

DIZER A INFELICIDADE

Maria Bernardete Ramos Flores
Universidade Federal de Santa Catarina
E-mail: bernaramos@yahoo.com

Resumo: *A cada leitura repetida, surgem novas sensações diante do texto que não para de jorrar sua seiva ou seu sangue. Neste artigo, mais uma vez nos debruçamos sobre a escrita de Patrícia Galvão: a CARTA que ela escrevera da prisão, em 1940; o romance Parque Industrial, de 1933; os textos da sua atividade jornalística, que constam do livro de Augusto de Campos, Pagu Vida e Obra, de 1982. Analisando esse conjunto específico da produção de Patrícia Galvão, aborda-se algum aspecto da atitude literária da autora como experiência autobiográfica, numa estética da revolta e da infelicidade, que tem na própria vida e na latência do corpo o alimento para a sua escrita.*

Palavras-chave: *Pagu; escrita; modernismo; literatura.*

Quem era Solange Sohl?

A pergunta nos foi dirigida...Tratava-se de jovens poetas que queriam conhecer a "colega", afinal uma autêntica "poetisa maldita"...¹

Natureza Morta

"Solange Sohl existe? É uma só?" Augusto de Campos, o poeta concreto, perseguiu o enigma desde que leu o poema de Patrícia Galvão, assinado com o pseudônimo Solange Sohl, no Suplemento Literário do *Diário de São Paulo*, de 15-8-1948:

NATUREZA MORTA

Solange Sohl²

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

Os meus pés não dão mais um passo
O meu sangue chorando
As crianças gritando,
Os homens morrendo
O tempo andando
As luzes fulgindo,
As casas subindo,

¹ FERRAZ, Geraldo. Desta casa destruída. *A Tribuna*, Santos, 7-4-1963. In. CAMPOS, 1982, p.176.

² SOHL, Solange. Natureza Morta. *Diário de São Paulo*, 15-8-1948. In. CAMPOS, 1982, p.169.

O dinheiro circulando, o dinheiro caindo.

Os namorados passando, passeando,

Os ventres estourando

O lixo aumentando,

Que monótono o mar

[...]

Natureza Morta, experiência de um corpo desencantado expressa numa poética "autobiofágica".³ O poeta concreto não conheceu a dona desses versos. Pensou mesmo que se tratasse, efetivamente, "de uma estreante".⁴ Só veio a saber que se tratava da jornalista Patrícia Galvão, depois de sua morte, vitimada pelo câncer, em 1962. Mas o poema lhe "cortou o coração", e lhe fez clamar por Solange Sohl, "a morta luminosa [...] Luminosa! Quem diria capaz de tanta e estreita morte."⁵ A autora de *Natureza Morta* havia sumido no ar. O ar devorara a voz narrativa que sussurrara aquela consciência cheia de morte, impotente diante de um mundo que ameaçava o corpo e o espírito, às vésperas da primeira tentativa de suicídio, "espichada na tela como um monte de frutas apodrecendo", numa monotonia que nem "a presença dos corvos" vinha bulir com o "monótono mar"?

Natureza Morta era apenas uma das algas que se escondiam naquele mar profundo, que subiam à superfície em forma de escrita, sob os mais diversos pseudônimos (Solange Sohl, Zanza, Pat, Patsy, Pt., Ariel, P.G., Mara Lobo, K.B.Luda, Irmã Paula, G.Lea, Leonnie, Gim, Brequinha, Peste, Cobra, King Shelter, mais conhecida como Pagu, a musa da Antropofagia). Uma autora que só agora começa a ser reconhecida como escritora vigorosa e original, que lutou pela liberdade estética nas suas experimentações formais; uma jornalista que se embrenhou pelo jornalismo cultural, visando tratar do universo do teatro, das artes e das letras, fiel ao espírito da vanguarda *antropofágica* (NEVES, 2005); uma intelectual respeitada, que tinha a casa visitada por Jorge Amado, Érico Veríssimo, Sabato Magaldi, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Antônio Filho (COSTA, 2008).

Como romancista, Patrícia Galvão não teve uma produção extensa. Alguns poemas, dois romances e nove contos policiais. Mas estes demonstram sua

³ Introduzo a noção autobiofágica (escrita devoradora de si mesma, que toma a própria vida como alimento da literatura) suscitada pelo uso que Augusto de Campos fez ao analisar o *Álbum de Pagu*. Diz ele: "Com gosto de invenção e liberdade, é uma autobiofagia." (CAMPOS, 1982, p.44)

⁴ Advertência, escrita por Geraldo Ferraz, acima do poema "Natureza Morta". (Solange Sohl) é uma estreante. A publicação do presente poema é feita à título de animação, pois há de considerar, na sua realização lírica embebida de um dramatismo intenso, um compromisso para o futuro).

⁵ CAMPOS, Augusto. O sol por natural. Noigandres, 1951. In: CAMPOS, 1982, p. 170.

incessante busca pela experimentação estética. Sobre *Parque Industrial*, escrito em 1932 e publicado em 1933, Thelma Guedes (2003), num trabalho de interpretação literária, conclui que a autora

[...] da mesma maneira que lutou corajosamente por uma liberdade material e de consciência para os indivíduos de seu tempo, [...] brigou pela liberdade para a arte, reclamando espírito e vigor dos artistas. [...] Suas ações no campo da política, da ficção e da crítica literária compuseram um percurso coerente de incessantes buscas, no qual, em nenhum momento, a acomodação teve lugar” (p. 34).

Da mesma forma, seu segundo romance, *A famosa revista*, em coautoria de Geraldo Ferraz, de 1945, foi elogiado por suas qualidades estéticas, uma obra-prima representando a voracidade e ansiedade de sua época. Ao comparar o romance a uma peça para orquestra, Milliet (CAMPOS, 1982, p. 283) citou seu não conformismo, seu estilo livre em poesia e prosa e sua construção em diversos planos, como um *móvil*. Sobre os nove contos policiais, de 1944, reunidos hoje no livro *Safra macabra*, que Patrícia Galvão (1998) publicara sob o pseudônimo de King Shelter na revista *Detetive*, dirigida por Nelson Rodrigues, a crítica reconhece a qualidade literária, demonstrando que a autora não foi apenas uma personalidade interessante que brincou de fazer poemas modernistas ou uma partidária que redigiu um manifesto engajado em forma de romance.

Ao seguir esse reconhecimento tardio da dimensão estética e política da vida e da obra de Patrícia Galvão, a historiadora Rachel Soihet (2001, p.201-216) comenta o filme *Eternamente Pagu*, de 1988, dirigido por Norma Bengell, criticando-o pelos aspectos “mais festivos” do que intelectuais e políticos da personagem. O filme ganha importância – diz Raquel Soihet – ao dar visibilidade a uma mulher de atitudes transgressoras, engajada politicamente, desafiando regras ultraconservadoras das décadas de 1920 e 1930 com relação ao comportamento feminino, quase desconhecida até mesmo pelo feminismo da década de 1970, com ideais tão parecidos em termos de luta por autonomia, engajamento político, realização profissional, intelectual, afetiva, sexual. A estrutura do filme – uma mulher combativa na juventude e depois, na vida adulta, a depressão e o desânimo – forma uma lógica que confirma a regra. Era mulher e, portanto, um ser frágil.

Mais uma vez, mesmo que de forma inconsciente, veio à tona o arsenal de falsas teorias da desigualdade entre os sexos como um imperativo da natureza que de um lado colocam a força e a majestade, a coragem e a razão, e do outro a delicadeza, a submissão, a fragilidade física, intelectual e emocional. Patrícia Galvão transgredindo alguns desses postulados teria que ser castigada (SOIHET, 2001, p.16).

Muito se tem escrito, ultimamente, sobre Pagu/Patrícia Galvão. Há mesmo uma descoberta de uma das personagens do modernismo antropofágico, da

comunista, primeira mulher presa política, e especialmente da jornalista inserida numa geração que contribuiu para modernizar o debate de ideias e a própria linguagem dos periódicos (COSTA, 2008). A obra de Patrícia Galvão tem sido fartamente colocada ao público. Lúcia M. Teixeira Furlani (1999) organizou e publicou *Croquis de Pagu*. Da mesma autora, *Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo* (2004), prefaciada pelo filho Geraldo Galvão Ferraz, é obra biográfica, com rica iconografia, de luxuosa composição gráfica e beleza estética, e que reúne fotos, fatos, fragmentos, desenhos, depoimentos, dedicatórias, estudos. O livro *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005) é a longa CARTA que Pagu escreveu na prisão para seu segundo marido, o jornalista Geraldo Ferraz. Numa espécie de autobiografia, Patrícia narra a sua vida: sua iniciação precoce na vida sexual; seu casamento tumultuado com Oswald de Andrade; a militância no Partido Comunista; sua viagem pelo mundo; o desencanto com o regime soviético; o amor pelo filho Rudá. *Pagu – vida e obra* (1982), com 355 páginas, reúne farto material: fac-símile de *Álbum de Pagu*, *O romance da época anarquista*, coleção completa e fac-símilares da coluna “Mulher do povo”, poesias, desenhos, crônicas, reportagens, textos de autores que analisam a obra de Pagu, depoimentos, entrevistas, fotografias, resenhas, relação bibliográfica.

O nome de Pagu, hoje, consta como nome de revista, de núcleo de estudo, de fundação de cultura. Há blogs, filmes, documentários, peças de teatro, letra de música, exposições, colóquios que tratam dessa personagem que se apresenta em várias facetas. De um lado, festejada pelas suas aparições e performances junto ao grupo da Antropofagia. De outro, uma mulher revolucionária, derrotada, amarga, esmagada nas engrenagens da militância política. Mas há nela outra imagem que cada vez mais se destaca com as pesquisas acadêmicas, artigos e dissertações, que se debruçam sobre a sua produção cultural jornalística, atividade que exerceu por quase quatro décadas.

A poetisa maldita

Quem “resgatará Pagu”? – perguntou Augusto de Campos em 1982.

O artigo que se segue é uma tentativa de abordar a atitude literária de Patrícia Galvão, inscrita no espaço de uma escrita autobiográfica, quando a própria vida fornece alimento para a literatura. É uma tentativa de mostrar uma atitude estética, na dicção da revolta, do inconformismo e da infelicidade. Ou seja, a intenção é valer-se da materialização da linguagem da autora para refletir sobre o seu pensamento, constituído num espaço de contínua tensão, resistência e engajamento, no escopo da infelicidade e na latência do corpo, numa busca

constante das promessas da vanguarda literária, no diálogo polêmico com escritores e intelectuais nacionais, na defesa dos intérpretes da sensibilidade moderna.

Certamente, a empreitada aqui será tímida, limitada, um tanto marginal, já que a minha improficiência em termos de teoria literária me impede de me aprofundar na compreensão da poética, da sintaxe e da gramática da autora. Ademais, valho-me de poucos materiais de autoria de Patrícia Galvão na busca de elementos que ajudem a configurar uma cartografia da dor no espaço da sua escrita: 1) a carta escrita no último ano de prisão, em 1940, carta íntima entregue a Geraldo Ferraz e só divulgada pelos filhos em 2005;⁶ 2) seu primeiro romance, de 1933, *Parque industrial*⁷ recebido pela crítica como “um doloroso documento humano, que se servia de toda a brutalidade da linguagem para denunciar as desgraças da classe submetida” (CAMPOS, 1982, p. 261); 3) a seleção de Augusto de Campos presente no livro *Pagu – vida e obra* (1982). Nessa antologia, constam alguns exemplares do que ele considerou representativo da extensão e da riqueza das centenas de crônicas, artigos, poemas, traduções, que apareceram nas diversas colunas culturais.⁸

Para abordar esse conjunto de leitura, pretendo aproximar-me do viés interpretativo que Foucault faz em *As palavras e as coisas* da linguagem de Artaud, como um exercício de autonomia literária e de decomposição de uma individualidade. As cartas escritas no Asilo de Rodez a seu médico, como carta íntima e escrita espontânea, foram o recurso encontrado por Artaud para não perder a lucidez, no seu estado de sofrimento. Em mais de uma ocasião, Foucault faz referência a Artaud, em *O nascimento da clínica* e em *História da loucura*, por exemplo, para discutir a questão da loucura e das instituições. Em *As palavras e as coisas*, contudo, Foucault, ao tratar do ser da linguagem na literatura, muda seu foco de interesse. Em Artaud, diz Foucault (1992, p.400), “a linguagem, [é] recusada como discurso e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne”.

A questão que se coloca aqui, pelo menos na sua intenção, diz respeito portanto à escrita de Patrícia Galvão, à sua escrita como forma

⁶ FERRAZ, Geraldo G. (Org.). *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. As citações dessa CARTA, ao longo deste artigo, serão informadas pela palavra CARTA, seguida da página dessa publicação organizada por Geraldo Galvão Ferraz.

⁷ Aqui, estamos usando a publicação de 1994, EDUFSCar.

⁸ Crônicas de Ariel, no jornal *A Noite* (1942), *Vanguarda Socialista* (1945-1946), *Cor Local no Diário de São Paulo* (1946-1948), *Antologia da Literatura Estrangeira* (1946-1950), *Contribuição ao Julgamento do Congresso de Poesia* (9-5-48), *De Arte e de Literatura*, no *Fanfulha*, São Paulo (1950-1953), *Teatro Mundial Contemporâneo* em *A Tribuna de Santos* (1955), *Palcos e Atores* (1957-1961), *Suplemento Literatura de A Tribuna* (1957-1961). Guedes (2003, p. 143-148) nos apresenta uma relação completa das obras de Patrícia Galvão: romances, contos, manuscritos, artigos e crônicas, jornais, panfleto e traduções.

reflexiva-narrativa-poética, que equivale a uma utopia da linguagem e nela subjaz a utopia do seu pensamento. Que escrita é esta que nela está implícito o desejo de mudar o mundo, expondo seu corpo à vergonha da confissão de suas disposições interiores? Quais foram suas escolhas, suas afinidades eletivas, seus parceiros de alma quebrada, no escopo da infelicidade do século XX que descobriu o mal-estar da civilização? (FREUD, 1997).

Com o poema “Nothing”, pouco antes da partida para a Europa em 1962, antevendo a morte, Patrícia diz adeus à beira do precipício ou, quem sabe, no aeroporto, uma partida para nada, o abraço dos amigos de sempre, poetas, escritores, gente do teatro, birutas para nada, portas arrombadas para nada, um choro de criança, uma lágrima de mulher que quer dizer nada.

NOTHING⁹

[...]

Um precipício

Talvez o precipício queira dizer nada

Uma carteirinha de travel’s check

Uma partida for two nada

Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas

Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava

Um cão rosnava na minha estrada

Um papagaio falava coisas tão engraçadas

Pastorinhas entraram em meu caminho

Num samba morenamente cadenciado

Abri o meu abraço aos amigos de sempre

Poetas compareceram

Alguns escritores

Gente de teatro

Birutas no aeroporto

E nada

⁹ GALVÃO, Patrícia. Nothing. *Jornal A Tribuna*. Santos. 23-9-1962. In. CAMPOS, 1982, p. 258.

“Nada”, tema obsessivo das incursões poéticas de Patrícia Galvão aludindo ao famoso monólogo *Signifying nothing*, de Macbeth (CAMPOS, 1982, p. 252). Patrícia tinha também obsessão pelos poetas malditos. Baudelaire (poeta do pessimismo, das blasfêmias e provocações), Rimbaud (das iluminações visionárias), Lautréamont (da destruição e recriação da literatura), Paul Verlaine (que cunhara o título “poetas malditos” para os poetas desconhecidos e incompreendidos no seu tempo), Proust (da *Recherche*), Kafka (da falta de sentido), Artaud (da relação entre literatura e loucura), enfim, os modernos, simbolistas, excêntricos, surreais. Afinal, ela também uma “poetisa maldita”. Assim a definiu Geraldo Ferraz, seu companheiro de viagem poética. Estaria Geraldo vendo nela a repetição de outro poeta maldito?

Em 1950, pouco mais de um ano depois de *Natureza Morta*, Patrícia publicara o artigo: “Antonin Artaud e a sua legenda de ‘poeta maldito’”.¹⁰ Precisava lembrar o nome do poeta¹¹ no segundo aniversário de sua morte, um dos “primeiros poetas surrealistas”, e também aquele que “tivera sua primeira desilusão” quando o movimento se “empolgara pelo marxismo”, escreve Galvão. Mas ele não deixara de levar consigo a “crença na liberação total do espírito” e de tudo quanto se pareça com o espírito, através da estética. “Uma luta pela expressão e mais ainda uma luta para ser o que ele queria formular em vida, poesia e morte”. No teatro, Artaud encontrara um lugar para desenvolver a arte que lhe valera o epíteto de “poeta maldito”. Os “inimigos o segregaram” e o internaram em asilos para alienados, entre 1936 e 1946. Das CARTAS escritas do Asilo Rodez nasceu a sua “confissão raivosa” e ele “sacudiu a inteligência francês com seu grito de protesto”. De volta à vida, recuperou sua posição de poeta e intelectual. “Surge aí uma fulguração – o último dos poetas malditos, o descendente direto de Baudelaire, de Lautréamont, de Rimbaud, risco negro nessa tradição entre o ópio e a loucura, vive o seu derradeiro período de revoltado”. Sua liberdade simbolizou o destino de uma ressurreição, mesmo que tenha durado pouco. Arrasado física e fisiologicamente, trazendo consigo um câncer, “levanta de novo a sua voz dolorida em protesto”. Diante de suas novas peças interditas, um dominicano proclamou: “Enfim, eis aí a linguagem verdadeira de um homem que sofre.” Mas ele “jamais se confessou vencido”.

Esse percurso narrativo que Patrícia Galvão traça para falar de Artaud parece servir para traçar seu próprio percurso. Ela nos apresenta um esboço de seu reflexo no espelho, igualmente fazendo alusão a “uma dose de cloral a mais

¹⁰ GALVÃO, Patrícia. (Pt.). Antonin Artaud e a sua legenda de “poeta maldito”. *Jornal de Notícias*. 12-3-1950. In. CAMPOS, 1982, p.163.

¹¹ Antonin Artaud foi um dos primeiros nomes do movimento surrealista francês, autor do aforismo: “O surrealismo não é um estilo. É o grito da mente que se volta para si mesma.” (BRADLEY, 1999, p.7).

[que] levou-o para a única saída que ele desejava”, sugerindo a morte de Artaud por suicídio, o que nunca ficou comprovado. Tal como o “poeta maldito”, ela jamais se confessou vencida. No mesmo ano em que escrevera sobre Artaud (1950), candidatara-se para a vaga na Assembleia Legislativa pelo Partido Socialista Brasileiro e lançou o panfleto político *Verdade e Liberdade*, declarando que voltava, mesmo depois de ter sido reduzida a trapo, tanto pela polícia do governo quanto pela polícia do partido que exigia sempre dela um *sim* ao que ela respondia com um *não*. “De degrau em degrau descí as escadas da degradação [...] Mas não conseguiram destruir a personalidade que transitoriamente submeteram.[...] Agora saio do túnel. Tenho várias cicatrizes, mas estou viva” (CAMPOS, 1982, p. 189).

Patrícia fizera sua entrada pública, em 1928, na ala antropofágica do grupo dissidente do modernismo, que desencadeou a campanha contra a entrada do modernismo brasileiro naquela fase de “construção”, desejada por Mário de Andrade, “mais calma, mais moderna e cotidiana” (ANDRADE, 1972, p. 231). O grupo dissidente (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Fernando Mendes de Almeida) aderira a uma linguagem contestatória e experimental de inspiração surrealista (embora não se declarasse como tal). Convém lembrar, contudo, que no lançamento da *Antropofagia*, como revista e manifesto, Oswald de Andrade situou a antropofagia em relação ao surrealismo: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. Agora temos a antropofagia”, abrigando em suas páginas o surrealista *full time* Benjamin Péret, por “sua atitude pessoal, seus poemas epitáfios, instantâneos da sua combatividade – é um antropófago que merece cauins de cacique”.¹² Patrícia colaborava com a ilustração da revista, ao lado de Tarsila e Di Cavalcante. Mais tarde, em 1934, conviveu em Paris com os surrealistas Aragon, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, René Crevel, que se suicidou, fato que muito a impressionou. Às vésperas do suicídio, o poeta havia lhe telefonado. Ela o recordaria em 1947, no artigo *O surrealista René Crevel* (CAMPOS, 1982, p. 329).

Depois da Segunda Guerra, Patrícia Galvão e Mário Pedrosa publicaram, em 1946, no jornal *Vanguarda Socialista*, a tradução integral do *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, de Breton e Trotski (LIMA, 2002, p.131). Nos anos de 1950, Patrícia escreveu sobre Baudelaire, Artaud, Breton, Soupault, Blaise Cendrars, Apollinaire, Lautréamont, Rilke, Proust, Valéry, Thomas Mann, Joyce, Ítalo Svevo, Max Jacob, Cocteau, Tzara, Crevel, Henry Muller, Fernando Pessoa, Maiakovski, Stravinsky, Sshöemberg, entre outros, muitos dos quais inéditos no Brasil. Enfim, seu interesse era pela arte e literatura de vanguarda.

¹² ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, ano 1, nº. 1. São Paulo: maio 1928.

Referências a Freud e ao poeta Rimbaud, dois autores que deram substrato ao surrealismo – “direito ao sonho e à imaginação” e “mudar a vida e reinventar o amor”, respectivamente –, foram constantes nos seus textos sobre literatura. No teatro, seu grande interesse nos últimos anos de vida, além de encenar a peça de Leonora Carrington, interessou-se pela dramaturgia surrealista de Georges Schéhadé e também pela de Fernando Arrabal, então ligados ao grupo parisiense (LIMA, 202, p.137).

Em 1952, passou a frequentar a Escola de Arte Dramática de São Paulo e foi morar em Santos, onde liderou o movimento pela construção de um Teatro Municipal. Alfredo Mesquita conta que os textos escritos por Patrícia Galvão, como sua aluna de dramaturgia, já na última fase da vida, “desandava no mais louco, alucinado surrealismo. [...] Seu amor e interesse dirigiam-se quase exclusivamente ao teatro de vanguarda, em que a imaginação é tão livre quanto a ‘escrita’” (CAMPOS, p. 267). Além da crítica sobre espetáculos, Patrícia dedicou-se a escrever sobre a dramaturgia de todos os tempos, especialmente sobre os modernos, defendendo o teatro experimental ou de vanguarda – Becket, Ionesco, Jarry –, assim como o teatro poético de Lorca, Tardieu e Otávio Paz. Postulou o exercício do teatro pelos jovens amadores, libertos dos interesses comerciais. Combateu os expoentes do teatro brasileiro de inspiração política – Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri.

No contexto da sua *Natureza Morta* (1948) e da sua primeira tentativa de suicídio (1949) – período em que produzia com Geraldo Ferraz o Suplemento literário do *Diário de São Paulo*, divulgando autores modernos –, vamos perceber na amostragem que nos oferece Augusto de Campos (1982) as afinidades eletivas de Patrícia Galvão: James Joyce e a defesa da rebeldia literária pela metáfora do exílio; Guilherme Apollinaire, o poeta moderno com todos os prejuízos de “viver perigosamente”; Mallarmé, a linha de continuidade de Baudelaire ao dadaísmo; Antonin Artaud, o poeta maldito; Philippe Soupault, cujo poema traduzido por Patrícia, em 1947, segundo Augusto de Campos (1982, 157), tem a ver com a dicção de *Natureza Morta*.

Foi essa a sua escolha, assumida por toda a vida: a estética de vanguarda assimilada pelo modernismo brasileiro da ala antropofágica oswaldiana, que a levou a defender a liberdade nas artes até sua morte, em 1962. Nela, expressava seu desassossego, suas angústias, suas dores. Cito uma passagem do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, um poeta que ela tanto amava, para parodiar a sua vida de escritora:

O meu sonho falhou até nas metáforas e nas figurações. O meu império nem chegou às CARTAs velhas de jogar. A minha vitória falhou sem um bule sequer nem um gato

antiquíssimo. Morrerei como tenho vivido, entre o bric-à-brac dos arredores, apreçado pelo peso entre os pós-escritos do perdido. (PESSOA, s.d., p. 8).

Dizer a infelicidade¹³

Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo. Sempre quis isto. Ninguém alcançou a imensidade de minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas. (CARTA, p. 52).

Essa “vida insatisfeita” (CARTA, p. 70) encontrara em seu caminho a causa proletária. O encontro com Luís Carlos Prestes, em 1930, lhe acendera “A alegria da fé nova. A infinita alegria de combater até o aniquilamento pela causa dos trabalhadores, pelo bem geral da humanidade.” (CARTA, p. 75). Mas todos os livros que estudara para compreender o comunismo não bastaram para apaziguá-la. Seu corpo em extensão pedia-lhe movimento, ação. A doutrina lhe parecia dogmatizada; as organizações revolucionárias pareciam distantes. Em 1931, em Santos, o elemento vital chegara, inesperadamente. “O preto Herculano encostado na amurada do cais. Quando me entregou a mão, foi para me entregar a fé.” Havia uma grande diferença da explicação intelectual de Prestes, que não a convencera. Com Herculano, “consegui chegar ao fundo de mim mesma.” (CARTA, p. 81)

Pode ser que fosse apenas um marco de transformação já preparada por diversos fatores. Mas eu senti fortemente 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. (CARTA, p. 80).

Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada desde esse dia resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classe. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isso valia uma vida. Valia a vida. (CARTA, p. 81).

E foi se ligando mais e mais ao preto Herculano e também à cozinheira Maria. Entusiasmava-se com a independência e honestidade dos dois que lhe mostraram a face da opressão, a miséria real. Em 1931, Patrícia engajou-se na militância, renunciou à sua vida pessoal, foi morar pobremente na Ponta da Praia, em Santos. Na tecelagem, como operária, entrou no rol das “catadeiras”. Nas

¹³ “Dizer a infelicidade” é também o título de texto de autoria de Geneviève Bollème (1988), no qual ela fala do diário de fábrica de Simone Weil e sua impossibilidade de falar do sofrimento da classe operária.

horas de folga, trabalhava no “Socorro Vermelho” e passava horas com as crianças de trabalhadores e de marinheiros, junto à praia, junto ao mar (CARTA, p. 85).

E lutava, lutava por eles e por todas as crianças do mundo. Essa era a felicidade sonhada. A meta alcançada, o conforto e a fartura dentro de meu quartinho sempre cheio de chuva, dentro de minha revolta pelas mãos de minhas companheiras, esfoladas nas mesas rústicas de “catação”. O meu entusiasmo ia pelas madrugadas em que lia, estudava, organizava novos planos de luta, para melhorar, para produzir, para me entregar mais e mais. Sentia-me enérgica e viva misturada às mulheres do cais. (CARTA, p. 86-87).

Ainda em 1931, o comício dos estivadores (CARTA, p. 88). A morte de Herculano. A dor de todo mundo falando. Os filhos de Herculano gritando pelo pai, contra a polícia. Patrícia segurou a cabeça ensanguentada de Herculano, o que lhe rendera a prisão. “Não vou aqui falar dos sofrimentos, faria uma má descrição.” (CARTA, p. 91). O PCB, para resguardar-se, exigiu que Patrícia assumisse a responsabilidade da sua atuação, declarando-se uma “agitadora individual e inexperiente”. “A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava de dignidade pessoal sofreram brutalmente.” (CARTA, p. 91) .

O partido a transferiu para o Rio de Janeiro. A poetisa foi viver entre os operários, às próprias custas; sofreu a “humilhação” das agências de emprego junto a outras moças colocadas à mostra como escravas a serem vendidas aos patrões que as examinavam; morou em repúblicas, dividindo habitação com outros companheiros; por diversas vezes, esteve às raias do esgotamento físico. Trabalhou como lanterninha de cinema, ajudante de costura e na metalurgia, quando sofreu o acidente de trabalho que a colocou seriamente doente. Passou por todas as sensações proletárias para provar ao partido que tinha abandonado sua vida burguesa. Quanto mais sofria, quanto mais descia no degrau proletário, mais sentia que estava vivendo com a verdade. Sensação semelhante a de Simone Weil (1979, p. 35) por ocasião de sua experiência na fábrica da Renault, entre 1934 e 1935.

É certo que Simone Weil, como filósofa, intelectual e professora, entrou na fábrica porque desejava ir até a raiz da infelicidade para conhecer a condição operária, partilhando a humilhação e o sofrimento no corpo; sentir a infelicidade para dela falar, explicar as sensações da infelicidade, tarefa impossível, diz ela. “Nada mais difícil de conhecer do que a infelicidade; ela é sempre um mistério.” (WEIL, 1979, p.138). Simone Weil sabia que havia uma clivagem entre as abstrações teóricas do partido e as condições reais de vida dos trabalhadores. Da fábrica, escreve a uma aluna: “Tenho o sentimento de ter escapado a um mundo de abstrações e de encontrar-me entre homens de verdade.” (p.68). Na CARTA a Albertine Thévenon, ela escreve: “É uma espécie de sofrimento de que nenhum operário fala; dói demais só pensar.” (p.65). Não havia para Simone

Weil outro meio de conhecer a infelicidade que não fosse essa confrontação com a humilhação, a miséria e a morte. Do exterior, só vinham chavões, abstrações, simplificações, espécies de transcrições políticas, esquematismos de ideias, instrumentalizações de condutas, engrenagens para manter uma submissão pela outra. São palavras contra fatos inexprimíveis, indizíveis, sentimentos sofridos na experiência do mundo do trabalho.

A entrada de Patrícia na fábrica fora por exigência do partido, tanto para provar que tinha abandonado suas atitudes pequeno-burguesas como para estar em pontos estratégicos da militância política, mas a experiência também lhe rendera – tal como acontecera a Simone Weil – a confrontação entre a prática do partido com suas abstrações teóricas e o sofrimento real da classe trabalhadora. E também Patrícia, como escritora romancista, não como filósofa, usara o recurso da escrita para falar da condição operária. Numa representação realista, *Parque industrial* foi escrito em 1932, no período em que o partido, num momento de depuração de seus quadros, pedira a Patrícia que ficasse afastada por uns tempos. Surge, então, o romance, escrito em casa, que se inclui como realismo social, literatura modernista, urbana, feminista e proletária, configurando-se “ao mesmo tempo como reportagem, panfleto e experimento estético, numa atitude literária corajosa, em meio aos artistas, escritores e intelectuais brasileiros, à época.” (GUEDES, 2003, p. 55-58).

O romance ocupa-se primordialmente da vida operária no Brás, em São Paulo, bairro em que a escritora viveu durante a adolescência, até os 16 anos. É estruturado em variado número de cenas e fragmentos, cada um dramatizando uma confrontação individual com a ordem social, vivida por diversas personagens, sobretudo mulheres, atacando o drama da classe operária, abordando cruamente a exploração capitalista, focando especialmente a exploração sexual das operárias e outras formas de exploração sofridas pelas mulheres pobres, seus dramas amorosos, o abandono de seus filhos para poder trabalhar na fábrica, doenças venéreas, aborto, contextos de militância política e de processos de conscientização. A revolução proletária só poderia sair da organização de dentro da fábrica e, principalmente ser encabeçada pelas mulheres operárias, as que mais sofriam a opressão na carne.

Porém, nesse romance, a autora, nos seus 22 anos de idade, no entusiasmo da militância, já anunciava um melancólico desencantamento. O movimento culmina no dismantelamento de seus líderes, no comício do Largo da Concórdia, com a morte de Alexandre, o “gigante negro” (referência à morte do negro estivador Herculano, ficcionalizada em Santos) com a deportação de Rosinha Lituana (homenagem a Rosa Luxemburgo) e com a prisão de Otávia (personagem de si mesma). Suas últimas páginas: Reserva Industrial. Pepe e Corina, na

prostituição, se encontram na miséria da noite, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas e levam pipocas salgadas para a mesma cama.

Thelma Guedes (2003, p.101), na análise literária de *Parque industrial*, conclui que o romance acaba por potencializar uma visão trágica muito mais do que utópica. Suas personagens, nada heróicas, são filhas do desencanto, da impotência, da dor e do desespero. Otávia, acuada pelo confronto entre temas amorosos e revolucionários; Corina, triturada pela inconsciência de classe e pelo forte apelo do ideário burguês em sua vida; Alfredo, atormentado por sua consciência dividida entre sua origem e o desejo de ser o novo homem; e Rosinha Lituana que, como figura essencialmente emblemática, uma das personagens mais “planas” do romance, traz a marca humana e poderosamente profunda da dúvida, do medo, da incerteza. Os destinos dos principais enredos de *Parque industrial* caminham em direção ao fracasso, à derrocada, à infelicidade, à impossibilidade.

A história de Corina é, segundo Guedes, o fato narrativo que detém o ponto mais central, mais crucial do desabamento. É quase insuportável para o leitor. No buraco negro, entre as pernas de Corina, “está a parte nuclear de seu romance, seu ser-ou-não-ser, a prova de seu crime, sua essência inorgânica, como uma massa sanguínea e sem pele, mas viva.” (GUEDES, 2003, p. 136). O bebê tem nervos, pois chora, mas não pode viver por não ter pele, falta-lhe a cobertura que o poria em contato com o mundo exterior. O bebê da mulata Corina parece existir em *Parque industrial* não só como metáfora do próprio romance de Pagu, é a imagem de uma essência violentada em seu nascedouro, emblema desse proletário desprotegido, abandonado.

Em dezembro de 1933, Patrícia Galvão iniciou sua viagem pelo mundo, como correspondente de vários jornais. Era “recomendação” do PCB, diante de suas rebeldias como filiada partidária. Patrícia não provara uma fidelidade incondicional. Ela deveria viajar para a União Soviética às suas próprias custas. Na longa viagem, como jornalista, passou pelos Estados Unidos, Japão, China, União Soviética, Alemanha, França, de onde voltou repatriada, em dezembro de 1935, em precário estado de saúde, para, logo em seguida, entrar na prisão do governo de Getúlio Vargas.

Em 1940, pouco antes de sair da prisão, escreve a longa carta que entrega a Geraldo Ferraz. Nesta, a viagem que fizera pelo mundo é narrada como mais uma experiência do desencanto e do contato com o sofrimento. A mesma humanidade. A mesma exploração de uns pelos outros, a mesma dominação de uma coisa sobre outra. Um mês de Estados Unidos. Os fatos diversos. O espetáculo

do cais como primeira impressão. Os estivadores barbaramente castigados pelo algodão. No Japão, procurava talvez a humanidade, e ela não existia na humanidade. Tudo decepcionava. Não sabia o que procurava, mas não encontrava nada. Nada. Não tentava aventuras sexuais para o sexo adormecido. Procurou intelectuais revolucionários. Fracasso. Grupo de presunção ou de idiotas covardes. Procurou o proletariado japonês. Proletariado de todo o mundo. Desconfiança. Não havia dúvida revolucionária. A vanguarda, a mesma de sempre. Pequena minoria vomitando chapas (sic). Resolveu lutar pelas crianças pobres e famintas que encontrou em Xangai. Sobre a coroação do imperador da Manchúria que assistiu, o espetáculo sumiu. Lembra apenas da fome e da morte, por toda a parte. Na China, tudo era tão miseravelmente absurdo, que nem tinha coragem de narrar. A morte a acompanhava. Salvar as crianças: esta era a felicidade sonhada. Na União Soviética, o fatal e definitivo desencanto diante da menina que pedia esmola. E por aí, vai terminando seu relatório.

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. Então, a revolução se fez para isso? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças? (CARTA, p. 150)

Estátua que se desmorona

“Que monótono o mar!” Esse o ritornelo, o refrão que dá ritmo ao *Natureza Morta*. O poema perturbou Augusto de Campos a ponto de traçar um caminho para capturar a experiência daquele corpo “No alto de uma árvore / A morta luminosa / Como uma estátua que se desmorona / Que sei eu de sua mente cansada / De sua voz partida? / Que sei eu da natureza morta de Solange.”¹⁴

Era essa a disposição interior de Patrícia Galvão, seu estado de alma, na ocasião de *Natureza Morta*. Como nos explica Walter Benjamin, a partir da leitura de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, no *spleen* (melancolia) “o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve. Esse tempo é sem história [...] no entanto a percepção está sobrenaturalmente aguçada.” (BENJAMIN, 1989, 136). No *spleen* e na vida interior, Baudelaire dispõe dos estilhaços da verdadeira experiência histórica.

Seria bom se eu pudesse ver as coisas com simplicidade, mas a minha vocação *grand-guignolesca* me fornece apenas a forma trágica de sondagem. É a única que me permite o gosto amargo de novo. Sofra comigo. (CARTA, p. 52).

A confissão/autoanálise na qual Patrícia Galvão resolvera traçar uma explicação de si, em forma de memória e carta íntima endereçada a Gerado Ferraz,

¹⁴ Poema de Augusto de Campos (1982).

abria a cortina de uma trágica vida pessoal, um teatro de horror. O convite está feito: "Sofra comigo." "Sempre achei trágica minha vida. Absurdamente trágica. Hoje parece apenas que lhe conto que fui à quitanda comprar laranjas." (CARTA, p. 54). Numa espécie de solilóquio interior, tempos anacrônicos estruturam sentimentos, memórias, conflitos internos. "Depois da terrível noite de ontem, talvez consiga escrever qualquer coisa. Eu quase necessito da atmosfera presente para romper com o nosso sonho, que tudo oculta, e voltar ao passado." (CARTA, p. 64). Não é um diário de fábrica, como no caso de Simone Weil. Também não é o diário da prisão. É o diário de uma escrita que registra, em momentos diferentes, o estado da alma atormentada pela lembrança da infelicidade, amargurada pelo tempo sofrido em vão, agarrada a alguma boia de salvação (o amor por Geraldo Ferraz e a suspeita de uma gravidez). "Não escreverei hoje aqui sobre a morte ou sobre mortes. Quero escrever sobre a vida, pois há pequeninas flores....é uma noite com uma certa aragema visita de Vida que você me fez..."(CARTA, p. 31).

Meu Geraldo,

Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora.

Pela prisão, tempo-prisão, mundo que começa no nosso portão. Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre implica marcha à ré. Sou contra a autocrítica. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização.

É que hoje tudo está brilhante. Eu te amo e nada tem importância. A exaltação desta manhã de luz cobre toda a inquietação persistente. Você é um homem. Eu sou uma mulher que é sua, meu homem.

O meu corpo quer extensão, quer movimento, quer ziguezagues. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes. Esse ventinho doloroso. (CARTA, p.51)

Trata-se, parece-me, de uma luta contra o tempo e contra a morte, no jogo da memória e do esquecimento, experiência que conhecemos na *Recherche* de Proust. Jeanne Marie Gagnebin, ao analisar a passagem da "madeleine" de Proust, fazendo-a corresponder a outros instantes, vê no episódio uma experiência privilegiada do tempo: "contra a morosidade mortífera do tempo cronológico devorador [...] instantes quase místicos nos quais os diversos tempos se condensam na intensidade da sensação presente." (GAGNEBIN, 2006, p. 146).

Patrícia Galvão estava, então, com 30 anos de idade, no final de um longo período de sofrimento. Foram dez anos de dedicação à militância política, perseguida pela polícia de direita e pelos correligionários do partido. Preferia esquecer, mas "escrever já é um destino favorável ao esconderijo" (CARTA, p. 52). Ou seria uma "modalidade de fuga? Ou de conhecimento?" (CARTA, p. 51). Poética da memória, da memória-viva proustiana, a CARTA é uma dolorosa busca

do passado, um autoconhecimento para dar-se a conhecer a Geraldo, seu velho amigo e novo companheiro. A infância rebelada (“As mães das outras crianças não queriam que eu brincasse com suas filhas [...] Eu nunca consegui perceber a minha perversidade. Tinham me feito assim e jogado em paredes estranhas. Andava então sozinha”. p.53); a iniciação sexual antes de completar 12 anos de idade (“O primeiro ato consciente de minha vida foi a entrega do meu corpo.” p.53); a gravidez e o aborto aos 14 anos (“Com o amor veio o gosto amargo da repulsa pelo sexo.” p.54); o casamento tumultuado com Oswald de Andrade (“Eu não amava Oswald, mas queria algo mais profundo, mais verdadeiro. Ele admirava a minha personalidade destrutiva.” p.62); o sentimento de culpa pela perda de uma criança ao nadar grávida no rio Pinheiros em dia de correnteza forte (“Eu matei a criancinha.” p.61); a incompreensão da família (“Se crescesse só, não existiria esse choque; afinal, as avencas medram sozinhas e maravilhosamente.” p.65); a consciência de identidade (não queria que a irmã Sidéria, apenas dois anos mais nova, se espelhasse nela; queria sofrer sozinha. p.58); a total entrega à militância política nos quadros do Partido Comunista (“Lutar por isso valia uma vida. Valia a vida.” p.81); suas decepções com as atividades partidárias (na condição de mulher, era tratada como objeto sexual); a dor do sacrifício de mãe (sofria por abandonar o filho Rudá para se dedicar à militância e lutava contra o sentimento materno, lutava contra o amor, e se atormentava com isso); as fases de depressão; a sexualidade atormentada.

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

Essa “autobiografia precoce” (PONTES, 2003, p. 434), essa CARTA, texto-confissão-autobiografia-autobiofagia, escrita no papel e na pele, tal como a cicatriz que trazia na perna esquerda, a foice e o martelo com os dizeres Partido Comunista Brasileiro (FERRAZ apud GALVÃO, 1998, p.3); essa CARTA nos remete a um espaço imaginário no qual se produz uma cartografia feita de percursos poéticos (CERTEAU, 1994), de fugas rizomáticas (DELEUZE e GUATTARI, 1995), que nos possibilita pensar nessa singularidade que só existe como parte de um campo de forças no qual a energia vem do ser falante, que tem na linguagem o seu gerador.

Aliás, eu nem sempre poderia escrever. [...] É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido... (CARTA, p. 64). Mas “É preciso escrever hoje.” (CARTA, p. 65).

Há dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho exitado. Para que escrever? Para que

tudo? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para todas as perguntas e todas as respostas: Para quê? Para quê? (CARTA, p. 64).

As intensidades desse corpo-memória formam uma cartografia feita de fluxos, linhas cambiantes e emaranhadas – a mãe, a filha, a irmã, a militante, a fêmea, a mulher, a amante, a companheira, a intelectual –, numa frequência de afetos ativos e passivos. Nela, ressurgem a “morta luminosa” desejada pelo poeta concreto Augusto de Campos, informada na escrita da CARTA que toma como finalidade a si mesma, mutilada, rasgada, desiludida, abandonada, morta muitas vezes. Conta-nos Geraldo Galvão Ferraz, o filho, que a mãe detestava ser chamada de Pagu: “Alguém que morrera há muito tempo, vítima do esmagamento de seus entusiasmos juvenis por engrenagens implacáveis.” (apud CARTA, p. 3). A escrita da infelicidade é a escrita de uma constelação de sensações que só podem ser ditas através de impressões gravadas num corpo afetado pela ordem social, sexual e política, que negava. A infelicidade, constatou Simone Weil (1979, p.138), é feita apenas de impressão, a qual não é explicada só pelas circunstâncias materiais, pois circunstâncias equivalentes, dependendo de outros sentimentos, poderiam tornar as pessoas felizes.

Patrícia Galvão, na sua sensibilidade singular, deixou-se afetar pelas circunstâncias. As convenções familiares e sociais, o contato com a vida operária do Brás, um corpo que queria extensão, movimento, o ambiente cultural artístico de São Paulo. Em criança, “uma moleca”, que não compreendia o ambiente e sabia que agia contra as normas (CARTA, p. 53). Depois, a sensibilidade artística, junto do grupo da Antropofagia, e não encontrou a resposta certa. Queria simplicidade, menos exibicionismo, mais sensibilidade (CARTA, p. 59). Havia uma necessidade de luta, uma revolta latente em sua vida insatisfeita (CARTA, p. 70). Encontrou a oportunidade da “entrega” à questão social (CARTA, p. 81). *Homem do povo*, o jornal panfletário com Oswald de Andrade, foi ocupação absorvente. Vontade de adesão por uma causa revolucionária. Vontade de ser honesta e corajosa (CARTA, p. 74). Mas, se o capitalismo era o chão de onde medrava a miséria, a militância de esquerda não lhe deu nenhum porto seguro, a ponto de sentir-se feliz ao ser transferida para um presídio comum de mulheres: “[...] meus companheiros do presídio político [...] esses que possuem prego para fincar na minha cabeça, e na ponta de cada um a palavra SIM”. Entre prisioneiros comuns estava livre dos “percevejos” do partido: “Uma assassina chorava me olhando, monte de ossos que fora ali alojada.” E se seu corpo cheio de vontade de “extensão e movimento” (CARTA, p. 141) clamava pela não repressão da libido, por uma sexualidade livre e consciente, conhecedora que era da doutrina de Freud, também no sexo não encontrara realização.

[...] uma decepção. A maior talvez que Oswald me fez sofrer. [...] Oswald procurou meu corpo. Era a primeira vez depois do nascimento de Rudá. O meu filhinho já tinha mais de dois meses...Então, comecei a compreender que se podia conseguir mais do ato sexual, que para mim nunca passara de uma dádiva carinhosa de meu corpo ausente.

Mas quando todos os meus nervos, que só conheciam a oferta, começaram a procurar, quando toda a extensão começou a se fazer [...] surgiu a chicotada brutal [...] "Você quer gozar com o empregadinho que traz o café?" [...] senti o ato sexual repousado numa repugnância eterna. (CARTA, p. 67-68).

Patrícia Galvão conhecia os principais teóricos do corpo, da memória, da percepção, do sexo. Esteve com Freud quando o entrevistou no navio, na viagem para a China. Referências a Proust, Bergson, Joyce, Nietzsche, Kafka, entre outros autores que circulavam à época, são constantes em seus textos. Para ela, Joyce, Proust, Freud entregaram todas as possibilidades do romance moderno, ao tratarem das condicionantes psicológicas, sexuais e sociais.¹⁵ Ela tinha plena consciência de que o corpo é o suporte de todos os desejos e angústias, matéria vulnerável difícil de ser controlada, pergaminho que registra a história que carrega. Numa passagem da CARTA (p. 141), ela confessa que achava seu "corpo desprezível", com o peso da "inquietação" que carregava, pleno de "insatisfação que [...] gozava e alimentava". (CARTA, p. 141).

A vanguarda, segundo Patrícia Galvão, aplicava os conhecimentos dos intérpretes do corpo e das subjetividades na construção do romance moderno, como aventura humana. De Bergson, com a atenção à memória ("Cada minuto vivido é memória e a memória faz a vida passada e determina inúmeras coisas no presente."); de Marcel Proust, da "memória-viva" ("Mais do que memória, é monólogo interior, conversa íntima do indivíduo consigo mesmo e que compõe um dos meios de expressão da linguagem do literato moderno."); de Freud:

Impunha-se à literatura o conhecimento mais profundo do homem [...] Profunda porque descia às camadas inferiores da consciência humana. O surrealismo poético e artístico emergiria dos conhecimentos das idéias de Freud [...] A importância do sexo na vida humana foi posta em relevo."¹⁶

Exílio

Nada mais esperava da vida, a não ser pacientemente, a evasão do ambiente em que vivia. Depois decidiria o resto. Em primeiro lugar afastar-me. Um lugar onde pudesse respirar, longe de simulações, onde pudesse ser triste e livremente desgraçada. Para passar a maior parte do tempo fora de casa, estudava em três cursos. (CARTA, p. 56).

¹⁵ GALVÃO, Patrícia. Uma escritora cresce. Suplemento de A Tribuna. 22-5-1960. In. CAMPOS, 1982, p.247.

¹⁶ GALVÃO, Patrícia. Sobre a didática elementar: Modernos e Contemporâneos. Suplemento de A Tribuna. 25-8-1957. In. CAMPOS, 1982, p.242.

A provocação para o uso da metáfora do exílio me vem da leitura dos contos de Albert Camus, reunidos no livro *O exílio e o reino*.¹⁷ Os personagens “cinzentos” de Camus mal disfarçam sua sensação de estrangeiros num mundo familiar. Nos seis contos da coletânea, Camus discute a oposição entre os extremos que alimentam uma consciência da revolta. De um lado, a solidão do estrangeiro compulsório, aquele que paga com a marginalização completa pela opção, pela sinceridade total, pela recusa à representação de um papel que a sociedade lhe atribui. É o exílio. Na outra ponta, o repouso na história universal ou mesmo na história pessoal, aquilo que em última instância poderíamos chamar de felicidade. É o reino. Cada um dos personagens, evadidos dos jogos das convenções cotidianas, parece vegetar num conformismo alheio e resignado. Conscientes, mas sorumbáticos e desencaixados, arrastam a vida num vazio de sentido. São sujeitos que se sentem estranhos no seu próprio reino. O deslocamento desse tipo de exílio é mais uma questão de intensidade afetiva que de fronteira nacional.

Na nebulosa da infância, a sensitiva já procurava a bondade e a beleza. Mas a bondade e a beleza são conceitos dos homens. E a menina não encontrava a bondade e a beleza onde procurava. Porque talvez já caminhasse fora dos conceitos humanos. (CARTA, p. 52)

Como as personagens dos contos de Camus, Patrícia Galvão não compreendia o ambiente humano, e se sentia jogada em paredes estranhas, uma eterna viajante.

Eu me fico pensando nas naus que partem deste porto de pedra, que se vão para os seus destinos pela costa, pelas enseadas, um amor em cada porto, um porto em cada trecho de areia, e o sonho que perseguem com suas velas brancas aberta aos ventos, brancas velas de alvíssimas aves, o olhar audacioso bicando a cortina do horizonte. O mais, sim, o mais é viagem. Os ventos brancos que enfunam a esperança, a quilha que corta rápida e ligeira, a asa que agora descansa flébil sobre esta parede de vento e vai deixando se levar pela onda e pelo espaço varrido, ondulado. (CARTA, p. 31).

Não se trata propriamente de pensar o exílio físico, geográfico. A cartografia aqui é de afetos. A prática revolucionária de Patrícia lhe rendera, além das várias prisões, duas viagens ao exterior em decorrência de perseguição política: a viagem a Buenos Aires, em 1930, para participar de um congresso de poesia, mas também para se afastar do Brasil até que se acalmasse a confusão com a polícia em decorrência dos eventos do empastelamento do *Jornal do Povo*; a grande viagem pelo mundo por “recomendação” dos correligionários, diante da desconfiança da pouca fidelidade partidária de Patrícia Galvão.

A imagem do exílio se apresenta fértil para uma leitura da CARTA de Patrícia Galvão, de sua dicção poética: o movimento, a deambulação (desnorteadada), a errância atravessando toda a escritura, nos propondo que o deslocamento já

¹⁷ CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 1997.

não implica um traslado, uma travessia da fronteira de uma pátria, senão uma viagem em intensidade subjetiva. Como lembra Said (2003, p.55), James Joyce escolheu o exílio para dar força à sua vocação artística, porque este é tanto uma questão de geografia como de coração. Patrícia Galvão foi a primeira tradutora de *Ulisses*, no Brasil. No artigo "James Joyce, autor de *Ulisses*", publicado em 2-2-1947, no *Diário de São Paulo*, dia do aniversário de Joyce, ela cita uma frase do livro *The portrait of the artist as young man*, que Joyce publicara em 1914: "Não servirei aquilo em que não creia, embora sejam o meu lar, minha pátria ou minha religião, tratarei de conduzir-me na vida ou na arte o mais livremente possível, empregando em minha defesa as únicas armas que me permitam: o silêncio, o *exílio* (grifo meu) e a astúcia." (CAMPOS, 1982, p. 148). Cita essa frase para, numa comunidade afetiva, se solidarizar com a rebeldia literária do autor de *Ulisses*.

Nessa perspectiva, o exilado é aquele que se move no estranho familiar. "Talvez eu tudo fosse capaz de fazer em benefício de meus pais e meus irmãos. Mas eram estranhos... Estranhos." (CARTA, p. 57). O *phatos* do exilado forma uma constelação de afetos, uma cartografia feita de linhas que migram, recuperam-se, resignificam-se, desterritorializam-se. É um "devir" que deambula sem pôr uma condição final, sem visar um ser (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 10). Ler a CARTA de Patrícia Galvão, como um atlas de intensidades afetivas, é notar então que cada linha que compõe a escritura, cada momento dela não é um ponto culminante de um trajeto e, sim, um deslocamento nas camadas profundas do seu ser interior psicológico, que sobem à superfície nesse solilóquio em forma de escrita. "Os sedentários também realizam movimentos." (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 52).

Eu não tive infância. [...] Eu sempre fui, sim, uma mulher criança. [...] Dissimulava minhas idéias formadas. Eu procurava parecer criança. [...] Eu sabia que enganava todo mundo. [...] Eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão. (CARTA, p. 57).

Se os personagens de Albert Camus vivem entre a sensação de estrangeiros num mundo que não os acolhe e o estado de repouso na história universal, Patrícia Galvão, no entanto, não encontrou em vida descanso no regato possível. "O luar! Há duzentos anos não vejo o luar", escreve Patrícia numa das crônicas que assinou sob o pseudônimo de Ariel (1942), numa crise existencial, avisando que se sente gasta e cansada, embora disposta a prosseguir "a luta dos naufragos em alto mar" (GALVÃO apud CAMPOS, 1982, p. 22). Também não se entregara resignada ao sofrimento, como acontecera a Simone Weil que, na sua compaixão pelos pobres, privara-se de comida, conforto e até de tratamento para a tuberculose – doença que a matou aos 34 anos de idade, em 1943 –, e que

costumava citar, em seus últimos anos de vida, as seguintes palavras da epístola aos hebreus: "Aquele que sofreu lhe ensinou a obediência" (WEIL, 1979, p.37).

Patrícia Galvão, em duas crônicas – "Le démon m'a dit" e "Ainda o diabo" –, recorreu ao motivo bíblico, sobretudo para impor sua resistência. O "demônio", vendo-a "sedenta", "cansada", "sem horizontes econômicos", oferece-lhe, desde que ela renuncie às ideias que defende, todas as facilidades do mundo. "O diabo com certeza esqueceu que eu não gosto de maçãs", rebate, acrescentando: "É possível, porém, que eu decida um dia enterrar os dentes na polpa aveludada desta fruta. Por enquanto, ainda prefiro os abacaxis." (GALVÃO apud CAMPOS, 1982, p. 22-23). E ela não desistiu de lutar contra o mundo externo e consigo mesma. Lutou até mesmo para livrar-se do sofrimento pela morte.

Conheci Cíero Dias quando ainda "éramos antropófagos", antes da minha passagem pelos dez anos que abalaram meus nervos e minhas inquietações, transformando-me nesta rocha vincada de golpes e de amarguras, destroçada e machucada, mas irreduzível.¹⁸

Como bem expressou Carlos Drummond de Andrade, depois da prisão, Patrícia Galvão: "Sem se reconciliar com a ordem combatida, recolheu-se ao 'templo da decepção', onde a arte e a literatura oferecem consolo ao ser ofendido." (CAMPOS, 1982, p. 264). Ou, no depoimento de Antônio Risério (CAMPOS, 1982, p. 29), ao contrário das personagens femininas de Bergman, com suas frustrações amorosas como fruto do intelectualismo, Pagu era uma intelectual que "não suportava o cheiro forte dos genitais masculinos. Desde estudante, escandalizava o provincianismo paulista com atitudes ousadas. [...] Declara ser a mulher mais bonita do Brasil, depois de Tarsila. E não parece ter mudado ao longo de sua vida". Ou, nas palavras de Augusto de Campos (CAMPOS, 1982, p. 35), as manifestações literárias dessa Patrícia, depois da prisão, "mais sofrida e mitigada, parece ressoar, ainda, a voz irreverente da jovem 'antropófaga'".

Apesar do desencanto e das decepções, sua disposição de luta não se dissipou. Em 30 anos de jornalismo combativo, como articulista e cronista, são centenas de artigos, crônicas, críticas, traduções, no campo das artes visuais, literatura, poesia, teatro, cinema, música, dança – "sempre tratados de maneira desabusada e personalíssima, pontilhados, aqui e ali, de breves incursões autobiográficas." (CAMPOS, 1982, p. 192). Se lá nos seus 18 anos, em 1928, ingressara na ala dissidente (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Fernando Mendes de Almeida) da vanguarda literária de São Paulo, a ala esquerdista, anticatólica, oposta a Mário de Andrade, Alcântara Machado, Almeida Prado, 20 anos depois, vamos encontrá-la ainda

¹⁸ GALVÃO, Patrícia. Cíero Dias, o pernambucano que volta a expor em São Paulo. Apud. CAMPOS, 1982, p. 212.

na sua tenaz discordância de Mário de Andrade: "Sr. Mário de Andrade, se os poetas morrerem, procurarei os mortos, as flores do mal que estão na minha estante; a minha possível irresponsabilidade recusa fechar a porta", escreveu ela em "Cante, Poeta".¹⁹ A divergência se mantém em Depois de Amanhã Mário de Andrade: "Eu lhe acuso, meu poeta professor, pelo melado do engodo... [...] você é o principal responsável por essa massa falida."²⁰ Até mesmo Oswald de Andrade não escapou às suas investidas críticas. Esse, pelo menos, poderia dizer-se moderno, mas era inaceitável transformar "Luís Carlos Prestes em guia espiritual da Semana de Arte Moderna" (apud CAMPOS, 1982, p. 124).

Sua *Contribuição ao julgamento do Congresso de Poesia* lhe deu a oportunidade de mostrar não somente a testemunha, mas especialmente a pesquisadora da história da arte brasileira e a grande leitora e estudiosa, conhecedora de toda, ou de grande parte, da produção intelectual do seu tempo. O modernismo brasileiro que culminara na Semana de 22 ligava-se, afirmou ela, à "quadra" de 1905 a 1925, de Proust, de Rilke, de Joyce, do futurismo, de Apollinaire, da *Nouvelle Revue Française*, de Fernando Pessoa, de Max Jacob, de Garcia Lorca, da revolução na tipografia, da presença de Freud. Agora, o Congresso de Poesia, de 1945, segundo suas palavras: "Ofereceu um espetáculo triste de um grupo de jovens satisfeitos". Dos veteranos, todos haviam desistido. Cindiram-se e desistiram, "embora até hoje o sr. Oswald de Andrade permaneça de facho em riste, bancando o Trotsky, em solilóquio com a revolução permanente".²¹ Já Mário de Andrade, sob seu ponto de vista, teria se evadido na poesia, "dedicando-se também a objetivos pedagógicos, que era o seu meio de se tornar um 'chefe', um 'duce' da juventude." (p.184). Os moços: "Não são portadores de uma nova palavra de ordem." (p.184). Antônio Cândido, o intelectual paulista, sim, "um ponto de vista coincidente", pois ele também tratava a literatura cada vez mais literariamente, reivindicando a sua autonomia e a sua independência. "Os germes de 22 estão frutificando." (p.184). Acreditando que os modernistas não tinham completado o trabalho iniciado, ela seguia perseguindo o espírito da vanguarda *antropofágica*.

Se a antropofagia brasileira pode ser definida como um pensamento que opera a deglutição incessante, sem fim, sem síntese possível, e que na sua aproximação com o surrealismo, emplacou uma atitude de busca permanente, somente a morte pôde tirar Patrícia Galvão do combate. O câncer, seu último exílio. A viagem à Paris, em setembro de 1962, para tratar-se. Outro tiro, dessa

¹⁹ GALVÃO, Patrícia (Ariel) Cante, poeta. *A noite*, 26-8-1942. In. CAMPOS, 1982, P.111.

²⁰ GALVÃO, Patrícia (Pt.) Depois de Amanhã Mário de Andrade. *Diário de São Paulo*, 27-4-1947. In. CAMPOS, 1982, p.140

²¹ GALVÃO, Patrícia. Contribuição ao julgamento do Congresso de Poesia. *Diário de São Paulo*, 9-5-1948. In CAMPOS, 1982, p. 182-184.

vez no peito, em Paris. Mas morre no Brasil, em dezembro, vitimada pela doença. Deixou entre seus últimos papéis vários poemas soltos, “displícitamente, na necessidade que lhes vinha de exprimir-se em versos”. Na leitura de Augusto de Campos (1982, p. 256), embora se ressintam de acabamento, guardam eles a marca da personalidade da autora e registram, de modo pungente, a atmosfera de dramaticidade que envolveu os seus momentos derradeiros, a exemplo do poema “Canal”: “Nada mais sou que um canal / Seria verde se fosse o caso / Mas estão mortas todas as esperanças”.²²

A escolha de Patrícia Galvão naquela “quadra” de arte e pensamento das primeiras décadas do século XX, quando “um punhado de obras filosóficas e literárias” constituíram “a chave da sensibilidade moderna”, e que ainda hoje “não foram ultrapassadas” (AGAMBEN, 1999, p. 84), nos faz pensar sobre nossa própria época, de descrença e pós-tudo, inclusive do humano. Patrícia compreendeu que à estética é primordial o conhecimento da “alma humana”, dos sentimentos e subjetividades. Parece que hoje ainda temos de voltar à geração de Patrícia Galvão e muito que aprender com ela. Como reconhece Agamben, “Se a sensibilidade é a esfinge com a qual toda época histórica tem sempre de medir-se, então o enigma que o nosso tempo tem de resolver é aquele mesmo que encontrou pela primeira vez na sua formulação na Paris obscurecida pela Primeira Guerra Mundial.” (1999, p. 85).

Abstract: To each repeated reading, new sensations before the text that does not stop flowing his sap or his blood. In this paper, once again we focused on Patrícia Galvão's writing: the letter that she had written in 1940 while in prison; the romance Industrial Park (1933); the texts of her journalistic activity included in the book of Augusto de Campos, Pagu Vida e Obra, 1982. Taking in account that specific group of Patrícia Galvão's production, some aspect of the author's literary attitude is addressed as an experience “autobiofágica”, in the aesthetics of the revolt and of the unhappiness, that has in the own life and in the latency of the body the food for her writing.

Keywords: Pagu; writing; modernism; literature.

Recebido para publicação em março de 2009.

²² GALVÃO, Patrícia. Canal. *A Tribuna de Santos*, 27-11-1960. In. CAMPOS, 1982, p. 253.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A Idéia de Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ANDRADE, Mário. O Movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 231-255.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Movimentos de arte moderna. São Paulo: Cosac Nayfi, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CAMPOS, Augusto. *Pagu*. Vida e Obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CORRÊA, Mariza. A propósito de Pagu. *Cadernos Pagu*. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 1, 1993. pp. 7-17.
- COSTA, Márcia. *O jornalismo de Patrícia Galvão (Pagú) no Jornal A Tribuna*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – FACOM, Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, SP, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- _____; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- FERRAZ, Geraldo G. (Org.) *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FURLANI, Lúcia M. Teixeira. *Pagu Patrícia Galvão*. Livre na Imaginação, no espaço e no tempo. 5ª ed. Santos, SP: UNISANTA, 1999.
- _____. (Org.) *Croquis de Pagu 1929-agosto*. Santos, SP: UNISANTA; São Paulo: Cortez, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Ed. 34, 2006.
- GALVÃO, Patrícia (King Shelter). *Safra Macabra*. Contos policiais. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- _____. (Mara Lobo). *Parque Industrial*. 3ª ed. São Paulo: EDUFSCar, 1994.
- _____. (Pagu) *Álbum de Pagu*.(1929). In.: CAMPOS, 1982, p.45-59.
- GUEDES, Thelma. *Literatura e Revolução*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil. In. LÖWY, Michel. *A Estrela da manhã*. Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 129-157.

GÊNERO

NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão. A experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Anablume; FAPESP, 2005.

PESSOA, Fernando. *Desassossego*. Editora brasiliense, s/a.

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.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio. E outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 46.

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, p. 201-216.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Seleção e apresentação Ecléa Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.