

# A PROPÓSITO DE PAGU

Mariza Corrêa

## Abstract

*Some feminist writers have suggested that women are absent from the modernist canon since they barely figure in the histories of art and literature at the beginning of this century. Thus, the specialist in the Sociology of Culture, Janet Wolff, pointing to the “radical potential of the deconstructive strategies of modernist culture” for women, also says that the public world of work and city life “was barred to respectable women”. I begin to argue in this sketch that this is not exactly so for Brazilian painters and writers, as the example of Patricia Galvão - PAGU - may help to show.*

## 1.

Num livro recente, apontando para a virtual ausência de mulheres nas várias histórias do modernismo nas artes e na literatura, Janet Wolff reclama a herança do potencial radical do modernismo para o feminismo.<sup>1</sup> Segundo Wolff, tal ausência deveria nos estimular a proceder a um exame crítico de sua história antes de aceitarmos (“relutantemente”) a incompatibilidade do modernismo com as mulheres. Assim, as estratégias modernistas (auto-consciência ou auto-reflexão estética; simultaneidade, justaposição ou montagem; paradoxo, ambiguidade e incerteza; ‘desumanização’ e superação

---

<sup>1</sup> Janet Wolff, *Feminine sentences, essays on women fj culture*, Polity Press, 1990.

do indivíduo ou personalidade integrados) deveriam ser reapropriadas pelo feminismo contemporâneo já que, em seu momento de instauração, se expressaram basicamente através de temas e objetos (a guerra, a esfera pública, a sexualidade masculina) que excluíam a participação feminina.

Sem querer discutir os modos de abordagem utilizados pelos modernistas (de resto ali apenas indicados sumariamente), podemos nos perguntar se o modernismo no Brasil foi assim tão impermeável à influência de mulheres e, pergunta que é consequência desta, se os temas privilegiados por nossos autores eram os mesmos escolhidos por seus predecessores europeus.

Começando por exemplos tão óbvios quanto os citados por Wolff - que lembra duas marcas da pintura moderna: Manet (*Um bar no Folies-Bergere* e *Olimpia*) e Picasso (*Demoiselles d'Avignon*) por ilustrarem aqueles temas através da representação do espaço público e da sexualidade masculina, ou da visão masculina da sexualidade feminina, os primeiros nomes modernistas da pintura brasileira que me ocorrem são os de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Di Cavalcanti é famoso justamente pela sua representação da sexualidade feminina - mas será exato atribuir-lhe uma perspectiva de voyeur "característica de Degas ou Manet"? Suas mulatas tem uma presença tão espessa, uma personalidade tão forte, que é difícil considerá-las como objetos, quais naturezas-mortas. Tampouco lhes é reservado o espaço doméstico / domesticado exemplificado no texto de Wolff pela citação de Edouard Vuillard (*Girl in an interior*) ou apenas o espaço público que serve de fundo às cocotes de Kirchner ou às prostitutas de Grosz. Elas parecem estar num espaço público que

habitam - não apenas transitando por ele, para serem vistas ou consumi-lo com os olhos ou a bolsa, mas vivendo nele. Diferença que pode parecer sutil mas que poderia ser o início de uma sociologia da presença feminina nas ruas do Rio de Janeiro ou de São Paulo no início do século - certamente distinta da presença (ou ausência) dela nas ruas de Viena ou Paris.<sup>2</sup>

Diz Wolff: “Os espaços pintados por mulheres, a quem era negado acesso igual ao dos homens à esfera pública, eram principalmente espaços doméstico.” *Principalmente* talvez. Mas, deixando de lado o *Abaporu*, porque são tão insistentes as lembranças das pinturas urbanas - ou suburbanas - de Tarsila que dão primazia em nossa memória à telas como *São Paulo - 135831*, *A Care* e *EFCB*, por exemplo, sobre quadros como *Anjos* ou *A família*?<sup>3</sup>

A citação desses dois nomes juntos não cumpre apenas a função de ilustrar, brevemente, as possíveis distinções entre

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, é também irônico rever numa coletânea de pinturas de Di Cavalcanti uma composição idílica de flores, frutas e pássaros (*Flores*) junto a uma sacada - justamente a sacada que é descrita por uma historiadora da arte como “a fronteira.. entre os espaços de masculinidade e feminilidade” (citada por Wolff à página 59). Di é citado como autor da frase: “A mulata é o feminino e o Brasil é um dos países mais femininos do mundo.” (J. R. Teixeira Leite, *Pintura moderna brasileiro*, Ed. Record, SP, 1978) *Não convém exagerar o ‘feminismo’ de Di Cavalcanti. Voltemos a Tarsila.*

<sup>3</sup> Minha modernista predileta, Anita Malfatti, parece que privilegiava o retrato. Elogiando o trabalho de Anita, em 1923, Mario de Andrade assinalava também a preeminência feminina na pintura

moderna: “As mulheres tomaram decididamente para si o lugar importante na pintura nacional. Nada menos de cinco mulheres, ricamente dotadas para a pintura, defendem agora a arte brasileira.” (“Crônicas de Arte”, *Revista do Brasil*, fevereiro).

o modernismo brasileiro e o europeu na pintura. De certo modo, eles representam também dois ângulos - o masculino e o feminino, se se quiser, mas penso aqui mais em termos de origem social: a paulista quatrocentona e o carioca suburbano - de se olhar o país. Vistos assim, não soa tão estranho que o mulato carioca enfatizasse a presença humana nas ruas e a moça paulista retratasse os sinais do desenvolvimento da cidade parque industrial.<sup>4</sup>

## 2.

Wilson Martins atribui ao modernismo uma característica que me parece mais geral nas letras brasileiras: observando que *Paulicéia desvairada* foi a única obra da “escola desvairista”, diz que ela “parecia prenunciar o curioso destino do modernismo como um movimento de livros *únicos*, isto é ... condenados à efemeridade estética (embora votados à perpetuidade *histórica* ...)”<sup>5</sup>. E dessa efemeridade estética que Augusto de Campos e outros procurarão resgatar o trabalho de Patrícia Galvão, também autora de um livro único.<sup>6</sup>. Trata-

---

<sup>4</sup> A fachada pintada era, no entanto, enganosa, como notou Oswald de Andrade: “Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma.” (Prefácio a *Serafim Ponte Grande*, 1933).

<sup>5</sup> *História da inteligência brasileira*, vol. VII:244, Ed. Cultrix / EDUSP, São Paulo, 1978.

<sup>6</sup> O texto de Augusto de Campos que abre uma coletânea de textos de e sobre Pagu (revista *Através* (2), Livraria Duas Cidades, SP, 1978) começa justamente com a frase: “quem resgatará Pagu?”. Uma coletânea ampliada, que inclui esta, foi publicada em 1982: Augusto de Campos, *Pagu, vida-obra*, Ed. Brasiliense, SP. Salvo indicação em

se de *Parque Industrial*, publicado sob o pseudônimo de Mara Lobo, em 1933 (edição fac-similar da Ed. Alternativa, SP, 1981 ).

Antes de tentar avaliar em que medida me parece que Pagu realiza, nesse romance publicado quando tinha vinte e dois anos, as propostas feitas por Janet Wolff, convém dizer alguma coisa sobre ela já que suas publicações são quase itens de colecionador e ela própria uma espécie de mito de pequenos círculos.

Patrícia Galvão (1910-1962), segundo Geraldo Ferraz, com quem ela viveu a partir de 1940, viera da Vila Mariana e frequentara a Escola Normal da Praça da República antes de aparecer na Revista de Antropofagia (segunda denteição), junto com Oswald de Andrade, Raul Bopp, Osvaldo Costa, Geraldo Ferraz, Fernando Mendes de Almeida. Numa reportagem de 1929, sobre a exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, Pagu se diz autora de “60 poemas censurados que eu dediquei ao Dr. Genolino Amado, diretor da censura cinematográfica” e do “Álbum de Pagu - vida, paixão e morte”, que estava em mãos de Tarsila. O Álbum foi recuperado muito mais tarde com um sobrinho e publicado pela primeira vez na revista Código na Bahia, em 1975 por Augusto de Campos e José Luis Garaldi. Depois de uma visita a Buenos Aires, onde conheceu Luis Carlos Prestes e os escritores Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Pagu entra para o Partido Comunista - daí o uso de pseudônimo em seu primeiro romance, o mesmo que retomará’ muito mais tarde para publicar seus comentários sobre literatura em A Tribuna de

---

contrário, as citações aqui feitas são dessa coletânea.

Santos. Em 1931, é citada como tendo sido a primeira mulher a ser presa, num comício do Partido, durante uma greve de estivadores em Santos, no qual viu morrer outro militante. Nesse mesmo ano funda com Oswald de Andrade, com quem casara no ano anterior, o jornal *O Homem do Povo* - que vive por oito números - onde assina a coluna “A mulher do povo”. Faz uma volta ao mundo como correpondente dos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* e *Diário da Noite* e, graças à sua militância em Paris, é quase deportada para a Itália ou a Alemanha.<sup>7</sup>

Volta ao Brasil e, envolvida no levante de 1935, fica presa até 1940. Desligando-se do Partido Comunista, retoma sua colaboração com alguns jornais e em 1945 publica de parceria com Geraldo Ferraz o romance *A famosa revista* - também descrito como “documento anti-estalinista”, além de elogiado por suas qualidades literárias. A partir desse ano, torna-se correspondente da Agência France Presse, trabalho que deixará para colaborar no jornal *A Tribuna* a partir de 1955. Nos anos cinquenta dedica-se também ao teatro e monta, em Santos, uma espécie de sucursal da Escola de Arte Dramática de São Paulo, cujos cursos também frequentara. Traduz e dirige uma peça de Arrabal e traduz, também pioneiramente, Eugene Ionesco. Morre de câncer em Santos, em 1962. O resumo sumário de sua trajetória não faz justiça a uma vida aventureira que incluiu a introdução da soja no Brasil, uma entrevista com Sigmund Freud, e uma tradução pioneira de

---

<sup>7</sup> Essa é a única parte de sua vida, que se estendeu de 1933 a 1935, não documentada por qualquer texto jornalístico na coletânea organizada por Augusto de Campos.

um fragmento de *Ulysses*, de James Joyce.<sup>8</sup> Mas sugere que só conhecemos uma parte muito pequena de sua produção: fundadora da Associação dos Jornalistas Profissionais de Santos, o jornalismo foi uma constante em sua vida e seus escritos estão dispersos em todos os jornais nos quais trabalhou. O resgate sugerido por Augusto de Campos só será possível com a compilação desses escritos, já iniciada por ele há dez anos.

### 3. “Que monótono o mar!”

Augusto de Campos celebra o acaso (“um acaso?”) que o fez ler o poema de Solange Sohl onde está esse verso de 1948 e o motivou a escrever outro (publicado em *noigandres* - 1,1952), sem saber, ainda, que se tratava de mais um pseudônimo de Patrícia Galvão. Pagu parece ter desaparecido junto com a antropofagia; depois do Álbum e de “A mulher do povo” ela usou outros nomes - na década de quarenta, assinava as crônicas de *A Noite* como Ariel e as do *Diário de São Paulo* como Pt, só retomando o primeiro pseudônimo na década de cinquenta, na seção Literatura do jornal *A Tribuna de Santos*.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Para um maior detalhamento dessa trajetória ver Antonio Risério, “Pagu: Vida-obra, obra-vida, vida” e “Roteiro de uma vida-obra”, na coletânea mencionada antes. O livro de memórias de Geraldo Ferraz (*Depois de tudo*, Ed. Paz e Terra, SP, 1983), ainda que mencione pouco Patrícia Galvão, é um bom registro da atividade jornalística de ambos - e da sua importância para as artes e a literatura nacional - a partir de 1940.

<sup>9</sup> Segundo Augusto de Campos, “são quase duas centenas de artigos”, publicados entre 1957 e 1961: oito foram republicados na coletânea organizada por ele.

Tem seu interesse essa retomada, mais de vinte anos depois de inventada, de uma persona literária por uma autora, na época, tão empenhada na renovação do teatro e pioneira na tradução e encenação de autores da vanguarda teatral. Patrícia parece tentar fundamentar aí, e contextualizá-los, os textos sintéticos de 1933 que compõem o seu *romance proletário*. A tentativa é pouco sistemática, como notou Augusto de Campos, mas em várias frases dos poucos artigos reeditados na famosa coletânea re-encontramos o tom e a percepção de Mara Lobo. Ela investe aí tanto contra o establishment acadêmico e político quanto contra o que lhe pareciam os equívocos de uma vanguarda apressada que erigia o nacionalismo e o “romance social nordestino” como marca por si sós suficientes de garantia da modernidade nacional. E retoma a questão principal do modernismo na literatura com a pergunta: “Que é que caracteriza a literatura chamada ‘moderna’? Primeiramente, uma invenção de linguagem.” É por essa invenção que ela saúda a “cambada” do grupo noigandres, do qual tomou conhecimento pelo jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e a leva a dizer que “a literatura desejada não aparece, senão na circunstância de termos em Clarice Lispector uma grande escritora que ninguém lê porque é difícil...”.

A linguagem de *Parque Industrial* não é difícil mas é inusitada. Quem quer que tivesse lido o que se publicava antes no país havia de ficar chocado pelo modo direto com que se expressava a autora. Deixando de lado o panfletarismo - e o adjetivo que qualificava o romance, já na capa, foi o centro de todos os comentários da época - são os detalhes, como pinceladas de um largo painel, que chamam a atenção na leitura de



hoje.<sup>10</sup> como se o texto fosse a pintura das entranhas de *São Paulo* - 135831 - tão rápida e parcial como a tela de Tarsila: um instantâneo.

Como é que aquela mocinha expressou com tamanha percepção o que só saberia teorizar vinte anos depois?<sup>11</sup> Retratos tão breves da vida na cidade industrial, retratos de personagens efêmeros, descartáveis. E visão profética também: a descrição da “traição” do personagem que todos os leitores assimilam a Oswald de Andrade antecipa os desdobramen-

---

<sup>10</sup> Augusto de Campos descreve: “Na capa, ao que tudo indica desenhada por Patrícia - estilização cubista de uma fábrica, com os títulos art déco’ recortados a mão sobre o fundo preto e branco -, surge a expressão ‘romance proletário’.” Comparar a capa da primeira edição (infelizmente não reproduzida na segunda) com *EFCB* (1924) de Tarsila. As duas únicas críticas que o romance recebeu, de João Ribeiro e Ari Pavão, enfatizam o subtítulo e a linguagem direta de Pagu. Diz Ari Pavão: “Impróprio para menores e senhoritas - como todo livro que tem idéias- interessa, porque retrata com uma simplicidade notável os aspectos mais desoladores dessa luta tremenda que as desigualdades humanas criaram nas diferentes camadas sociais.”

<sup>11</sup> Num artigo de Mara Lobo, de 1957, reencontramos a descrição sumária feita por Janet Wolff dos traços que identificariam o modernismo: “a velocidade e uma de suas condicionantes humanas, o sábio Einstein a memória e o tempo e a sua condicionante humana, o filósofo Bergson a técnica ligada ao ‘monólogo interior’, teorizada por Edouard Dujardin a psicologia profunda e o seu criador, Freudj o ‘reflexo condicionado’ e o sábio Pavlov a psicologia da forma (gestalt, gestalt-theorie, estrutura) do grupo a que pertenciam os mestres Spranger, Kofka, Wertheimer, Wolfgang Koehler e a psicologia da conduta, de Watson e seus discípulos - isto sem citar os mestres Adler e Jung, este, autor de tantos estudos literários...”. A maior parte dos personagens retratados são mulheres e Pagu faz ali, e em algumas crônicas de “A mulher do Povo”, uma crítica feroz ao “feminismo burguês” - assunto para outro trabalho.

tos da história interna à esquerda da época.<sup>12</sup> Lê-se *Parque Industrial*, hoje, como se fosse o roteiro de um vídeo e é esse aspecto da linguagem de Patrícia o responsável pelo inusitado. Se o Álbum foi definido como “uma tentativa de ligar verbal e não verbal” (Augusto de Campos), é nesse “romance” que a autora realiza, com felicidade, aquela tentativa, através das imagens que evoca com as palavras. Afinal, porque teria Pagu se referido a um censor cinematográfico como o alvo de seus “poemas censurados”?

#### 4.

A empresa de Augusto de Campos não tem sido em vão. Mais do que um *resgate*, o trabalho de tornar disponíveis outros textos de Patrícia Galvão sinaliza um encontro, uma convergência textual possível. Leitores sensíveis sempre souberam captar nos bons autores que os precederam alguma coisa que pode ser retomada e levada adiante - para o que é necessário que os textos circulem, mesmo se seus autores não são (re)conhecidos. “Aventura e ordem” como dizia Patrícia

---

<sup>12</sup> Mara Lobo: “Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de oposição de esquerda’ nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.” Comparar com o depoimento de Lucio Frago, casado com a irmã de Patrícia: “Eu nunca fui comunista. Nunca fui do Partido Comunista. Eu era trotskista. E aí, abriu-se uma cisão, ou melhor, a gente queria trazer para o trotskismo o que pudesse salvar do Partido Comunista. Então, a técnica empregada foi essa: criar dentro do Partido Comunista, inicialmente, uma cisão. .. Então foi nessa época que eu - como já era, com 18 anos, um dirigente trotskista - eu entrei em contato com Zazá. Porque Zazá era daqueles do Partido Comunista que tinham feito a opção pelo trotskismo.” O ano era 1938 e Zazá era o apelido familiar de Patrícia.

numa crônica de 1957: abrir novos caminhos e incorporar velhos saberes. Em 1950 Patrícia Galvão candidatou-se à Assembleia Legislativa de São Paulo pelo Partido Socialista Brasileiro e publicou então um panfleto (“Verdade & Liberdade”) no qual explicitava suas idéias políticas. No panfleto, talvez único texto em que fala de sua prisão, Patrícia utilizava-se de uma metáfora para descrever seus verdugos do partido no presídio do Rio, “esses que possuíam pregos para fincar na minha cabeça, e na ponta de cada prego a palavra SIM. Ao que eu respondia NÃO.” Um ano depois, sem saber quem era Solange Sohl, Augusto de Campos retomou a metáfora: “Consigo que Solange volte ao estado de ave. / Com um prego em seu coração, todavia. / Contemplo a forma adunca enferrujar-se e roer de ferrugem o puro coração partido. (..) Solange Sohl existe. É a morta luminosa. / A mim cortou o coração com um dobrar de olhos” .<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Na coletânea de Augusto de Campos, o apelido de Patrícia é atribuído a Raul Bopp, também autor do poema “Coco de Pagu”, onde celebra seus famosos “olhos moles”. Num registro em seu diário, datado de 4 de março de 1963, Cados Drummond de Andrade anotou outra versão: “Jayme Adour da Câmara, na Livraria São José, diz ter sido ele quem deu a Patrícia Galvão o nome de guerra de Pagu. Era’ diretor do mês’ da Revista de Antropofagia, segunda fase, quando alguém lhe levou desenhos de uma normalista, pedindo que os publicasse. Tinham a assinatura de Pa. ‘Isso é muito pouco’, observou Jayme. ‘Como é que a moça se chama?’ ‘Patrícia Goulart’, respondeu o sujeito. ‘Então será Pagu’. Dias depois volta o intermediário e retifica: Ela é Galvão, e não Goulart’. ‘Agora fica assim mesmo’, respondeu Jayme. E a moça passou a ser Pagu para todos os efeitos.” (*O observador no escritório*, Ed. Record, Rio, 1985). Escolhemos o nome de Pagu para o nosso Centro de Estudos de Gênero por sugestão de Beth Lobo, prima de Mara Lobo por muitas e boas razões.