 2007.

AZEVEDO, Luciene Almeida; RODRIGUES, Juliana Borges. **Pagu: mulher e intelectual**. XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP – São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. **Pagu: Antropofagia e Pós-feminismo**. In: VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura, 1999, Salvador. VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Salvador: ufba, 1999, pp. 45-45.

BASTOS, Marcus Vinicius Fainer. **Totem e Pagu. Uma análise intersemiótica da Revista de Antropofagia**. (Monografia Graduação em Comunicação Social Jornalismo). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 1995.

BENGELL, Norma. **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, 1987.

BILINSKI, Deise. **Eternamente Pagú, Leila, Olga e Zuzu Angel - a mulher como protagonista**. (Dissertação Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná, UTP, 2008. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

BLOCH, Jayne. **Patrícia Galvão: the struggle against conformity**. Brazilian Literature. University of Pittsburgh, January-June, 1986.

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

BRYAN, Catherine M. **Antropofagia and Beyond Patrícia Galvão's Industrial Park in the age of Savage Capitalism.** In: Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura, revista eletrônica, n. 16, 2007.

BRUZUAL, Alejandro. **Narrativas Contaminadas Três Novelas Latinoamericas: El Tungsteno, Parque Industrial y Cubagua.** (Tese Doutorado). University Of Pittsburgh, 2006.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: EDUSP, 2006.  
CAMPOS, Augusto de. **Pagu. Patrícia Galvão: vida e obra.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu, a musa antropófaga.** In: Leia Livros. São Paulo: Ed. Leia Livros, ano IV, nº 41, 14 de novembro a 14 de dezembro de 1981.

CARDOSO, Tom. **A carta-depoimento de Pagu.** EntreLivros - Reportagem, edição 1 - Maio 2005. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

CHAVES, Flávio Loureiro. **Pagu e a experiência da linguagem.** In: GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial.** (Novelas Exemplares). Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: Edufscar, 1994.

COELHO, Izete Lehmkuhl. **Pagu: uma escritura-mulher.** In: Anais do III Seminário Nacional Mulher e Literatura. Florianópolis: Imprensa Universitária, 1989. v. I. pp. 267-273.

COLESANTI, Aldo Luís Bellagamba. **Parque Industrial: ideologia e forma.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 1984.

CONTIERO, Lucinéia. **Plínio Marcos: uma biografia.** Assis: Unesp, 2007.  
CORRÊA, Mariza. *A propósito de Pagu.* Cadernos Pagu. Campinas: IFCH/UNICAMP,

COSTA, Márcia Rodrigues da. **De Pagu a Patrícia - o último ato.** 1ª ed., São Paulo: Dobra Editorial, 2012. v. 500. 184p.

COSTA, Márcia Rodrigues da. **Jornalismo Cultural: a produção de Patrícia Galvão no jornal A Tribuna (Santos).** XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

COSTA, Márcia Rodrigues da. **Jornalismo Cultural: a produção de Patrícia Galvão no jornal A Tribuna.** (Dissertação Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, UMESP, 2011.

COSTA, Márcia Rodrigues da. **Patrícia Galvão apresenta Fernando Pessoa: análise de um artigo de Pagu sobre o poeta publicado no jornal A Tribuna (Santos) em 1955.** Diálogos Possíveis (FSBA), v. Ano 5, p. 147-158, 2006. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

ESTEVEES, Flávia Cópico. **Mulheres no cinema brasileiro: as múltiplas faces de Pagu (Norma Bengell, 1987)**. XIII Encontro de História ANPUH - Rio, Identidades, 2008. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **Patrícia Galvão, a Pagú: musa antropofágica e visionária**. Templo Cultural Delfos, abril/2014. Disponível no [link](http://www.elfikurten.com.br/2014/04/patricia-galvao-pagu-musa-antropofagica.html). <http://www.elfikurten.com.br/2014/04/patricia-galvao-pagu-musa-antropofagica.html>

FERRAZ, Geraldo Galvão. **Quando o lixo vira ouro**. Jornal da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, 12 a 18 de julho de 2004. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias**. (Coleção Depoimento). Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

FERRAZ, Geraldo Galvão. **Um ato de Justiça**. In: NEVES, Juliana Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: **a experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo nos anos 40**. São Paulo: Editora Annablume; Fapesp, 2005.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Dizer a infelicidade**. Niterói, v. 10, n. 2, p. 125-150, 0m. 2010 . Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Pagu/Patrícia Galvão – o exílio para dentro**. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu - Um recorte biográfico de Patrícia Galvão**. SENAC SP, 2008.

FOSTER, David William. **Patrícia Galvão: The Private Autobiography of a Brazilian Feminist Writer**. Revista Guavira Letras, revista eletrônica, n. 6, ano 4, 2007.

FREIRE, Tereza; ANDRADE, Rudá Kocubej de. **Dos Escombros de Pagu**. [Prefácio, Pós-fácio e Apresentação]. São Paulo: SENAC, 2008.

FRÉSCA, Camila Ventura. **Patrícia Galvão (Pagu). Escritora: 1910-1962**. revista Caros Amigos - Rebeldes Brasileiros, número especial, 2002. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Exposição em Santos mostra desenhos de Pagu**. Jornal da Tarde, Cidade, p. A-7 - A-7, 20 abr. 2004.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **MIS expõe desenhos de Pagu**. O Estado de São Paulo, Caderno 2, p. D-7 - d-7, 04 maio 2004.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **O batismo de sangue de Pagu**. Isto é Gente, p. 80 - 83, 01 ago. 2013.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Os caminhos de Pagu**. Revista veja SP, Memória, pp. 71-72, 23 jun. 2010.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu, Oswald, Geraldo, A Dança da Vida**. Revista Cult, v. 91, pp. 21-29, 04 nov. 2005.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**. São Paulo: Editora da Uniceb, 1991.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Viva Pagu – Fotobiografia de Patrícia Galvão**. São Paulo: Imprensa Oficial e Editora Unisanta, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Indômita - Modernista, feminista, jornalista, libertária... O interesse pela obra de Patrícia Galvão é recente e traz à tona, também, inéditos de sua produção**. Teoria e Debate, nº 87 - março/abril 2010. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

GONÇALVES, Adelto Rodrigues. **Formação intelectual e política de Patrícia Galvão**. Jornal Opção - memória, edição nº 1840, de 10 a 16 de outubro de 2010. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

GONÇALVES, Adelto Rodrigues. **Pagu resgatada**. A Tribuna, Santos-SP, p. A-13 - A-13, 25 jul. 2005.

GONÇALVES, Adelto Rodrigues. **Pagu resgatada**. Suplemento Das Artes Das Letras/O Primeiro de Janeiro, Porto, p. 7, 04 jul. 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. **Mulher-Artista, Mulher-Arteira: Pagu, ou uma certa poética dos anos 30. . Mulher e Arte Cadernos do Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre a Mulher**. Belo Horizonte, pp. 63-74, 1988.

GUEDES, Thelma. **Pagu: literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial**. Cotia: Ateliê; São Paulo: Nankin, 2003.

HELENA, Lucia. **Anita, Pagu, Tarsila: Três talentos modernistas**. Educação em Linha - Revista da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - SEED, v. 13, pp. 60-61, 14 out. 2010.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **As representações da violência em Parque Industrial, de Patrícia Galvão**. 2008. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **Estética e Política: Leituras de Parque Industrial e A Famosa Revista**. (Dissertação Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2011. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **O feminismo solitário na obra da jovem Pagu**. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

HIME, Gisely Valentim Vaz Coelho. **Os Desencontros entre a Mulher do Povo e as Mulheres do Povo - A Atuação Jornalística de Pagu no Jornal O Homem do Povo**. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001, Campo Grande. Estudos de Jornalismo I. Niterói: Edições do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, 2001. v. 1. pp. 83-94.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas; MENDES, Rafael Ferreira Campos. **Promessas e desencantamento: a configuração da cidade em Parque Industrial, de Pagu**. In: I Encontro Multi Campi de Educação e Linguagem, 2008, p. 44-45.

JACKSON, Kenneth David. **Patrícia Galvão e o realismo social brasileiro dos anos 30**. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 22-5, 1978.

JACKSON, Kenneth David. **Alienation and Ideology in A Famosa Revista. Hispania**, v. 74, n. 2 may, pp. 298-304, 1991.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. **De musa à antropófaga: a 'Paixão de Pagú'**. In: Fernando Albuquerque Miranda. (Org.). **Questões de Gênero: (re) leituras literárias**. 1ed. Juiz de Fora: Bartlebee, 2013, v. 1, pp. 113-130.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. **Pagu: autoria e interdição no contexto da episteme moderna**. Darandina Revisteletrônica, v. 03, pp. 1-13, 2010.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. **Paixão Pagú: Autobiografia e Antropofagia**. Darandina Revisteletrônica, v. Anais, p. 01-15, 2012. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

KANOST, Laura. **Body politics in Patrícia Galvão's Parque Industrial**. Luso-Brazilian Review. University of Wisconsin, 2006.

KASSAB, Álvaro. **A incrível história da catadora de rua que resgatou Pagu do lixo**. [Arquivo Edgard Leuenroth recebe doação de fotografias e documentos originais de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz encontrados em rua de São Paulo]. Jornal da Unicamp, Edição 257 - de 28 de junho a 4 de julho de 2004. Disponível no [link](#). (acessado em 21.04.2014).

LAURINDO, Monize Bonfante. **Mulheres e história - estudo biográfico de Patrícia Galvão (1929-1962)**. (Monografia Graduação em História). Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, 2010. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

LIMA, Norma Sueli Rosa. **Patrícia Galvão (Pagu): a crônica e o romance**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 1993.

MAIA, Mayara Luma Assmar Fernandes Correia. **De Amélia a Pagu: um estudo sobre as transformações no tratamento da mulher pelas revistas femininas de 1962 a 2009**. (Monografia Graduação em Comunicação Social - Jornalismo). Universidade da Amazônia, UNAMA, 2009.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas.** (Dissertação Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, 2008.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **Paixão Pagu** - Resenha. *Teresa* (USP), v. 8-9, p. 407-413, 2008.

MARSHALL, Todd. **Marxist Feminism in Brazil.** *Romance Notes*, The University of North Carolina at Chapel Hill, n. 3, Spring 1996.

MARTINS, Josiane Aparecida Martins Daux. **Pagu, por Pagu.** *Revista Litteris*, v. N.7, p. 1-15, 2011.

MEMÓRIA. **Patrícia, Pagu Pat...** [publicada em 12 de dezembro de 1982 no jornal santista *A Tribuna*] Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

MENEZES, Ludimila Moreira. **Entreatos de uma vida não fascista: as múltiplas faces de Patrícia Galvão.** (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2011. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

MENEZES, Ludimila Moreira. **Pagu e o Movimento Antropofágico: A musa trágica da Revolução.** (Monografia Graduação em História). Centro Universitário de Brasília, UniCEUB, 2005.

MORAES, Érika de. **Paixão Pagu - o ethos em uma autobiografia.** In: Ana Raquel Motta; Luciana Salgado. (Org.). *Ethos Discursivo*. 1ª ed., São Paulo, SP: Contexto, 2008, v. pp. 107-117. n. 1, 1993. pp. 7-17. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Rebelde e engajada - Versátil, Pagu se destacou NAS artes e não Jornalismo.** Em *Tudo Que fez, clamava por Liberdade*. *Revista História*, 18 de janeiro de 2001. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).  
MOTTA, Romilda Costa. **Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado. Trajetória e pensamento de duas mulheres em busca de liberdade nos anos 1920-1930 no México e Brasil: diálogos, conexões e comparações.** XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUAH, Natal/RN, 22 a 26 de julho 2013. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do; HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **Sob o signo da crise: subterrâneos da literatura de Patrícia Galvão (PAGU).** In: I Seminário Internacional de Estudos Literários, 2009, Frederico Westphalen. *Anais do Seminário Nacional de Estudos Literários e Seminário de Estudos Literários da Região Sul*, 2009.

NEVES JR, Mauro. **A Poesia de Patrícia Galvão (1910-1962).** *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University*, No.37, 2002. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do suplemento literário do Diário de S. Paulo anos 40.** São Paulo: Fapesp: Annablume, 2005.

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do suplemento literário do Diário de S. Paulo nos anos 40.** (Dissertação Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, PUC SP, 2003.

NIELSEN, Annie Alvarenga Hyltdgaard. **A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX.** (Dissertação Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC Rio, 2007.

NUÑEZ, Elcira Nuñnes y. (Reportagem). **No lixo estava um pedaço de Santos - Jornais, documentos e fotos de Pagu foram resgatados de uma calçada.** A Tribuna, em 1º de julho de 2004. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

ORRÚ, Alice Perucchetti. **Oswald de Andrade e Pagu: afinidades literárias.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, MACKENZIE, 2005.

ORRÚ, Alice Perucchetti. **Oswald de Andrade e Pagu: literatura comparada.** (Monografia Graduação em letras-tradutor). Universidade Presbiteriana Mackenzie, MACKENZIE, 2002.

ORRÚ, Alice Perucchetti. **Pagu: a mulher do povo.** O município, São João da Boa Vista - SP, p. 2 - 2, 11 fev. 2006.

OWEN, Hilary. **Discardable Discourses in Patrícia Galvão's Parque Industrial.** This article during my trip to São Paulo in April 1996. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

**Parque industrial, de Patrícia Galvão.** (Trabalho de conclusão de curso de Graduação em Letras Português-Inglês). Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, 2012. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

PONTES, Heloisa. **Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o suplemento Literário do Diário de São Paulo.** Cadernos Pagu, vol. 26. jan/jun. 2006, pp.431-442.

PONTES, Heloisa. **Patrícia Galvão: de menina levada a musa inventada do modernismo.** In: Intérpretes da MetrÓpole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010, pp. 106-115.

RIBEIRO, Amable Daiane Custódio. **Um narrador comprometido: considerações sobre o romance Parque industrial, de Patrícia Galvão.** II Colóquio da Pós-Graduação em Letras, UNESP – Campus de Assis. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

RODRIGUES, Carla. **Intensamente Pagu.** Jornal da Poesia, 02 de agosto de 2005. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

RODRIGUES, Juliana Borges. **Pagu - Um olhar de crítica e revolta.** In: VIII Simpósio de Letras: Lingua(gem) e literatura, 2007, Catalão. VIII Simpósio de Letras: Lingua(gem) e literatura. Catalão, 2007. v. único. pp. 1-5.

RODRIGUES, Juliana Borges. **Parque industrial de Patrícia Galvão: engajamento político e projeto estético.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, UFU, 2009. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

RODRIGUES, Juliana Borges. **Patrícia Galvão - o desvendar de uma intelectual, sua postura e engajamento.** In: II Siminário de Pesquisa em Literatura - II SEPEL, 2008. SEPEL - Seminário de pesquisa em literatura, 2008. . Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

SANTANA JÚNIOR, Fernando Oliveira. **Pagu: literatura e política a serviço da revolução.** In: XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura: Memórias, representações, trajetórias, 2009, Natal-RN. Anais do Seminário Nacional e Seminário Internacional Mulher e Literatura. Natal-RN: Ideia, 2009. v. Único, pp. 762-771.

SCHNEIDER, Liane. **Identidades partidárias e de gênero no Brasil do início do século XX: Pagu por Pagu.** In: XIII Congresso Internacional ABRALIC, 2013, Campina Grande. Anais ABRALIC INTERNACIONAL (2013). Campina Grande: Realize, 2013. v. 1. pp. 1-6.

SILVA, Gênese Andrade da. **Pagu/ Oswald/ Segall.** 1ª ed., São Paulo: Museu Lasar Segall; IMESP, 2009. 104p.

SILVA, Gênese Andrade da. **A escritura estilhaçada de Pagu.** Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v. 65, pp. 158-187, 2010.

SILVA, Lilian Maria Marques e; NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes Santos do. **Uma leitura semiótica em Pagu.** IV Seminário Internacional de Linguística - IV SIL, v. IV, pp. 624-640, 2011.

SILVA, Valquiria Lima da. **Escrevendo com o corpo: Paixão Pagu e a experimentação revolucionária de Parque Industrial.** (Dissertação Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, 2007.

SILVA, Valquiria Lima da. **Paixão Pagu: marcas de lirismo, política e paixão no discurso autobiográfico de patrícia Galvão.** In: III Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso, 2008, Belo Horizonte. III Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso. Emoções, ethos e argumentação, 2008.

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

SOIHET, Rachel. **Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora.** In: SOARES, Mariza de C. e FERREIRA, Jorge (Org.). **A História vai ao cinema.** Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 201-216.

SOARES, Claudio. **Pagu, artista e revolucionária - Militância da escritora no trotskismo é pouco conhecida.** Jornal O Trabalho, de 15 a 29 de julho de 2010. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

SOUSA, Luciana Oliveira de. **Parque industrial – a literatura feminina engajada de Patrícia Galvão/Pagu.** revista dEsEnrEdoS - ano IV - número 13 - Teresina/Piauí - abril, maio, junho/2012. Disponível no [link](#). (acessado em 20.04.2014).

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. **A "Moscouzinha" brasileira: cenários e personagens do cotidiano operário de Santos.** São Paulo: Humanitas, 2007.

VALENTE, Luiz Fernando. **Canonizando Pagu.** Porto Alegre: Letras de Hoje, vol. 33, nº 3, pp. 27-38, setembro de 1998. Disponível no [link](#). (acessado 21.04.2014).

UNRUH, Vicky. **A Refusal to Perform – Patrícia Galvão Spy on the Wall.** In: Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America. Austin: University of Texas Press, 2006.

WISNIK, José Miguel; AZEVEDO, Beatriz. **Espetáculo de música e poesia em SP homenageia Pagu e Oswald de Andrade.** UOL, São Paulo, p. 1, 29 jul. 2010.

VILELA, Carla Prado Lima Silveira. **Literatura e trabalho: o universo laborativo em ZATZ, Lia. Pagu.** [Coleção A luta de cada um]. São Paulo: Callis, 2005.