CAROLINA MACHADO CHAVES

DE PAGU A PATRÍCIA GALVÃO:

Itinerários de uma artista comunista na Era Vargas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:

TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Dezembro de 2014

CAROLINA MACHADO CHAVES

DE PAGU A PATRÍCIA GALVÃO:

Itinerários de uma artista comunista na Era Vargas

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: *Teoria Literária e Crítica da Cultura*
Linha de Pesquisa: *Literatura e Memória Cultural*
Orientador: *Prof. Dr. Anderson Bastos Martins*

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:

TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Dezembro de 2014

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
Universidade Federal de São João del-Rei
Programa de Mestrado em Letras
Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Título da Dissertação

De Pagu a Patrícia Galvão:
Itinerários de uma militante comunista

Professor Orientador

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins

Banca Examinadora

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins (UFSJ)
Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ)
Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)
Profa. Dra. Eneida Maria de Souza (UFMG/UFSJ)

Coordenação do Programa de Mestrado em Letras

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

CAROLINA MACHADO CHAVES CASTRO

"DE PAGU A PATRÍCIA GALVÃO: ITINERÁRIOS DE UMA ARTISTA COMUNISTA NA ERA VARGAS"

Banca Examinadora

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins - UFSJ - Orientador

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt - UFRGS - Titular

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino - UFSJ - Titular

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

DEZEMBRO DE 2014

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C355p

Castro, Carolina Machado Chaves.
De Pagu a Patrícia Galvão: : Itinerários de uma artista comunista na Era vargas / Carolina Machado Chaves Castro ; orientador Anderson Bastos Martins. - São João del-Rei, 2014.
83 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2014.

1. Teoria Literária. 2. Crítica da Cultura. I. Martins, Anderson Bastos, orient. II. Título.

Para Onofre, Ana, Clarisse e Robson.
Pai, mãe, irmã e marido.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom de minha vida e por ter me dado minha família, Ana, Onofre e Clarisse, que tanto me apoiaram e confiaram em minha capacidade. Agradeço à minha querida avó Stella, aos meus amigos que se interessaram pelo meu estudo e apoiaram minha conquista e ao Robson, meu namorado que ao longo de minha vida acadêmica se tornou noivo e marido. Cada conquista alcançada só é possível a partir das relações que construímos ao longo da vida.

Aos professores de minha graduação que me acompanharam até aqui, principalmente ao querido Prof. Marcelo Romero, que me orientou em minha monografia, aceitando um tema tão inusitado no meio historiográfico, e à Profa. Dra. Bárbara Simões que participou da banca da minha monografia e me incitou a dar continuidade na pesquisa.

Agradeço a todos os amigos do Promel que me acolheram e me ajudaram a percorrer os caminhos da crítica literária, caminho que eu pretendo não abandonar mais. Aos professores Adelaine LaGuardia, Cláudio Guilarduci, Dylia Lysardo-Dias, Eliana da Conceição Tolentino, Eneida Maria de Souza e Melissa Boechat, com quem trabalhei mais diretamente nos dois anos de curso. Agradeço ao querido Prof. Dr. Anderson Bastos Martins que me orientou em minha pesquisa e me incentivou a evoluir em minha escrita.

Aos amigos que fiz na tão estimada cidade de São João Del Rei, especialmente aos anjos Guilherme Copati e Robinson Resende que tornaram minha estadia longe da minha família mais feliz e agradável. Obrigada pelos momentos inesquecíveis que valeram cada quilômetro rodado para ir estudar. Obrigada por me orientarem nos caminhos da literatura, por corrigirem meus textos e por me auxiliarem na minha pesquisa. A amizade de vocês foi uma conquista inestimável que permanecerá eterna.

Agradeço às bolsas de fomento, FAPEMIG, CAPES e UFSJ, que me auxiliaram durante meus estudos e foram imprescindíveis para a elaboração desta pesquisa.

Por fim, meu agradecimento à jovem e destemida Pagu, que marcou seu nome na história, e à adorável Patrícia Galvão, que perpetuou sua luta incansável por um Brasil melhor através de seus escritos. Agradeço por ter tornado o fardo acadêmico mais leve e atraente para mim com suas obras deliciosas. Jamais imaginaria que meu encontro com seu livro naquela tarde no sebo poderia me trazer até aqui.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo realizar uma leitura comparativa entre as obras de Patrícia Galvão (Pagu) – Parque industrial (1933) e A Famosa Revista (1945) –, contrastando o posicionamento diferenciado de opinião da autora presente em sua escrita. Para isso, apresentamos uma contextualização de sua trajetória política, que é um traço marcante na produção da primeira obra, e realizamos um retrato do quadro político e social do Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Apresentamos também um breve histórico do Partido Comunista do Brasil e suas diretrizes, que também influenciaram diretamente na escrita de Pagu. Para situarmos tais obras no meio acadêmico, dialogamos com o a fortuna crítica em torno dos dois textos e debatemos sobre a escrita modernista de 1930. Como resultado, pretendemos observar na escrita de Patrícia Galvão um apelo autoficcional que nos apresenta sua trajetória política, que culmina nas críticas ao PCdoB feitas pela autora.

Palavras-chave: Pagu, Patrícia Galvão, literatura engajada, Partido Comunista do Brasil, autoficção.

ABSTRACT

This thesis intends to conduct a comparative reading of the novels written by Patrícia Galvão (Pagu) – Parque industrial (1933) and A Famosa Revista (1945) – and seeks to contrast the differential positioning of Pagu's views that one can detect in the two texts. In order to achieve our aims, we have presented a contextualization of the writer's political path, which is a significant component of her first novel, and an outline of the political and social conditions prevalent in Brazil in the 1930's and 1940's. We have also included a brief history of the Communist Party of Brazil and its directives, which have also had a direct impact on Pagu's writing. So as to put the two works into a perspective within the academic filed, we have established a dialogue with the critical work interested in the novels highlighting its insertion into the 1930's modernist literature. As a result, we intend to identify in Patrícia Galvão's writing an autofictional drive which unravels her political path, culminating in the criticism she levelled at the Communist Party of Brazil.

KEYWORDS: Pagu, Patrícia Galvão, engaged literature, Communist Party of Brazil, autofiction.

Lista de imagens

Figura 1: Desenho de Pagu por Di Cavalcanti _____14

Figura 2: Croqui de Pagu _____16

Figura 3: Pagu, Oswald e Rudá _____16

Figura 4: Pagu em comício _____ 24

Figura 5: Capa de Parque industrial _____ 27

Figura 6: Retrato de Pagu por Portinari _____33

Figura 7: cartão Postal de Moscou _____ 45

Figura 8: Pagu voltando para o Brasil _____ 46

Figura 9: Recorte de jornal _____48

Figura 10: Capa de A Famosa Revista _____ 54

Figura 11: Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz e Geraldo _____ 55

Figura 12: Patrícia Galvão _____ 60

Sumário

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1 27

Parque industrial: a construção de uma consciência militante 27

1.1 - Em Parque Industrial: a escrita de Pagu 33

CAPÍTULO 2 43

Entremeios: um recorte político de 1933 a 1940 43

2.1. A Carta de uma militante e Verdade e liberdade 49

CAPÍTULO 3 54

A FAMOSA REVISTA: a desconstrução do ideal militante 54

3.1 – Em A Famosa Revista: a escrita de Patrícia Galvão 60

CONSIDERAÇÕES FINAIS 72

REFERÊNCIAS 79

Lê em meus olhos todos os consentimentos...
(Pagu)

INTRODUÇÃO

Pagu, Zazá, Patsy, K. B. Luda, Arial, Mara Lobo, Pati, Solange Sohl, Leonnie, Pt, Gim, King Shelter, G. Léa, Patrícia Galvão. Para apenas uma mulher, vários codinomes. Ora escritora, ora jornalista, ora mãe de família, ora comunista, ora tradutora, ora poetisa. A multifacetada mulher também possui uma variedade de adjetivos: há aqueles que a chamam militante, feminista, comunista, modernista, ousada, a musa antropofágica... *Eh, Pagu, Eh!*[1] Por detrás de seus *olhos moles,*[2] a historiografia literária busca por ela numa tentativa de entender seu apelo artístico tão esquecido na memória.

Muitos são os adjetivos conferidos a uma vida tão pequena. Poucos são os pesquisadores que debruçam seus estudos sobre o tema tão complexo da estética artística engajada. Mas, para aqueles que visitam a personalidade de Pagu, uma coisa fica clara: vida e obra são indissociáveis. Seus romances *Parque industrial*, de 1933, e *A Famosa Revista*, de 1945, só começam a fazer sentido à luz de sua biografia, porque sua escrita nasce da vivência, do apelo de suas experiências, tão caras no mundo moderno.[3]

Mas o lado positivo dessa escuridão literária que ronda Pagu é justamente a falta teórica. Tudo é ensaio, apontamento. Estudamos suas obras, revisitamos sua autobiografia, fazemos correlações, inferimos conclusões a partir do crivo das possibilidades. Muitas são as frentes de questionamentos quando o tema pesquisado é tão malogrado.

Os estudos se dedicam com afinco e êxito a descobrir cada vez mais sobre Pagu e resgatar seus romances que vêm sendo ricamente inseridos no plano acadêmico, trazendo-os para o âmbito de uma crítica literária, mesmo que tardia. Alguns rememoram Pagu como uma comunista convicta, mesmo que sua colaboração com o Partido não tenha chegado a três anos e sua autobiografia e seu segundo romance, *A Famosa Revista*, mostre sua insatisfação e desaponto com o partido (GALVÃO; FERRAZ, 1945).

---

[1] O termo foi retirado do poema “Coco de Pagu” escrito por Raul Bopp. Foi através deste poema que ele lhe dedicou o apelido “Pagu”.
[2] *Idem*
[3] Esta problemática será elaborada no capítulo 1: Parque industrial, a partir de algumas considerações do historiador Walter Benjamin.

Outros refazem Pagu como a militante do feminismo,[4] apesar de sua não filiação à frente revolucionária feminista do Partido e de sua crítica às "emancipadas, as intelectuais, as feministas que a burguesia de São Paulo produz" (GALVÃO, 1933, p. 76). A 'Pagu feminista marxista'[5] fala em *Parque industrial* (1933) com tom de deboche quanto à inserção das mulheres no plano político e social, propondo-as não como vítimas, mas cúmplices do sistema patriarcal, pautando sua narrativa no gosto das burguesas pela apatia confortável dos cafés e os panos de seda. Pagu vai além do que a teoria de gênero propunha para a década de 1930 e olha as mulheres operárias, dando voz às analfabetas que, na conquista do voto, foram "excluídas por natureza" (GALVÃO, 1933, p.78).

Desenho de Pagu por Di Cavalcanti publicado na revista Para Todos, edição de Julho de 1929, ilustrando o artigo de Álvaro Moreyra (p. 21), que cobria um evento antropofágico no Club de Regatas Botafogo.

Já a Pagu musa antropofágica produz, ao mesmo tempo, uma literatura com estética tão próxima e tão distante da tradição modernista e vê o fim da arte no manifesto social. Afinal, a escrita de Pagu está mais atenta ao pensamento de Antonio Cândido (1984) e seu apelo a uma produção literária brasileira, ou às propostas de democratização artística de Mário de Andrade (1974).

Patrícia Rehder Galvão nasceu em 9 de junho de 1910, filha de família imigrante italiana, no bairro do Brás, em São Paulo, onde morou até os 16 anos, numa habitação operária que dava fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira (GALVÃO, 2005, p. 56). Sua família se apresentava ali como os verdadeiros fidalgos da vila operária. Prova disso era a sua colaboração na redação com o *Jornal do Brás*, no qual assinava Patsy, que a levou a participar

[4] Termo utilizado por Larissa Higa em sua dissertação de mestrado *Estética e Política: Leituras de* Parque industrial *e* A Famosa Revista, defendida em 2011 na Universidade Estadual de Campinas.
[5] Idem

das manifestações e greves operárias, mas apenas com objetivo informativo. Não havia qualquer envolvimento de causa política na época, nem sequer a identificação da luta de classe (GALVÃO, 2005, p. 57).

Pagu seguia os moldes normais da educação de uma menina. Frequentou a escola, fez parte do curso de literatura do Conservatório Dramático e Musical, no qual teve por professores Fernando Mendes de Almeida e Mário de Andrade:

> Mário de Andrade tinha um riso largo de criança, na minha infância, [...] e nós meninas sem saber que aquele professor comprido e feio de riso de criança grande, era um poeta, comia amendoim [...] Nenhuma de nós sabia que o poeta era o poeta, que o professor fosse outra coisa. Um dia no circo Piolim me contou que o Mário professor era seu Mário, dono dos terrenos de Macunaíma. (GALVÃO, apud CAMPOS, 1982, p. 139).

Pagu formou-se como normalista e foi ainda no colégio do Magistério que conheceu, por meio de contatos de amigos, o poeta Raul Bopp. Encantado com a pessoa excêntrica de Pagu, ele a apresentou ao meio modernista, inclusive ao casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Assim, Pagu começou a se infiltrar no meio antropofágico e foi muito bem recebida pelo casal, que a acolheu para transformá-la em uma personificação da arte. Segundo depoimento de Flávio de Carvalho para o *Estado de São Paulo,* edição de 24 de outubro de 1964, "[ela] era uma colegial que Tarsila e Oswald resolveram transformar em boneca. Vestiam-na, calçavam-na, penteavam-na, até que se tornasse uma santa flutuando sobre as nuvens" (CARVALHO, apud CAMPOS, 1982, p. 320), ou na musa antropofágica.

Aos 18 anos, Patrícia Galvão recebeu do amigo Raul Bopp seu apelido de guerra, "Pagu", quando já se encontrava envolvida no meio modernista. Na intenção de dedicar um poema[6] a ela, o poeta achou que seu nome era Patrícia Goular, que, no jogo de palavras, se resumia em Pagu, e desde então sua fama no campo artístico e jornalístico se espalhou com o apelido.

[6] *Coco de Pagu*, já citado.

Patrícia Galvão começou a colaborar com a *Revista Antropofágica* com seus desenhos, reunidos hoje pela professora Maria Teixeira Furlani no *Álbum de Pagu*, e fez uma importante apresentação no Teatro Municipal, em 1929, em homenagem à Miss Paraná, Didi Caillet. Usando um vestido branco parisiense escolhido por Tarsila, ela recitou "Coco", o poema que Bopp fez para ela, além de "Balada do Esplanada", de Oswald de Andrade, e um poema de sua própria autoria.

Croqui de Pagu publicado na *Revista Antropofágica* em Março de 1929.

A aproximação entre Tarsila, Oswald e Pagu tornou-se um triângulo amoroso que mais tarde poria fim ao casamento dos modernistas que a adotaram. Surgiu a dobradinha de desenhos e legendas de Tarsila e Pagu que eram corriqueiramente publicados na *Revista Antropofágica.* Mas, paralelamente, iniciava-se, também, em 24 de maio de 1929, o *Romance da época anarquista* ou *Livro das horas de Pagu que são minhas*, um diário de Oswald de Andrade e Pagu que ilustrava a história do romance do casal (CAMPOS, 1982, p. 320).

Pagu, Oswald de Andrade e o filho do casal, Rudá.

A atuação efetiva de Pagu no meio modernista se dissipa, por fim, quando em 05 de janeiro de 1930, já grávida de um filho de Oswald, eles se casam em frente ao jazigo da família dele, dando vida aos famosos versos do próprio Oswald: *Se o lar de Tarsila*

vacila / é por causa do angu de Pagu. (ANDRADE apud AMARAL, 2003, p. 333).

Em 25 de setembro de 1930, nasceu Rudá Poronominare Galvão de Andrade, o primeiro filho de Pagu e o único com Oswald de Andrade. Mas o relacionamento familiar não se encaixava nas conveniências da vida privada normativa:

> Sabia que Oswald não me amava. [...] Ele admirava minha coragem destrutiva, a minha personalidade aparente. Procurava em mim o que outras mulheres não possuíam. Por isso mesmo, sempre procurou alimentar minhas tendências que podiam provocar reações estranhas, aproveitando minhas necessidades combativas com deturpações de movimento. Oswald não tinha nenhum pudor no gozo de detentor de objetos raros. (GALVÃO, 2005, p. 62-63)

Um mês após o nascimento de Rudá, com o matrimônio falido, Pagu, então com 20 anos, seguiu para Buenos Aires, numa viagem que lhe rendeu um conhecimento profundo da causa comunista. A princípio, o objetivo era a participação em um encontro literário, mas foi então que a jovem começou a se inteirar dos assuntos políticos. Nessa viagem, ela levava uma carta para Luís Carlos Prestes:

> Pensei com certeza no que faria em Buenos Aires, no tempo que ali permaneceria, no protesto literário de minha viagem. Havia uma coisa de maior vulto. Levava uma carta para Prestes. Não era apenas curiosidade pela personalidade revolucionária. Prestes era a interrogação. E talvez fosse uma resposta. Ele já havia publicado o seu apoio ao Partido Comunista. Eu sabia dos ataques que Prestes recebia e aceitava estoicamente dos comunistas. Teoricamente, eu ignorava inteiramente a doutrina marxista. Considerava ridículos todos os comunistas que conhecia. (GALVÃO, 2005, p. 71)

Pagu se hospedou na casa de Prestes, o qual morava com suas irmãs, por quem ela foi recebida. Nessa ocasião, eles não se conheceram, pois ele se encontrava fora de Buenos Aires. Por meio das irmãs de Prestes, ela começou a ter contato com grupos ativos do Partido Comunista da Argentina. Pouco tempo depois de ter retornado ao Brasil, Pagu foi procurada por Astrogildo Pereira, importante líder e um dos fundadores do PCdoB. Nesse momento de apresentação de Pagu à causa comunista, o partido passava por um período de estudo com afinco das doutrinas marxistas, pois, uma vez que o partido

tinha se filiado à Internacional Comunista (IC) – movimento do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) que centralizava todos os partidos comunistas do mundo numa mesma estratégia política –, era necessário trazer à realidade brasileira as ideologias da IC.

> Astrogildo foi o primeiro comunista de destaque que surgiu nas minhas relações com a luta política. Mas era antes de tudo o intelectual que me contava coisas novas, para meu prazer intelectual. Voltou várias vezes em casa, encontramo-nos outras e a sua convivência era esperada com ansiedade por mim. Pediu-me para fazer traduções de folhetos. Recomecei a ler. [...] Começamos a ter em casa novos visitantes. (GALVÃO, 2005, p.74)

Com o contato, Pagu foi se inteirando da causa comunista e lentamente sendo apresentada aos conceitos de classe e proletariado, além da realidade do trabalho e da condição de vida do operário brasileiro e, assim, constatou a necessidade da mobilização política para atender à causa desses trabalhadores.

Foi a partir de então que surgiu a ideia de publicar, em abril de 1931, o jornal semanal *O Homem do Povo*, uma edição a "quatro mãos" que era produzida pelo casal Oswald e Pagu, na qual ela era responsável pela coluna especial destinada à *Mulher do Povo*. Segundo ela conta em sua autobiografia, não havia muita convicção em sua atuação, mas a ocupação era envolvente.

Devido às correntes ideológicas políticas da produção, o jornal foi fechado em março do mesmo ano pela polícia e, posteriormente, o casal seguiu para Montevidéu. Foi nesta viagem que ela finalmente se encontrou com o "comunista convicto" que lhe abriria as portas para a elucidação do que é a participação partidária:

> No dia seguinte à nossa chegada fomos procurados por um homem de aparência medíocre. Eu estava só e quase despedi o nosso visitante, que era Luís Carlos Prestes. Conversamos três dias e três noites [...]. Não dormíamos e consegui saber que o comunismo era coisa séria. Fiquei conhecendo a grandiosidade de uma coisa até então desconhecida para mim – o espírito de sacrifício. Prestes mostrou-me concretamente a abnegação, a pureza de convicção. Fez-me ciente da verdade revolucionária e acenou-me com a fé nova. (GALVÃO, 2005, p. 75)

Sobre este encontro, Pagu escreve, anos após, em carta ao seu segundo marido, Geraldo Ferraz, relatando que admirou o fato de Prestes ser diferente dos outros homens que a rodeavam. Prestes não fez julgamento de seu comportamento e não fez qualquer comentário irônico sobre sua maneira moderna e transgressora de se vestir (CARDOSO, 2007, p. 27-28). Na carta, Pagu complementou, ainda, a admiração pela convicção de Prestes e sua postura paciente diante de um aprendiz.

Seu encontro com Prestes a fez assumir uma atitude diferente, que possivelmente foi o embrião de sua criação literária. O espírito de sacrifício ao qual foi apresentada ronda toda a narrativa nos romances que ela escreveu. Passou a estudar com afinco as doutrinas marxistas e vivia a necessidade de produzir algo efetivo para a causa proletária. Pagu afirmava que “o proletário não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta [...]” (GALVÃO, 2005, p. 77).

O casal Oswald de Andrade e Pagu se separou alguns meses depois, mas o compromisso com o filho e a amizade que se estabeleceu entre os dois levaram-nos a manter o vínculo entre eles até 1935, quando ela foi presa por sua filiação ao Partido Comunista do Brasil - PCdoB. De 1931 a 1935, ela teve sua vida controlada pelo partido e, na maior parte do tempo, não morou com sua família, mas via a casa de Oswald como um porto seguro onde se escondia da perseguição política e se encontrava com seu filho.

Somente em 1931, Pagu iria se filiar ao PCdoB, época em que este já estava completando nove anos de fundação. A história do partido era carregada de problemas internos, além de ele ser uma instituição que se encontrava na ilegalidade, fatores que influenciaram diretamente na vida da militante.

É importante, portanto, abrir um parêntese referente à nomenclatura adotada pelo partido quando de sua fundação, em 1922. Como os partidos comunistas criados na década de 1920 eram filiados à IC, todos eram Partidos Comunistas, procedidos do nome do país a que faziam parte, por exemplo, da Argentina, da Espanha, da França e do Brasil. A maioria das produções acadêmicas que fazem um levantamento dos autores e obras comunistas da década de 1930 tendem a se referir ao partido do Brasil como PCB. Isso,

talvez, porque os próprios partidários da época chamavam o Partido Comunista do Brasil de PCB, uma vez que ainda não existia de fato o PCB, Partido Comunista Brasileiro, que só foi criado em 1956, como uma das dissidências do PCdoB. A estrutura e diretrizes dos partidos são divergentes e essas confusões podem gerar manipulação de informação e intepretações errôneas. Um artigo apresentado pela *Veja*, por exemplo, destaca a manchete: *PCdoB mente na TV: Jorge Amado, Drummond, Pagu, Portinari, Olga Benário e Niemeyer nunca pertenceram ao partido! É mais uma fraude!* (AZEVEDO, 2011). A reportagem traz à tona essa confusão de nomenclatura, mas de forma equivocada e tendenciosa, uma vez que sua publicação faz oposição política à esquerda.

A trajetória do Partido Comunista do Brasil partiu da necessidade de organização da mobilização operária, em favor de melhorias de vida e de trabalho, frente ao processo de industrialização e urbanização do país. O contexto de criação do PCdoB era de ampliação dos setores urbanos e de crescimento das camadas médias e da classe dos trabalhadores, que ocasionavam sérias divergências de interesses econômicos (FERREIRA; PINTO, 2003, p. 390). Ocorriam em todo o país questionamentos acerca das bases da Primeira República,[7] pois a realidade brasileira ainda tentava consolidar as ideias republicanas de progresso que concentravam suas políticas nas grandes capitais, mas, por outro lado, combatiam com a censura o perigo vermelho comunista que se formava (NEVES, 2003, p. 15).

Em contrapartida, os operários brasileiros, filhos da escravidão, ou representados, em sua grande maioria, por imigrantes, estavam locados nas construções das ferrovias, telégrafos, usinas de açúcar, etc., sem qualquer respaldo frente ao desenvolvimento do capital bancário e comercial. A classe operária mobilizava-se através dos movimentos sindicais, mas “com pouca força política [...] sem espaço para a participação de classes e grupos subalternos [...] e [enfrentando a] ausência de uma representatividade política organizada” (VIANNA, 2003, p. 65).

[7] Também conhecida como “República Velha”, trata-se do período compreendido entre 1889, ano de Proclamação, até a Revolução de 1930, sendo o último presidente Washington Luís. A partir de então, inicia-se a ditadura de Getúlio Vargas.

No âmbito econômico, o mundo encaminhava-se para a crise de 1929, que, além da interferência negativa mais evidente na exportação do café, também teve impactos na indústria têxtil, como é apresentado pela pesquisadora Maria Alice Rosa Ribeiro, em *Condições de trabalho na indústria têxtil paulista (1870 - 1930)*, a qual aponta que a crise econômica prejudicou a expansão da indústria, fazendo com que os capitalistas passassem a explorar mais as forças de trabalho, desrespeitando, inclusive, algumas leis trabalhistas já existentes, como a Lei do Feriado (1925) e o Código de Menores (1927).

A efervescência das transformações sociais, econômicas e políticas pelas quais o Brasil passava na década de 1920 resultou na mobilização da Coluna Prestes e nas ações tenentistas, como o movimento do Forte de Copacabana, e refletiu na revolução de 1930, quando foi dado o golpe que colocou Getúlio Vargas no poder. A Aliança Liberal, que contava com o apoio tenentista, acreditava que a "regeneração" da República poderia ser realizada a partir da política de Vargas. O movimento que o colocou no poder por quinze anos era baseado no discurso de que o Brasil necessitava de uma nova elaboração da Constituição, a qual, à época, ainda era pautada nas leis do Império (VIANNA, 2003, p. 68).

Os embates esquerdistas contra as medidas do governo culminaram em perseguições da polícia, seguidas de prisões e assassinatos. O proletariado acabou por perceber que as mobilizações isoladas não eram suficientes e que, para melhor atuação, seria necessária a união de suas forças na tentativa de realização de um levante único e organizado em favor da causa operária.

Motivadas pelos resultados da Revolução Russa de 1917, que julgavam ter sido positivos, e na expectativa de fortificarem a ação proletária, as bases ativistas sindicais brasileiras firmaram aliança com os termos da Internacional Comunista. Para nortear esses interesses, foi fundado, em março de 1922, o Partido Comunista do Brasil, para "[...] transformar essas lutas de fundo econômico e as mobilizações espontâneas em um movimento político organizado" (SEGATTO, 1989, p. 21).

Poucos meses após sua fundação, tendo sido declarado estado de sítio depois do 'levante de Copacabana', o PCdoB foi jogado na ilegalidade. Paralelamente, dentro do partido, começam a ser contrapostos os conceitos

ideológicos que proporcionaram as recorrentes dissidências dos partidos de esquerda.

Para os primeiros comunistas, a classe proletária deveria funcionar como a burguesia, podendo haver divergências em seus ideais políticos, religiosos, entre outros, mas, em se tratando de interesses econômicos fundamentais, deveria haver união contra a oposição.

> Todo e qualquer operário, por mais alheio que ande das questões de ordem política, compreende perfeitamente a identidade de interesses que o liga aos demais operários (SEGATTO, 1989, p. 27).

Na Conferência entre a Internacional Comunista e os Partidos Comunistas da América Latina, de 1927, a determinação mais radical que marcou a história dos filiados ao partido foi promulgada. Ficou definido, juntamente com a IC, que, para a solução dos problemas da origem operária da revolução comunista, era necessária a propagação do sectarismo obreirista, que determinava a proletarização de todos os membros filiados ao partido. Segundo Astrogildo Pereira, "a confusão era geral, fruto da geral insuficiência teórica" (SEGATTO, 1989, p. 35).

Nesse contexto de sérios problemas de táticas e estratégias, a direção do PCdoB buscava sustentar a união do partido, e conseguir mantê-la foi um grande feito. Mas, ainda assim, foram sucessivas as derrotas nas eleições federais, estaduais e municipais.

Astrogildo Pereira seguiu para Moscou buscando colaborar na reformulação da concepção sobre o "caráter da Revolução Brasileira" e voltou no início de 1930 com documentos sobre as novas condutas do PCdoB para melhor incorporação das teses da IC.

Na necessidade de dar uma resposta contra o capitalismo, o Partido Comunista Soviético definiu que "o proletariado é a única classe que pode lutar consequentemente contra o capitalismo [...]. Todos os grupos pequeno-burgueses, de uma forma ou de outra, se acham ligados aos imperialistas" (SEGATTO, 1989, p. 40). A partir dessa motivação, finalmente foi implantada a medida de proletarização do Partido Comunista do Brasil, rompendo a aliança

com a pequeno-burguesia e determinando que todos os membros filiados deveriam ser operários, gerando uma onda de obreirismo sectário.

> [A] crítica à posição da pequeno-burguesia passa da ideologia para organização, e desta a uma simplificação do modo de vida. A partir de 1930, proletarização toma um sentido errôneo e romântico, o que leva os membros do partido a só fumarem cigarros baratos, vestirem-se mal, deixarem de usar gravata etc. O mais grave são os outros sintomas: apesar de Astrogildo Pereira denunciar deturpações da nova atitude e suas consequências políticas, a Comissão Central do partido se reúne e resolve que na sua direção devem existir menos intelectuais, o que leva Leôncio Basbaun, Fernando Lacerda e Paulo Lacerda a serem afastados do Bureau Político, seus lugares sendo ocupados por operários (CARONE, 1974, p. 237).

Foi estabelecida uma divisão na política do PCdoB e um forte desequilíbrio de sua direção, colocando em questão a atuação dos seus principais fundadores, como Astrogildo Pereira, por terem se intelectualizado, mesmo que sendo na doutrina marxista (SEGATTO, 1989, p. 37). É justamente na Conferência Nacional de 1930, ano da visita de Astrogildo Pereira a Pagu, que toda a direção do PCdoB foi rebaixada e/ou substituída por manifestar resistência e oposição ao processo de proletarização do Partido. A partir disso, os líderes da fundação do PCdoB e intelectuais das teorias marxistas no Brasil foram substituídos por operários sem experiência política que assumiram a direção do partido (SEGATTO, 1989, p. 41).

A filiação oficial de Pagu ao Partido Comunista do Brasil só se deu em 1931 em uma viagem a Santos, onde ela participou de uma reunião de sindicatos operários. Não foi nem o convívio próximo com os grandes intelectuais do movimento comunista brasileiro, nem as palavras de Luís Carlos Prestes que a convenceram a assumir a causa oficialmente, mas a simplicidade do operário Villar, com quem passou a conviver em Santos, bem como a figura do estivador Herculano, líder do movimento comunista local, negro, forte e que trazia nas suas feições, nos seus modos, a luta de sua classe (GALVÃO, 2005, p. 79-80).

Pagu observou na Conferência dos Sindicatos um ambiente pré-grevista e estreitou laços de amizade com o comunista Villar. Redigiram, juntos, um manifesto e ela passou a se relacionar com os outros membros da organização do movimento. Frente à sua disposição pela causa, na ocasião da greve e da

distribuição dos panfletos, foi oficialmente convidada por Herculano a se juntar ao Partido.

A partir da primeira reunião de que participou, Pagu passou a ter uma visão romanceada dos militantes da causa operária. Enxergou ali, em cada um deles, uma figuração heroica, corajosa, de boa índole e valorosa. Impressionou-se com a mulher, a cozinheira Maria, que, conforme afirmou, discorria com toda segurança sobre os pontos mais áridos de economia política (GALVÃO, 2005, p. 81).

Por suas atividades ilícitas para a época, segundo o governo de Getúlio, ela foi presa pela primeira vez em 1931, por ocasião de panfletagem que fazia a respeito da greve. Assim, Pagu adquiria para si a importância da primeira mulher presa política do país.

Transferida para São Paulo em liberdade, retornou para Ponta da Praia, em Santos, onde assumiu um cargo de catadeira numa fábrica, exercendo sua primeira função como operária. Nas horas vagas, brincava com os filhos dos operários e estava envolvida com a organização de um comício que seria realizado em homenagem a Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, anarquistas italianos presos, processados, julgados e condenados injustamente nos Estados Unidos da América nos anos 1920, sob a acusação de homicídio.

Pagu no comício em homenagem aos anarquistas Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti em Santos, agosto de 1931

Durante o período de preparação para o comício, Pagu se aproximou de Maria e Herculano e com eles aprendeu a articular as ideias marxistas para congregar membros para filiação do partido. A data do comício era 23 de agosto de 1931, e Pagu era encarregada de fazer o discurso de abertura. No dia, ela se aconselhou com Herculano sobre sua forma de atuação. Ele a orientou a não abandonar jamais seu discurso e não sair da praça sob hipótese

alguma, ainda que o local fosse invadido pela polícia. O partido era contra o porte de arma e a manifestação se submeteu a essa regra. Herculano era responsável pela guarda.

Ao se dirigir para o centro da praça, Pagu narrou que a polícia estava infiltrada na multidão, disfarçada de operários. A tropa com cavalos depois também invadiu a tiros o local, e Herculano, ao tentar salvar Pagu, morreu em seus braços. Ainda assim, sabendo do desejo dele, foi dada continuidade ao comício e, depois de terminados seus discursos, Maria, Pagu e Leonor, cunhada de Herculano, foram levadas presas. “Leonor tinha apenas 14 anos. E era maltratada pelas salas sujas, ouvindo com certeza pela primeira vez os nomes que lhe davam” (GALVÃO, 2005, p. 90).

Foi em sua transferência para a prisão de São Paulo que soube que o corpo de Herculano tinha sido confiscado pela polícia e que o nome Pagu era propalado entre os trabalhadores proletários, o que não era aprovado pelo partido, devido ao seu passado de militância pequeno-burguesa. Os jornais descreviam-na como “a primeira comunista presa”, a qual nem sequer era operária de verdade. Para conter essa tendência, o PCdoB elaborou um manifesto e publicou uma falsa declaração de Pagu, na qual acentuava a desordem provocada e sua atitude planejada de falar e agir sem a autorização ou o conhecimento do partido.

Foragida na casa de Oswald de Andrade, Pagu foi novamente convocada pelo partido e mandada para o Rio de Janeiro. A exigência que o partido lhe fazia agora não era apenas sua separação oficial de Oswald de Andrade, mas também a retomada das atividades operárias. Teve sua carreira intelectual vedada pela imposição de proletarização do partido e começou a trabalhar como ajudante de alfaiate, não se adaptando ao serviço.

Acabou, por intermédio de um companheiro do partido, ingressando na metalurgia. Foi seu novo uniforme, as mãos feridas e o rosto coberto de pó que derrubaram de uma vez por todas as desconfianças do PCdoB. Com três dias de “proletarização”, foi escalada para a Conferência Nacional, na qual trabalharia com os assuntos mais restritos e ilegais. Estava em contato com os líderes comunistas de todos os estados do país, era rigorosamente vigiada e não podia estender seus relacionamentos para além dos filiados políticos.

As ações da esquerda, a partir do regime autoritário, eram voltadas para campanhas administrativas contra o nazi-fascismo e o integralismo que estavam em ascensão no quadro internacional. Com a organização do estado burguês, que constituía a República, abriram-se novos espaços para atuação comunista na sociedade brasileira, no seio da classe operária, na direção dos sindicatos, na liderança das greves por melhoria na condição de vida e de trabalho, na luta contra a subordinação dos sindicatos ao Ministério do Trabalho, na organização da defesa do proletariado (SEGATTO, 1989, p. 42).

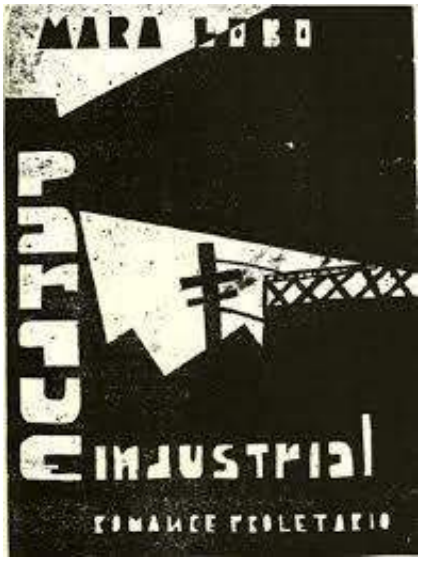
Por fim, as atividades na metalurgia, o trabalho incansável, a falta de alimentação e as reuniões constantes do partido consumiam a saúde de Pagu, que, debilitada, voltou a se refugiar, em 1932, na casa de Oswald de Andrade, onde escreveu seu primeiro romance, o primeiro romance proletário do Brasil, intitulado *Parque industrial*, sob o pseudônimo de Mara Lobo e o olhar atento de seu companheiro.

CAPÍTULO 1

Parque industrial: a construção de uma consciência militante

... nunca supus que me ofertasse,
um dia, inteiramente à causa operária.
A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde.
(Pagu)

A primeira obra de Pagu, *Parque industrial*, propõe uma experimentação estética[8] que está inserida numa linha de sucessão modernista, mas se coloca à margem das publicações de mesmo cunho proletário de sua época. O crítico Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, aponta para o fato de se terem publicado, entre julho e agosto de 1933, três romances de cunho proletário: *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Os Corumbas*, de Amado Fontes.



Capa original do livro *Parque Industrial* publicado em 1933, com desenho de Pagu.

Não cabe a este trabalho realizar uma análise profunda dessas obras, mas, sob um olhar mais atento, pode-se brevemente observar que todas, incluindo *Parque industrial*, se aproximam no que tange à preocupação de dar destaque à revolta das massas, enaltecendo a concepção de coletividade em detrimento da ruína da sociedade burguesa e fixando a narrativa na condição precária dos proletários.

O quadro político de 1930, com a ascensão do fascismo, estabeleceu de forma geral uma dualidade artística extrema de esquerda e de direita, o que comprometeu o valor estético das obras, uma vez que a importância do tema se sobressaía sobre a preocupação estética. As duas vertentes privilegiaram o

[8] O entendimento da escrita de Pagu como uma experimentação estética foi observado primeiramente por Larissa Higa em sua tese já citada.

conteúdo político engajado na narrativa e não seu valor literário. Nesse contexto, o romance de Pagu estava claramente privilegiando os itens ideológicos comunistas.

Luís Bueno afirma, sobre *Os Corumbas,* que o diferencial desta obra passa pela escrita de um "autor político, e não político autor" (BUENO, apud HIGA, 2011, p. 160). Essa problematização pode ser de muita valia para a análise da narrativa de Pagu, que estabeleceu sua prioridade de funções às avessas. A autora não apenas tomou por mote seu papel político, como falava de sua própria militância. Sua obra se constrói a partir de sua vida, e, nesse sentido, é possível questionar: podemos esperar da *escrita de si* de uma militante algo para além do engajamento?

Na época em que foi lançado, *Parque industrial* foi comentado por João Ribeiro, publicado no *Jornal do Brasil*, em 26 de janeiro de 1933, e Murilo Mendes, no *Boletim Ariel*, em setembro do mesmo ano. O primeiro aponta críticas de tom elogioso à obra, destacando o apreço com que Pagu descreveu as cenas cotidianas de São Paulo e o retrato das condições de vida dos trabalhadores, elaborado com grande realismo. Murilo Mendes já percebe na escrita de Pagu um tom mais jornalístico e conclui: "parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual" (MENDES, 1933). Tal afirmação, nos permite, no entanto, uma leitura também positiva, visto que o problema em torno do gênero foi abordado por Pagu bem antes de se pensar na teoria feminista[9].

A escrita de Pagu apresenta uma tradição literária modernista com sua linguagem coloquial, a economia sintática, a fragmentação da narração e composição de cenas a partir de montagens, que caracteriza o que Antonio Cândido denominou de *espírito de 30* (CÂNDIDO, 1984)[10]. Porém, uma das possibilidades que levou o livro de Pagu à marginalização dessa produção é que a narrativa também oscila para o gênero realismo socialista, que percorre o contexto da história do comunismo, perpassando os trabalhadores soviéticos

[9] A pesquisa não aprofunda a relação feminista de Pagu, visto que abarcaria uma proposta de análise diferente e grandiosa.

[10] Antonio Candido radicaliza e generaliza a consciência ideológica dos intelectuais de 30, o chamado espírito de 30, com o forte engajamento político, religioso e social da cultura. Tal conceito está presente no artigo *A Revolução de 1930 e a Cultura,* que foi reunido na obra *A educação pela noite*.

com a intenção de promover a conscientização. Mas, ao contrário das narrativas socialistas, *Parque industrial* não encontra seu fim heroico e promissor no grão verdadeiro da revolução.[11]

O realismo socialista propõe não estabelecer uma relação entre indivíduo e mundo, mas coletividade e sociedade.[12] A narrativa de *Parque industrial* está ligada ao gênero pelo frágil fio da utopia social e da valorização da coletividade em detrimento da subjetividade de seus personagens.

No entanto, se seu romance não se ajusta totalmente ao modelo soviético, também não segue os padrões modernistas. Enquanto *Cacau* se apresenta nos moldes dos *romances de 30*, com preponderância regionalista, Pagu se utiliza da pretensão estética e política modernista, com a preocupação literária mais voltada para a vanguarda da ação política em prol da igualdade, do que com a tradição literária. Sobre essa relação entre obra e política, Bianca Manfrini ilustra em seu trabalho que "[o] internacionalismo comunista irmana os trabalhadores do Brás com os de todo o mundo" (MANFRINI, 2008, p 22).

Podemos observar que, na narrativa de *Parque industrial*, o ficcional, que são os personagens baseados nos trabalhadores do Brás, e o real, o comunismo, relacionam-se e ecoam um através do outro. Pagu se utiliza do instrumento da arte para propagar uma ação partidária. Portanto, concluímos a priori que *Parque industrial* ocupa, mesmo que sem reconhecimento, um lugar dúbio na historiografia literária: a tradição dos romances de 30 e o realismo socialista.

As discussões da historiadora Thelma Guedes (2003),[13] debatidas em seu livro *Pagu: revolução e literatura*, apontam para alguns motivos que podem ter levado à publicação do romance de Pagu ao fracasso: o comprometimento com o engajamento político e a experimentação literária de Pagu levaram à não aceitação de sua obra, pois ela rompeu drasticamente com as normas e com os interesses literários da crítica que determinava, naquele momento, o

---

[11] Para ilustrar a comparação com a narrativa realista soviética foram utilizadas as obras *A Mãe* (1907), de Máximo Gorki e *Cimento* (1922-24), de Fiódor Gladkov.

[12] Esse conceito de substituir o indivíduo pela coletividade também aparece em "O Narrador", de Walter Benjamin, de 1936.

[13] O livro de Thelma Guedes foi publicado a partir de sua dissertação de mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

que deveria ou não ser escrito e publicado. Assim, *Parque industrial* tornou-se uma produção inadequada para o mercado da arte (GUEDES, 2003, p. 25).

Segundo o crítico Gabriel de Mattos (2002), o uso excessivo de terminologias próprias da política de esquerda acabou por criar, na narrativa, um clima de deboche, por parte de Pagu, como, por exemplo, nos títulos dos capítulos “Num sector da luta de classes”, ou “Onde se gasta a mais valia” (MATTOS, 2002, p. 198). A autora tenta ilustrar na narrativa como se dá a teoria marxista na prática do cotidiano das personagens, e assim, mais uma vez, leva seu leitor a uma tomada de consciência da realidade política e econômica. Por um viés muito tênue, literatura e cartilha política se confundem e isso compromete o valor estético da obra.

Mattos realiza uma análise do discurso marxista elaborado por Pagu e da interferência do PCdoB na obra: “Não se pode saber onde Pagu se autopoliciou e onde a influência direta do partidão obrigou-a a mudar seu texto original” (MATTOS, 2002, p. 198). Para tal justificativa, ele destaca a necessidade imposta pelo partido da publicação do livro sob o pseudônimo de Mara Lobo.

Guedes afirma que Pagu não fez uma escolha ingênua em sua abordagem literária. Mesmo a “derrota” - no que diz respeito ao reconhecimento da obra - deve ser observada no sentido primário do termo, que significa “aquele que retoma a apreciação de *rota, rumo a seguir, caminho*” (GUEDES, 2003, p. 24, grifo meu). O objetivo na escrita de Pagu não era seguir os paradigmas da crítica. Sua intenção era a ruptura com a tradição literária e uma busca de mudança social através da conscientização pela literatura. Ela buscava uma nova rota para o papel da arte na sociedade.

A questão central que aproxima os estudos de Guedes dos de Mattos, e posiciona a produção de *Parque industrial* junto às publicações do romance de 30, é de que a obra é inteiramente carregada de denúncias sociais, características da linha literária dos *romances de 30*. O retrato que Pagu lança da realidade das periferias e das fábricas de São Paulo é uma forte denúncia da condição de vida precária que acompanhava o avanço da modernidade paulistana.

Pagu cria uma estética literária despreocupada com a crítica. Fruto de suas raízes modernistas e da liberdade estética visada, ela simplesmente escreve. Sua intenção de falar com o público proletário sobre uma causa política problematiza o embate teórico que busca o papel do intelectual na sociedade e fomenta o embate: literatura *versus* engajamento.

Sobre a marginalização de Pagu das produções modernistas, podemos também perceber uma crítica da autora aos precursores do movimento da época, pois os percebia trancados em salões e perdidos em palavras vazias. Esse incômodo de Pagu aparece tal qual em Mário de Andrade (1974), que afirma, em *O Movimento modernista*, que percebe que o modernismo "[...] nitidamente aristocrático [...] pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito" (ANDRADE, 1974, p. 236).

Já o posicionamento de *Parque industrial* na vertente do realismo socialista se dá principalmente na constituição da narrativa em torno das personagens altamente tipificadas e parecidas, o que acaba por constituir uma concepção de coletividade, de massa. Pagu concede voz, na literatura, para os habitantes do parque industrial e para a coletividade. A escrita séria, seca, pesada e de um quadro brutalizado fazia jus à miséria da vida nas periferias fabris de São Paulo.[14] A materialidade dos corpos exacerbados representa o peso das relações sociais baseadas na exploração, como forma única de comunicação social. A internacionalização do modelo comunista soviético transformou, tanto na política partidária, como no romance, o nosso caipira no camponês russo (MANFRINI, 2008, p. 34).

O livro, “radicalmente aderido à classe proletária, agressivo e marcado pela visão trágica da realidade injusta da sociedade capitalista” (GUEDES, 2003, p. 40), propõe denúncias com base em dados concretos da realidade, como a condição de vida precária do proletariado: moradia, alimentação, hábitos, lazer, etc. Conforme Guedes, Pagu assume a voz primordial de um grupo social oprimido: as mulheres operárias. A leitura de *Parque industrial* demonstra a imagem clara da vida que se levava nos cortiços, nas fábricas,

[14] Vale lembrar que São Paulo era conhecida e ovacionada, na década de 1930, por ser o maior parque industrial da América Latina.

nas casas de prostituição, bem como nos lares da burguesia. O retrato social da narrativa não foi apenas observado por Pagu, mas vivido por ela, dada a exigência do PCdoB de proletarização dos membros filiados ao partido.

Nesse sentido, retomamos Antonio Cândido (1984), que diz que a literatura deve ser analisada em três instâncias: artista, obra e público. A insistência de Pagu em elaborar uma escrita para o proletariado comprometeu a estética da narrativa que buscava, justamente, a democratização da obra. A omissão do último item citado cortou os laços entre fenômeno literário e sociedade, proporcionando uma alienação nos seus estudos.

O conceito de público a que Antonio Cândido se referia foi alterado. Sobre isso, acrescentamos a afirmação de Guedes que percebe que, certamente, a opção de Pagu pelo modelo literário do romance não foi algo despropositado: era esse o padrão literário comum da burguesia. Ao mesmo tempo em que a autora buscava atingir essa classe, paralelamente promoveu adaptações na organização do texto para que facilitasse a leitura para o seu real público alvo: o proletariado. As letras grandes, os largos espaçamentos entre linhas sem padronização, de acordo com as necessidades das “cenas” do livro, somadas à linguagem coloquial, são, notadamente, elementos facilitadores para “levar as operárias a ler, entender e aproveitar as denúncias do romance” (GUEDES, 2003, p. 15).

Mário de Andrade (1974) diz que os problemas de formalização é que comprometem a comunicabilidade da obra, ou seja, a forma da obra não deve ser sacrificada em prol do tema, pois isso atrapalha sua comunicabilidade e socialização eficaz. Portanto, a tentativa de Pagu de comunicar sua obra e torná-la acessível acabou por alienã-la da história da literatura brasileira.

O didatismo ligado ao realismo socialista, misturado a um anseio de democratização do caráter literário e de descrição crua com fortes traços modernistas, nasce antes da experiência vivida do que de um ambiente literário. Se o legado de Antonio Candido passou pelo desejo de se ter uma tradição na literatura brasileira, o de Pagu foi a tentativa de democratizá-la. Pagu já nasceu moderna e se colocou à margem do modernismo de 22, escolhendo uma forma literária não somente politizada, mas revolucionariamente engajada. Em sua escrita, ela não apenas questiona o

papel do intelectual na sociedade, mas coloca a arte a serviço da ação política e social. Mais que retratar uma denúncia social, Pagu fala na voz dos marginalizados e majoritariamente para os marginalizados.

1.1 - Em *Parque Industrial*: a escrita de Pagu

Parque industrial nasce da junção entre a experiência e a doutrinação ideológica de Pagu. Foi publicado em 1933 e, por exigência do Partido Comunista do Brasil, Pagu teve que usar o pseudônimo de Mara Lobo, pois não podia ter vinculado a seu nome qualquer atividade intelectual, mesmo que fosse a favor da causa comunista.

Retrato de Pagu, óleo sobre rela de Cândido Portinari, 1933.

Antes de adentrar no estudo da obra, é necessário observar que, seja na construção das personagens, seja na elaboração das cenas do romance, a autora nos leva a associá-la à narradora do livro. Por vezes, as vozes se confundem e Pagu fala em sua escrita. A escrita se torna, com isso, alegórica, dando valor simbólico ao deslocamento do texto ficcional para o texto da vida, que Eneida Maria de Souza aponta como uma possibilidade real de intertextualidade (SOUZA, 2002).

De forma geral, vida e obra estão tão conectadas em Pagu que as últimas publicações sobre ela apontam para um leque amplo de biografias que retomam as passagens da vida da autora. A grande maioria das produções toma por orientação, principalmente, a obra publicada em 2005, *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. A publicação reúne uma série de cartas e bilhetes de Patrícia Galvão para seu segundo marido, Geraldo Ferraz, nas quais ela narrava para ele, como que num diário, suas memórias.

O crítico Marcos Antônio de Moraes define que a autobiografia de Pagu é um

> inventário de perdas: do sentido de organização da família burguesa e do conceito tradicional de maternidade; do estatuto social de intelectual; de sua dignidade como sujeito, devido à solicitação da prostituição que o partido lhe faz e, principalmente, da perda das ilusões políticas. (MORAES, apud HIGA, 2011, p. 20)

A exceção foi a publicação pioneira de *Pagu: vida e obra*, de Augusto de Campos, em 1982, que se tornou também uma das mais importantes fontes de acesso às informações sobre a autora. A partir de então, houve o estudo da historiadora Tereza Freire, *Dos escombros de Pagu*, que elaborou uma biografia de Patrícia Galvão, publicada em 2008, e contemplada com o prêmio de Biografia no concurso do Programa de Ação Cultural (PAC), da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. A obra foi adaptada para o teatro e esteve em cartaz em São Paulo no Teatro Eva Herz, de 8 de setembro a 18 de novembro de 2010. A personagem de Pagu foi interpretada pela atriz Renata Zhaneta e a peça encontra-se disponível na internet.[15]

Outra publicação importante foi organizada por Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu. *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão* foi publicado em 2010 e reúne documentos, bilhetes e imagens que perpassam a vida da autora. Portanto, o constante retorno à reescrita da vida dessa personagem, acompanhado principalmente dos estudos de seus romances, reafirma a importância da vida em sua obra.

Com isso, o recurso à critica biográfica pode auxiliar no estudo da obra de Pagu. No entanto, de antemão, é necessário observar que a crítica biográfica não tem interesse em reafirmar a realidade, mas relacionar o fato vivido com a maneira como ele foi recriado pelo autor e como a vivência foi metaforizada por meio da escrita.

> A primeira reflexão sobre os termos em jogo, tais como ficção, real e sobrevivência, poderá se expandir para autobiografia, autoficção, bioficção, entre outros termos similares. A complexa rede de definições e controvérsias em torno desses conceitos constitui uma espécie de dificuldade para a compreensão dos mesmos, tendo em vista posições que se colocam ora em defesa da autobiografia, ora da autoficção. O que se deve pôr em pauta é a extrema mobilidade dos conceitos, a necessidade de não acreditar em definições fechadas e

[15] www.cennarium.com - Acesso em 05/10/2014.

> nem se prender a critérios de verdade. Definir, como primeira instância, para em seguida colocar os termos em suspenso, seria esta a correta atitude da crítica diante do aspecto normativo e fechado das classificações. (SOUZA, 2013, p.3)

Uma das possibilidades de entendimento literário é tomar a escrita de Pagu como uma forma de escrita autoficcional. O conceito de autoficção supracitado ainda é uma categoria controvertida e em curso de elaboração. O ato de ficcionalizar-se na escrita ainda é inconcluso e, sobre isso, Souza (2013) levanta os seguintes apontamentos: por um lado, não seria todo ato de escrita um dizer de si ficcional? E por outro lado, como tomar uma autobiografia como algo inerente à ficção?

Pode-se generalizar que toda obra literária tem um quê de autobiográfica e que a "autobiografia pura não existe" (KLINGER, 2007, p. 39). A autobiografia não seria, portanto, um gênero fechado, mas uma via de acesso ao texto que se apresenta. Não passa pelo interesse do conhecimento veraz de si mesmo, mas uma possibilidade de leitura de si e do mundo a sua volta, como uma impressão. Neste sentido, a crítica biográfica considera todo escrito como um pouco de autoficção.

Portanto, a autoficção, como um caminho de acesso à obra de Pagu, pode ser reconhecida em seus romances se considerarmos que ela ficcionalizou as suas experiências. Considerando a afirmativa de Souza, segundo a qual passar para o papel é ficcionalizar (SOUZA, 2011), podemos entender que Pagu reconstrói na literatura o momento histórico pelo qual ela passava e transcreve para a palavra escrita aquilo que vivenciou.

Ainda que a proletarização real de Pagu tenha sido vivida no Rio de Janeiro, a narrativa de *Parque industrial* se passa em São Paulo, com a realidade operária sendo retratada no bairro do Brás, onde a autora nasceu. Contudo, segundo Pagu, a burguesia é a mesma em toda parte e a necessidade de abafar os comunistas e os operários era geral: "Matam os operários, mas o proletariado não morre" (GALVÃO, 1933, p.112).

Parque industrial trabalha dialeticamente com os dois polos da sociedade paulistana da década de 1930, que se chocam no cotidiano da vida social: a burguesia e o operariado. A narrativa descreve três facetas da realidade proletária: os que estão envolvidos com a militância por uma vida

melhor, os que estão conformados com a vida que levam e se entregam à marginalidade, e os que são alienados pelas produções burguesas retratadas nos filmes, que apenas sonham em melhorar de vida para reproduzir os mesmos valores burgueses.

O ambiente operário, que enreda a história, se dá num movimento pré-grevista que termina, junto com a narrativa, abordando o desfecho imediato que se tem dos resultados da greve. A história parece relatar a passagem da filiação de Pagu ao Partido Comunista, se compararmos o desenrolar do cotidiano dos operários narrados com os relatos de Pagu em sua autobiografia.

A escrita perpassa a necessidade de adesão de mais militantes à causa, que é justificada na voz da proletária militante Rosinha: “Que importa morrer de bala em vez de morrer de fome!” (GALVÃO, 1933, p. 21). A história é traçada em torno da congregação de grevistas para a ação partidária e das constantes reuniões do PCdoB para a organização do movimento: “Na rua, Rosinha Lituana com outros operários a espera. Desaparecem na esquina. Vão trabalhar por um mundo melhor” (GALVÃO, 1933, p. 54).

São várias as descrições feitas ao longo do texto sobre as reuniões comunistas e que envolvem as personagens militantes. A autora destaca como funcionava a rede de comunicações dentro das fábricas e, ao mesmo tempo em que explica a aplicabilidade do sistema capitalista, convoca os operários para a luta comunista. Ao longo de três páginas de narrativa densa, a narradora encena um debate numa reunião do Partido, mostrando que os proletários esclarecidos têm consciência de que constroem a riqueza da burguesia, enquanto reivindicam o tempo que não passam com suas famílias , o que os impede de cuidar da criação dos filhos e agrava os problemas sociais do meio proletário: “O nosso suor se transforma diariamente no champanhe que eles jogam fora” (GALVÃO, 1933, p. 26).

Enfim, a escrita perpassa o cotidiano dos operários que se entendem como vítimas do sistema político e econômico do qual participam e reconhecem que não possuem sequer amparo legal contra as explorações trabalhistas. O texto enfatiza o valor do proletariado que se entende como sujeito histórico, agente da mudança social, elementos presentes na

consciência dos trabalhadores marxistas, que passam essas concepções comunistas aos seus filhos como cartilhas religiosas (GALVÃO, 1933, p. 118).

Os cenários, pano de fundo dos acontecimentos da narrativa, retratam uma faceta importante da história do Brasil que remonta à crise econômica de 1929 e descreve a atuação da ditadura de Getúlio Vargas e da ação da polícia do Estado. *Parque industrial* revela as questões de corrupção policial, acusa a política de Vargas e destaca a reação popular frente à ditadura e à ação da polícia nas ruas, ou seja, é uma fonte que se propõe a traçar um retrato social, segundo a visão de Pagu. O romance dialoga timidamente com o problema da consciência operária que surge tão tardiamente, como uma consequência da recente escravidão brasileira, lembrando que o trabalho livre se dava como uma extensão do trabalho escravo.

Como já citado, a comunicação social acontece no romance predominantemente através da exploração. Na escrita, essa exploração traz à tona o passado escravista e pode ser observada na figura de "um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata" (GALVÃO, 1933, p. 114) e nas proletárias que vão ao banheiro no horário de serviço e "passam o minuto de alegria roubado do trabalho escravo" (GALVÃO, 1933, p. 20). Assim também as personagens negras de Corina e Alexandre, em sua trajetória na narrativa, reforçam a ideia da continuidade da escravidão, devido à consciência operária que surge tardiamente, ou nem surge. Atenta-se ainda para o nome da personagem de Corina que nos remete à distinção da Cor.

As denúncias sociais são proferidas ao longo da narrativa, nas descrições da vida no bairro proletário, das más condições de higiene, da preocupação dos trabalhadores com a alimentação da própria família e da falta de moralidade que permeia as relações entre os grupos proletários, e entre os operários e os burgueses, como, por exemplo, os assédios dos patrões às operárias. Ao longo de toda a obra, destaca-se o forte apelo sexual contido nas relações interpessoais.

Parque industrial trabalha esteticamente com o efeito cinematográfico em busca dos "closes" de cenas dentro da narrativa. Faz montagens como num palco e manipula o tempo de permanência na cena, como os dispositivos de câmera lenta de um filme. A escrita fica agarrada em seu ritmo pela

necessidade de reforçar os flashes cotidianos, o que transforma a narrativa num processo repetitivo, quase didático. O propósito é romper as barreiras de classes e conscientizar por meio da leitura.

O choque produzido pela mecanização do processo produtivo aparece no cotidiano fabril, em imagens que remontam à produção em massa de *Tempos modernos*, de Chaplin. A exaustão do trabalho repetitivo aliena o sujeito em detrimento da verdadeira experiência e sabedoria que se acumula e se transmite em sociedade.

Segundo Walter Benjamin (1955), no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica,* a automatização do corpo e das ações dos trabalhadores industriais, na sociedade moderna, proporcionou o declínio da experiência e da capacidade de reflexão. No romance, Pagu ilustra esse conceito na caraterização de Otávia, que "trabalha como um autômato" (GALVÃO, 1933, p. 25). O efeito da escrita aborda os temas de exploração, miséria, automação e morte. Pagu, em sua escrita, transforma o vazio das experiências em matéria narrativa e instiga o leitor.

Nesse sentido, a escrita de Pagu não tem compromisso com o divertimento. A materialidade da obra incorpora um pouco dos traços modernistas e narra uma sociedade, elevando assim a obra ao debate acadêmico pelo viés de análise da sociedade moderna. O final da narrativa é marcado pela voz estridente do povo que marcha rumo às fábricas ao som de: "A massa explorada cansou e quer um mundo melhor!" (GALVÃO, 1933, p. 125). Os grupos "agitam, na manifestação, cartazes rubros, amassados. A tinta borrada dos impressos pede mais pão" (GALVÃO, 1933, p. 127).

A narrativa é voltada para o público proletário, o que a transforma num alerta, uma convocação da classe operária à luta, e, consequentemente, à revolução. Para tal objetivo, a autora se utilizou de duas personagens centrais, Otávia e Rosinha, por meio das quais exprimiu toda a sua concepção do que era ser um membro filiado ao PCdoB. Ambas atuam nas fábricas e no partido, convocando para a luta política em prol de uma consciência militante.

De forma indireta, é através dessas personagens que Pagu elabora sua escrita engajada e se escreve na narrativa. Podem-se destacar algumas passagens em que as personagens, já envolvidas nas atividades do PCdoB,

explicam aos colegas de serviço como funciona a máquina capitalista. Logo nas primeiras páginas, Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista:

> O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa! [...]. Felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social. [...] O Partido Comunista. (GALVÃO, 1933, p. 10)

Outra personagem de destaque é Eleonora, uma proletária que consegue "subir de vida" pelo casamento com o burguês Alfredo. Por meio da personagem de Eleonora, são descritos os valores da vida burguesa, pois, na medida em que ela automaticamente abandonava os amigos operários, esquecia-se também das dificuldades que passou no Brás e passava a ter desprezo pela vida dos menos favorecidos.

A personagem de Eleonora é caricaturada através da operária sonhadora que assistia aos filmes hollywoodianos enquanto sonhava com sua própria ascensão econômica. A personagem, ainda que estivesse localizada no ambiente de injustiça, não buscava uma reversão do quadro em nível coletivo. Sua alienação dentro do sistema capitalista é metaforizada na medida em que seu marido se desapaixona por ela, ao passo em que ela se integra aos modelos burgueses de vida.

Outra crítica elaborada na obra refere-se aos mais ousados burgueses, admiradores das novas artes, que se diziam modernos, ou seja, intitulavam-se comunistas, como se este fosse um rótulo romanceado (GALVÃO, 1933, p. 38). Alfredo Rocha, marido de Eleonora, por exemplo, lê Marx enquanto fuma charutos no quarto particular do Hotel Central (GALVÃO, 1933, p. 60).

Outra evidência apresentada na obra é a análise da vida da personagem de Alfredo, que resolveu genuinamente abandonar a frivolidade da vida burguesa para ir trabalhar e morar no Brás junto com os operários "esclarecidos", membros do PCdoB. Ele se converte ao comunismo e à proletarização, sofrendo os mesmos problemas de Pagu. Pagu transfere para Alfredo sua condição de filha dos intelectuais e da burguesia, e, portanto, vista, no meio comunista, como uma estranha, pessoa na qual não se devia confiar.

Ironicamente, o argumento principal e final da acusação sofrida por ele é o de ser trotskista[16] e, portanto, um perigo que precisava ser desmascarado. Alfredo representava uma forte liderança, mas que, segundo a opinião dos camaradas, pactuava com os traidores da revolução social (GALVÃO, 1933, p. 132). O sarcasmo dessa acusação se faz pela convicção política trotskista que, anos mais tarde, Pagu viria a assumir para embasar suas principais críticas ao PCdoB.

Fato é que não há na narrativa a noção do indivíduo único, central e insubstituível. A subjetividade dá lugar a personagens autômatos que são impulsivos e instintivos, para a promoção da coletividade.

O destaque maior é dado para a personagem de Corina, uma proletária negra, trabalhadora, que se envolveu com um burguês e engravidou. Após esse fato, o amante não foi mais aos seus encontros e, devido à gravidez, ela foi demitida de seu cargo na fábrica e acabou se prostituindo para não passar fome.

A sedução de Corina pelo burguês remete de forma muito peculiar aos romances folhetinescos que desdobram as histórias inocentes de amores impossíveis. Em *Parque industrial,* porém, essas histórias são marcadas pela distinção social e racial e se baseiam na promiscuidade tanto do casal, quanto da prostituição da personagem.

A personagem de Corina ganha destaque na narrativa através do nascimento de seu filho. Corina dá à luz um bebê sem a pele, como uma bola de sangue, justificado, na narrativa, em razão das doenças venéreas contraídas durante a gravidez, o que transfigura a vulnerabilidade e a desproteção da mulher pobre. O brasilianista Kenneth David Jackson (1987), vê no nascimento e morte do bebê-monstro de Corina o retrato da própria vida no Brás, como um grande manifesto social. As acusações de “monstro” proferidas contra o neném pelas enfermeiras e pelo médico na hora do parto referem-se, metaforicamente, numa perspectiva marxista, ao resultado

[16] A dissidência esquerdista trotskista surgiu do revolucionário Leon Trotski que propunha uma defesa aos estudos de Marx e Engels. Segundo essa vertente quanto mais atrasado é um país, mais evoluída é a parte mais desenvolvida da economia. Essa tese está detalhada no conceito criado de *Revolução Permanente*.

“monstruoso” proveniente da relação existente entre as classes dominadas e dominantes.

Corina batiza o neném com o nome do pai e essa figura pode ser entendida sob duas possibilidades. Por um lado, a nomeação da criança com o nome do pai pode representar a cegueira e a apatia de Corina, que não se afetaram nem frente ao horror do nascimento de seu filho-monstro. A personagem permanece cética e prostrada mesmo quando torna visível e materializado o horror de sua condição subjugada e explorada. Por outro lado, pode-se entender a crítica que a autora faz à burguesia, reafirmada no ato de nomeação da monstruosidade. Vale ressaltar que Corina não chega a tomar consciência de sua responsabilidade política na sociedade e permanece como uma vítima do sistema.

A greve da história também termina de modo simbólico, que, mais uma vez, traz à luz a própria trajetória de Pagu. No texto, um comunista, negro, forte, convicto, é assassinado pela polícia que vinha de encontro à mobilização proletária, o que nos remete ao fato marcante da vida da autora: a morte do estivador Herculano, que remonta ao início da vida militante de Pagu no PCdoB. O desfecho da obra não rende futuros promissores, pois retrata os demais operários que se entregavam à promiscuidade, queixando-se, com conformismo, das suas más condições de vida.

Como já visto, *Parque industrial* não tem por objetivo uma leitura descompromissada. A todo momento, o leitor é conduzido a uma doutrinação e, principalmente, a uma tomada de consciência sobre seu dever político. A linguagem é popular e, por vezes, agressiva, e não busca uma aprovação da crítica. Se Pagu é vista nesse sentido por ser feminista, definitivamente não podemos incluí-la aqui nos moldes formais do que se considerava ser o movimento feminista na década de 1930. A sua fala, predominantemente feminina, não passa pela condição de gênero para reafirmar o dever político.

Pagu se coloca na voz da narradora e apresenta sua condição politizada e militante. As impressões que se tem das reuniões comunistas descritas no livro parecem mais relatos memorialísticos que elaboração literária. Pagu fala daquilo que vive. Ela fala de si na militância de Rosinha e Otávia, na trajetória política de Alfredo, no cotidiano da organização da greve e no fim trágico da

morte do operário. Sua escrita autoficcional reelabora sua atividade militante, o que produz, em sua constituição, uma literatura engajada.

CAPÍTULO 2

Entremeios: um recorte político de 1933 a 1940

... na rua as crianças mortas de fome:
era o regime comunista.
(Pagu)

Ao término da escrita do romance *Parque industrial*, Pagu já recuperara sua saúde debilitada e esperava qualquer ordem superior do Partido Comunista do Brasil, pois sabia que atenderia ao menor sinal. Em sua autobiografia, diz que não se identificava com a vida que levava, não pertencia à casa de Oswald, ao seu filho e àquela rotina inativa (GALVÃO, 2005, p. 114).

De fato, não demorou muito tempo até receber sua próxima incumbência: assumir um cargo no Comitê Fantasma do Partido.

> E eu teria que me submeter às exigências do cargo no Comitê. Nele, as prerrogativas de membro do Partido desapareceriam. Não poderia discutir, mas apenas obedecer. Nem uma pergunta poderia ser feita e nem uma refutação às ordens transmitidas. Eu tinha sido escolhida porque esperavam que eu pudesse cumprir com as minhas tarefas, etc. O Comitê Fantasma era um organismo tão secreto que mesmo alguns membros da direção do P.C.B. desconheciam. Era um organismo da IC no Brasil (GALVÃO, 2005, p. 116).

A partir de então, Pagu começou a trabalhar com relatórios das atividades e dos membros partidários do PCdoB. Analisava casos de expulsão e de afastamentos de pessoal. No serviço que prestava, tomava conhecimento dos golpes políticos e assinava documentos que não podia ler e, com isso, começou a se sentir decepcionada com algumas ações da Komintern (IC) e sentia-se enojada de seu posto e de sua função (GALVÃO, 2005, p. 118).

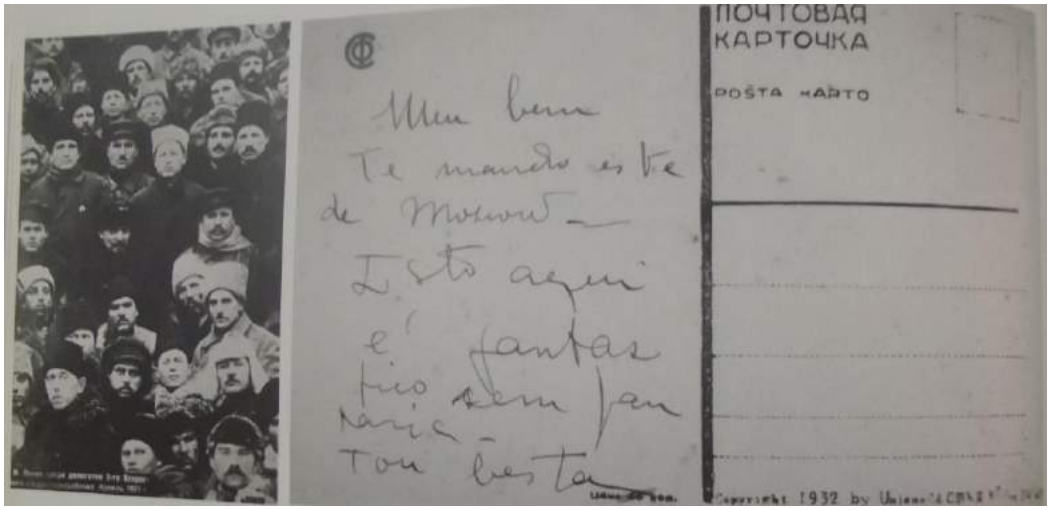
Um dos fatores determinantes para a desilusão de Pagu foi a tarefa que o Comitê lhe delegou: a de conseguir, a qualquer custo, informações políticas importantes com um homem denominado Emydio Miranda (GALVÃO, 2005, p. 119). Possivelmente, tratava-se de um dos companheiros de Prestes, que estava com ele na realização da Coluna Prestes. Pagu sabia que, quando o

partido lhe exigira a informação a qualquer custo, isso significava favores sexuais, se fosse necessário.

Ela suportaria enfrentar um exército se fosse necessário, mas sentia-se humilhada por ter que se submeter a atividades sexuais. Não questionaria se fosse exigido dela uma tarefa passível de morte ou de escândalo, mas, em suas reflexões, demonstrou-se decepcionada com o posicionamento do partido. Segundo ela, este era um método depreciativo que em muito demonstrava a diferença da ação partidária para homens e mulheres. Como já observamos, Pagu não pautava sua ação partidária em questões de gênero, mas percebia, por parte do partido, essa diferenciação. Mais que marginalizá-la por sua condição de mulher, o partido explorava essa condição encorajando-a por ser a única no meio que consideravam capaz de prestar tais serviços. Porém, nem mesmo sua indignação foi suficiente para afastá-la de sua militância e Pagu cumpriu seu dever junto ao Comitê.

Em dezembro de 1933, sob muita pressão da perseguição política e já um pouco decepcionada com a luta comunista, Pagu seguiu em viagem pelo mundo e, durante as longas rotas marítimas, escreveu *furos de reportagens* para os jornais *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias,* do Rio de Janeiro, e o *Diário da Noite,* de São Paulo. Foi assim que ela conheceu e entrevistou várias celebridades, tais como Sigmund Freud, a bordo de um navio para a China, os atores George Raft e Miriam Hopkins, o diretor de cinema Paul Roulien, e Raul Bopp, o diplomata e poeta modernista que a apelidou de Pagu (CARDOSO, 2007, p. 27).

Seu itinerário incluiu passagens pelo Rio de Janeiro, Belém, Califórnia, Japão, China, Rússia, Polônia, Alemanha e França. Alguns importantes fatos marcaram essa viagem. Tornou-se amiga do imperador Pu-Yi, e foi a única repórter da América Latina que cobriu a coroação do imperador na China. A amizade rendeu frutos e ele lhe apresentou as sementes de soja. Pagu as trouxe para o Brasil, possivelmente prevendo que o cereal se tornaria uma das maiores produções no país (GALVÃO, 2005, p. 155). Na China, passou por várias experiências marcantes com os trabalhadores miseráveis e denunciou a condição de vida das crianças.



Cartão Postal de Pagu enviado, em 1934, de Moscou para Oswald de Andrade com foto de Lênin entre os delegados do Congresso de Mineiros de 1921. Na tradução escrita diz: Meu bem te mando este de Moscou. Isto aqui é jantar frio sem fantasia. Tou besta

Na Rússia, aconteceu a avaliação mais decisiva de Pagu com relação aos comunistas, levando-a a rever toda a ação política, a funcionalidade da Internacional Comunista e as doutrinas propagadas ao longo de sua militância. Ela seguiu para Moscou, berço da Revolução de Lênin. Estava extasiada pela emoção de conhecer o resultado da luta política em que havia se empenhado por quase três anos. Entretanto, decepcionou-se profundamente ao se deparar com a contradição da miserabilidade infantil frente aos luxuosos hotéis reservados aos turistas militantes. Ela percebeu que a organização de esquerda da qual fazia parte era tão burguesa e burocrática quanto a dos regimes fascistas e capitalistas que combatia.

Viajou, posteriormente, para a França, onde trabalhou no jornal *L'Avant-Garde* e conviveu com os surrealistas André Breton e René Crevel. Foi presa por estar filiada aos movimentos de esquerda da Frente Libertadora[17] sob o pseudônimo de Léonie e, para não ser exilada para a Alemanha nazista, conseguiu ser deportada para o Brasil (CARDOSO, 2007, p. 27).

[17] A França e a Espanha tiveram uma vitória eleitoral e estabeleceram, com isso, um governo baseado na política da Frente Popular, adotada pelo Movimento Comunista Internacional (MCI). A Frente Popular na Espanha redundou na Guerra Civil iniciada em 1936, e na França terminou sumariamente em função da falta de apoio parlamentar ao gabinete socialista de Blum, em abril de 1938. O Chile foi o único país latino-americano a conhecer o movimento popular com êxito significativo na ação comunista.

Pagu voltou para o Brasil em novembro de 1935. Para ressaltar o perigo que ela sofria de ser entregue à Gestapo pela polícia francesa, vale lembrar que, em março de 1936, cinco meses após o retorno de Pagu, Luís Carlos Prestes e sua mulher, Olga Benário, foram presos no Rio. A alemã Olga foi deportada em outubro de 1936 para seu país, onde teve a filha de sua união com Prestes. Olga faleceu em 1942 na câmara de gás de um campo de concentração.

Quando retornou ao país, o PCdoB passava por graves cisões ideológicas. As políticas do partido seguiam o padrão da frente popular da Internacional Comunista determinado pelo VIII Congresso de 1935, que proferia a orientação de alianças com a burguesia para os países semicoloniais. O Brasil fora caracterizado, desde o III Congresso de 1929, como um país atrasado no qual ainda predominavam relações de exploração feudal, ou semicoloniais, baseadas no monopólio da terra (FAUSTO, 1991, p. 15). Portanto, segundo o partido soviético, o Brasil deveria submeter-se às orientações da teoria etapista, que não impunha barreiras ao desenvolvimento capitalista, mas, ao contrário, buscava extrair vantagens do atraso do país.

Assim, a oposição à aliança entre as elites agrárias e a ação imperialista se apoiaria em uma aliança entre trabalhadores, de origem rural e urbana, juntamente com os setores da "burguesia nacional" interessados no desenvolvimento capitalista. Depois de realizada a "revolução burguesa", os trabalhadores abandonariam a sua aliança com os setores capitalistas em favor da segunda etapa do processo revolucionário, a revolução socialista (ROMERO, 2008).

Pagu voltando para o Brasil em 1935.

Consequentemente, uma série de embates passou a girar em torno da revolução de 1930. O PCdoB não reconhecia a luta como sua, mas das potências do imperialismo inglês e norte-americano (VIANNA, 2003, p, 71). Algumas facções entendiam que a revolução de 1930 deveria simbolizar o início para a revolução burguesa do Brasil, ou seja, a primeira fase do

etapismo, uma vez que contou com o apoio de parte dos setores do tenentismo, da camada média popular e de tradicionais elites, principalmente de lideranças em Minas Gerais e Rio Grande do Sul, o que caracterizava um andamento da revolução burguesa, sob a fachada de uma modernização conservadora (VIANNA, 1996).

A insatisfação gerada em alguns integrantes do partido foi por perceberem que seu trabalho, no ideal de realização da revolução social, passava a ser secundário frente à burguesia que se tornava, então, a "força motriz da revolução" (KAREPOVS, 2008). Esses membros identificavam-se com a vertente oriental da revolução, que propunha, sob as bases de Lênin e Trotsky, a teoria do salto, em que se chegaria ao resultado final da revolução sem passar pela fase da revolução burguesa. Foi sob a liderança de Hermínio Sacchetta e Heitor Ferreira Lima, embasados nas críticas de Trotsky, que se organizou uma oposição à teoria etapista do PCdoB, tal como aconteceu nos casos dos partidos comunistas da Espanha e da França.

Pagu, quando voltou da França, se interessou pela frente mobilizada por Hermínio Sacchetta e comungava das suas ideologias políticas, o que a levou a delinear suas primeiras críticas às posturas comunistas. Foi presa em 23 de janeiro de 1936, por seu envolvimento na luta de esquerda, mas fugiu um ano e nove meses depois, em 25 de outubro de 1937. Novamente foi presa em 22 de março de 1938, ocasião em que a polícia apreendeu, em sua casa, a tradução que ela fazia, do francês para o português, da obra *Revolução traída,* de Trotsky.

Foi a partir das considerações promulgadas pela Internacional Comunista e da insatisfação dos militantes que Hermínio Sachetta liderou o processo de fundação, em agosto de 1939, do Partido Socialista Revolucionário (PSR), que propunha uma vertente de esquerda radical e que não se submetia às doutrinas do organismo internacional dos partidos comunistas.

Pagu, por sua vez, cumpriu mais dois anos de detenção quando escreveu sua carta, de cunho ideológico, semelhante ao do PSR, chamada *Carta de uma Militante*, na qual traçava seu principal argumento contra o Partido Comunista. Afirmava ser a Internacional Comunista uma "guarda-

fronteira” da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - URSS. Mesmo que a tendência ideológica de Pagu se mostrasse, em sua redação, semelhante à de Sachetta, quando ela foi libertada, em 1940, optou pela associação ao Partido Socialista Brasileiro (PSB), pelo qual, dez anos depois, saiu candidata a deputada federal para o estado de São Paulo.

Prisão de extremistas

PATRICIA GALVÃO (PAGU), ALVEJOU UM AGENTE — A POLICIA VAREJOU UMA DAS SEDES DO PARTIDO LENINISTA

Correio da Manha, 22/04/1938.

A entrega ideológica de Pagu à causa comunista, descrita ao longo de toda a narrativa de sua vida e obra até então, muda paradoxalmente quando posta em comparação com a segunda fase de sua vida, pós-1940. A não identificação dela com as novas doutrinas do Partidão, como ela mesma começou a ironizar, foi tomada, por grande parte dos comunistas, como uma ofensa direta à luta operária, submetida mais uma vez à prevalência da sua suposta classe burguesa.

Por fim, a trajetória política militante comunista de Pagu tem seu fim no desapontamento dela com relação ao abuso que o partido fez de sua condição de mulher; à grande decepção que foi sua viagem a Moscou, onde ela visualizou que a arquitetura estrutural do PCUS (Partido Comunista da União Soviética) era tão hierarquizante, burocratizante e desigual quanto as demais organizações capitalistas; na falta de continuidade política do PCdoB, que propunha aliança com a classe burguesa depois de ter exigido a proletarização

de todos os seus membro filiados; e à falta de apoio que ela sentiu de seus companheiros quando esteve presa.[18]

2.1. A Carta de uma militante e *Verdade e liberdade*

Como observamos durante a pesquisa, a ficção de Pagu é permeada por uma escrita biográfica autoficcional. Para investigarmos o entendimento crítico de *Parque industrial,* pesquisamos amplamente a vida da autora, o que nos permitiu transitar com facilidade entre vida e obra.

A pesquisa do romance *A Famosa Revista,* portanto, precisa do apoio de duas cartas de sua autora, *Carta de uma militante e Verdade e liberdade*, que vão nos auxiliar na recriação contextual da escrita da obra que encerra o período de ruptura da autora com a política do então Partidão. A primeira, *Carta de uma Militante*, escrita em 1939, foi redigida enquanto ela ainda estava na prisão, e se apresenta como um manifesto de críticas sobre a política do Partido Comunista. Como já vimos, um dos fatores determinantes que resultaram na decepção da autora foi sua viagem a Moscou, berço da grande revolução proletária, onde ela visualizou a imensa discrepância social entre os membros do partido e a população operária. Seu objetivo não era apenas traçar críticas soltas ao organismo comunista, mas, principalmente, alertar e conclamar seus companheiros de luta revolucionária que, segundo ela, estavam alienados e castrados pelas regras e imposições da IC.

Patrícia Galvão condenava a organização comunista como uma estrutura burocratizante, que colocava o proletariado em segundo plano. Isso conferia gradualmente à organização um caráter oportunista e capitalista e acabava por gerar o absolutismo com privilégios excessivos de dirigentes e o conservadorismo nacional.

A burocracia se apoiava ficticiamente na ideologia comunista revolucionária e mascarava seus privilégios com justificativas comunistas, para se manter como casta governamental. Em sua carta ela afirma que “[...] do

[18] O levantamento que se tem da vida de Pagu aponta que ela foi presa por mais de dez vezes ao longo de sua trajetória política. Vários são os recortes de jornais da época de 1930 que a apontam como umas das principais inimigas do Estado e mais procurada pela polícia.

estado soviético, do estado operário, fez-se um estado totalitário [...] que teme a discussão, porque teme a crítica, e teme a crítica porque teme a massa" (GALVÃO, 1939).

A respeito da organização da URSS, a autora conclui que o medo dos burocratas de perder seus privilégios levava-os a utilizar métodos como prisões, deportações, fuzilamentos e censura. Foi nesse contexto que Patrícia Galvão analisou a necessidade de a União Soviética implantar na política internacional um aparelho de coerção que barrasse o proletário rumo à revolução. Daí a necessidade de se manter a função do organismo responsável pela defesa dos interesses soviéticos, a Internacional Comunista. Segundo a opinião da autora, a ação da IC modificou a ação política da URSS que se demonstrava decisiva e eficaz, corroborando as ações criminosas.

Na visão de Patrícia Galvão, ao contrário do que se propunha, a IC teria sido a grande responsável pela introversão das forças do proletariado e abafava qualquer atmosfera de mobilização operária, enquanto conspirava ilusoriamente para uma ação reformista e antirrevolucionária e explorava os recursos da luta dos proletários, tornando-se, portanto, um instrumento burocrata contra as massas e que servia de "escoras internacionais" (GALVÃO, 1939), uma representatividade pacífica de frente popular junto à burguesia.

A ideologia que girava em torno da representatividade das bases do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) para o público internacional era o esboço do modelo a ser seguido para a conquista final da revolução. A partir desse entendimento, as organizações burocráticas se propuseram a orientar o caminho da revolução, mas visavam antes a ser favoráveis aos seus próprios interesses e prestígios, atuando de forma que permitisse que as massas agissem, mas apenas com uma consciência parcial da sua ação política. Nesse contexto, a IC servia de meio de comunicação que repassava aos demais Partidos Comunistas as orientações, diretrizes, tarefas, realizava serviços de espionagem, implantava o terror e impregnava o ar com um sentimento de apreensão.

Enfim, na medida em que o poder político era centralizado, a causa proletária se via cada vez mais distante de seu objetivo e tornava secundária a ação revolucionária. As medidas ditatoriais da direção geraram no meio dos

partidos um espírito de servilismo e subordinação aos *bureaux*, gerando militantes de base abafados, o que, conforme Patrícia Galvão, colaborava para a “putrefação da ideologia” comunista (GALVÃO, 1939).

A segunda carta de Patrícia Galvão, *Verdade e Liberdade*, foi redigida em 1950, quando ela saiu candidata para o cargo de deputada federal do estado de São Paulo pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB). Ao que se percebe, ela não pensou em abandonar a luta política.

O panfleto, apesar de estar posicionado historicamente à frente do contexto estudado, também se faz importante aqui por ser de cunho biográfico, no qual ela descreve abertamente sua participação e decepção com o PCdoB, mais uma vez retomando suas críticas contra a política comunista.

> [...] O ideal ruiu, na Rússia, diante da infância miserável das sarjetas, os pés descalços e os olhos agudos de fome. Em Moscou, um hotel de luxo para os altos burocratas, os turistas do comunismo, para os estrangeiros ricos. Na rua as crianças mortas de fome: era o regime comunista. (GALVÃO, 1950)

A partir de 1940, depois de sair da prisão, Patrícia Galvão passou a trabalhar em vários jornais de São Paulo, nos quais fez traduções de obras literárias. Publicou vários romances policiais com muitos pseudônimos, hoje reunidos em *Safra Macabra,* e foi responsável - junto de seu segundo marido, Geraldo Ferraz, também jornalista e crítico de arte - pelo *Suplemento Literário* do Jornal *Folha de São Paulo.*[19]

Nesse período, ela colaborou com uma coluna jornalística em *Vanguarda Socialista*, de frente doutrinária, ligada ao Partido Socialista Brasileiro e escreveu, em parceria com Geraldo Ferraz, o livro *A Famosa Revista*. Publicou o panfleto *Verdade e Liberdade*, para a sua candidatura a deputada federal nas eleições de 1950, mas sua militância no PSB foi breve e acabou depois de sua derrota nas eleições. Depois de 1950, Patrícia Galvão se dedicou ao teatro em Santos e colaborou na fundação do Teatro Municipal, traduzindo e dirigindo várias peças.

[19] A atuação de Patrícia Galvão no meio jornalístico rendeu muitos estudos acadêmicos.

O tema em torno da pessoa de Pagu demonstra claramente duas faces de uma mesma mulher: a Pagu “oswaldiana”, ligada às performances do meio modernista, “militante política radical e incansável” (GUEDES, 2003, p. 34), que buscava espaço para a liberdade artística e para a revolução, como observado em sua trajetória de vida até 1935 e representada na obra *Parque Industrial,* e, posteriormente a essa fase, a expressão de Patrícia Galvão, uma mulher mais amadurecida, sem a vivacidade da euforia da revolução social e, principalmente, marcada por seu passado e sua vivência comunista. Tais momentos são interligados e não abriram, em nenhum deles, espaço para a acomodação e conformidade pessoal e nos propõem leituras diferenciadas do papel do intelectual que ela representou.

Essa diferenciação entre suas personalidades pode-se dizer resultado de uma história marcada pela luta política, pela abstinência de uma vida pessoal, pela não aceitação de sua pessoa pela sociedade e pelo partido do qual fazia parte e, por fim, pelos cinco anos de prisão. Se até aqui refizemos os passos de Pagu, agora entraremos em contato com a subjetividade de Patrícia Galvão, que é posta em evidência a partir do segundo romance.

A convicção política assumida por Patrícia Galvão se apresentava aparentemente mais crítica e questionadora e os seus ideais políticos mais condizentes com a realidade brasileira, não sendo, segundo ela mesma afirma em *Carta de uma militante*, apenas uma tradução da Revolução Russa, que toma por ordem as regras internacionais. Portanto, em *A Famosa Revista*, a autora expressa, através da voz do narrador, sua própria opinião a respeito da política exercida pelo PCdoB nos anos de 1930.

É importante frisar, portanto, que a autora não contemporizou com o Estado Novo. Sua militância se aquieta, mas ela ainda permanece inimiga política da ditadura de Getúlio Vargas e nos relata, em sua autobiografia, que permaneceu perseguida pela polícia por muitos anos. Observamos que alguns intelectuais comunistas da época acabaram por se filiar ao governo e assumir cargos públicos, como foi o caso de Graciliano Ramos, após o cárcere, e José Olympio, que, em sua aliança, simbolizava o modo como literatura, poder e política estavam atrelados. Já o ultra esquerdista Luís Carlos Prestes também se transforma em aliado de Getúlio após ser libertado da prisão, em 1945.

Por fim, o marco da cisão entre Pagu e Patrícia Galvão se dá no final de 1940, quando ela é libertada da prisão e se casa com Geraldo Ferraz. Geraldo Galvão Ferraz, filho de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, faz a seguinte declaração no prefácio do livro policial *Safra macabra*,[20] que reforça e argumenta a veracidade dessa distinção de personalidade:

> Patrícia Galvão detestava ser chamada de Pagu. Pelo menos foi o que me disse várias vezes no final de sua vida. Pagu era o rótulo que deveria designar, segundo ela, uma pessoa que já não existia. Alguém que morrera há muito tempo, vítima do esmagamento de seus entusiasmos juvenis por engrenagens implacáveis. (FERRAZ; 1998, p. 3)

A proposta para a escrita deste trabalho é respeitar em sua nomenclatura essa diferenciação, de modo que, para a análise do próximo capítulo, não será mais feita referência à autora como Pagu, mas como Patrícia Galvão. Se suas obras são, de certa forma, uma escrita autoficcional e refletem uma elaboração pessoal na ficção, nada mais justo que respeitar a dicotomia adotada por ela mesma entre Pagu e Patrícia Galvão. Neste contexto, observamos a doce militante *Rosinha* de *Parque Industrial* se tornar a mulher *Rosa* da *Famosa Revista*.

[20] Já citado, o livro reúne as histórias de *pulp fiction* escritas por Patrícia Galvão nas décadas de 1940 e 1950. As história eram publicadas em jornais sob o pseudônimo de King Shelter.

CAPÍTULO 3

A FAMOSA REVISTA: a desconstrução do ideal militante

Sou um canal
Sabem vocês o que é ser um canal?
Apenas um canal?...
(Patrícia Galvão)

Capa original o Livro *A Famosa Revista*, publicado em 1945 juntamente com o romance de Geraldo Ferraz, *Doramundo.*

A *tomada de consciência* de Patrícia Galvão faz com que, a partir de 1940, ela passe a criticar as medidas drásticas do PCdoB, com a mesma intensidade com que antes se vangloriava das doutrinas comunistas. Bem como em *Parque industrial,* a narrativa de *A Famosa Revista* também se confunde numa escrita autoficcional. As construções dos personagens se assemelham a traços da própria autora, ou personificam outras pessoas que estiveram com ela ao longo da vida, e algumas passagens da narrativa podem ser associadas a momentos muito próximos à sua realidade.

São destacados no texto de seu segundo romance: a relação que o partido estabelecia com os membros partidários, sua postura de superioridade frente aos companheiros de luta, a política burocratizante do sistema, tanto quanto a do capitalismo, bem como as inversões dos valores morais e sociais, a fim de justificar os atos de promiscuidade aos quais o partido submetia principalmente as mulheres, legitimando as fraudes, a exploração sexual e os assaltos, fatores justificados pela cega obediência às ordens da Internacional Comunista.

A narrativa do livro *A Famosa Revista* metaforiza duas situações distintas. Em um primeiro cenário são traçados os bastidores de uma Revista remetendo a uma metáfora da estrutura do Partido Comunista, tanto em âmbito internacional de subserviência à IC, quanto na descrição da hierarquia do

partido, simbolizada, na narrativa, pela convivência dos funcionários e seus líderes.

Em um segundo cenário, traça a história do casal Rosa e Mosci tentando ganhar a vida nas cidades do estado de São Paulo, após se desligarem da Revista. Destaca, principalmente, as críticas sociais, mas remonta constantemente aos motivos que os levaram à causa e ao saudosismo que restou por não terem mais onde investir seus espíritos de luta.

A escrita é um misto de alegoria, que metaforiza o partido comunista, e percorre os caminhos da autobiografia na ficcionalização da própria vivência de seus autores. O projeto de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão é de uma literatura em processo de renovação, que pode confundir o leitor desavisado ao abrir o livro.

A escrita do romance se deu a quatro mãos: Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz revezaram a escrita dos capítulos e, no último deles, cada um elaborou a escrita de um parágrafo. Geraldo Ferraz trabalhava como jornalista e conheceu Patrícia Galvão ainda na prisão. Os dois se casaram logo após a libertação dela e tiveram um filho, Geraldo Galvão Ferraz, que nasceu em 18 de junho de 1941. O casal compartilhava dos mesmos ideais políticos e a forma como constroem a narrativa de *A Famosa Revista* também passa pelo mote da escrita de si elaborada na ficção nas figuras de Rosa, a ativista, militante, a personificação da Pagu de sua juventude, e Mosci, o homem apaixonado que é levado para o campo da Revista por sua amada.

Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão e o filho do casal, Geraldo.

Sobre a escrita autobiográfica da narrativa de *A Famosa Revista*, Patrícia Galvão afirma, no ano de 1960, para o jornalista Juarez Bahia:

> Essa experiência autobiográfica foi evocada, certamente, de minha parte, porquanto o sentido do protesto, na 'Cem Páginas da Revista' adquire uma função satírica que abrange a reação da militante, derrotada pela máquina burocrática, mas não submetida. A intriga romântica foi levantada em planos de uma composição que

> estudamos em colaboração estreita: o que chamamos 'a nervura' estabelecera o andamento, a divisão em tempos, a colocação de trechos documentários, o desenvolvimento episódico, um pouco à maneira de uma partitura, descendo depois a cada parte justapondo-se, contrapondo-se, balanceando-se os resultados e os efeitos. (...) E quando terminamos o romance, estávamos com ordem de despejo - levamos a efeito esse trabalho comum, o que foi, inteiramente, até haver um certo capítulo ('A Chave') que foi escrito a quatro mãos, frase por frase: uma palavra de Rosa, uma réplica de Mosci. Esse capítulo antecipou o pensamento com que André Breton, anos depois, em 1947, creio, encerrou o célebre texto 'Em arte nenhuma palavra de ordem', de defesa ao surrealismo em Praga. Coincidimos ali em marcar a resistência, levantando o não diante da voragem totalitária. (GALVÃO, apud FURLANI, 1999, pag. 107 e 108)

Como em *Parque industrial,* a narrativa não teve a intenção de conquistar a popularidade no meio acadêmico ou da crítica, mas passava pela busca da experimentação literária. Mais uma vez, a escrita foi elaborada a fim de delinear as opiniões dos autores sobre as discrepâncias políticas do partido comunista, em consonância com uma preocupação estética literária, entendida, a princípio como em um segundo plano.

A preocupação no texto era ressaltar os reais fatores que conduziram os homens e mulheres intelectuais e artistas à luta pela justiça social, justificando a sua própria luta e os seus ideais políticos. A entrega dos personagens à Revista retratava a figuração deles mesmos no partido comunista:

> Não é fome que os impele para a política, não é o desejo de um benefício material, mas a beleza do gesto, a grandeza do sacrifício em prol de um objetivo transcendente. Em suma, o que visam aí, como em tudo na vida, é a obra prima. (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 105)

A narrativa se dá com o processo de filiação de Mosci à Revista. A personagem de Rosa já estava envolvida na luta como uma militante convicta, e através dela Patrícia Galvão nos fala de Pagu. Portanto, a proposta da escrita é retomar o passado de Patrícia Galvão e refazer sua trajetória. A autora localiza o leitor no centro de sua ação política e, a partir dela, desenrola suas críticas contra o *partidão* e descreve alguns episódios de sua vida. No centro da narrativa, Pagu se torna Patrícia Galvão. Ela nos apresenta a Pagu, ao

refazer os passos de sua militância. Ela escancarou as marcas que ficaram de sua juventude. A Pagu mulher, militante, musa, feminista... colocou-se de forma crítica e refez uma avaliação de sua própria ação partidária.

No que se refere à crítica biográfica no texto de *A Famosa Revista*, observa-se que a supremacia da arte, para os autores, estaria na vivência daqueles que escrevem e buscam na igualdade social a verdadeira obra prima pela qual se deve sacrificar, e não necessariamente na construção da literatura.

A proximidade que o texto busca da realidade de Patrícia Galvão com as personagens do romance demonstra perceptivelmente que ela se inspirou em sua própria trajetória para criar a história narrada. Os traços característicos descritos encaixam-se facilmente em momentos específicos da vida da autora, e conferem às críticas proferidas contra o partido um caráter de universalidade, propondo uma caricatura da realidade do PCdoB no contexto de 1930/1940.

Além disso, a obra retrata também um amplo panorama do contexto brasileiro e mundial da década de 1940, como a política autoritária do governo de Getúlio Vargas, de manipulação das massas, do controle das informações dos meios de comunicação e da alienação do povo. No romance, essa problemática acabou por gerar, nos personagens mais esclarecidos, um clima de insatisfação dos “funcionários da Revista” que passavam a condenar a falta de contestação popular (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 115), da mesma forma que os ativistas comunistas questionavam à época a apatia social. Na descrição do trabalho, da vida urbana e da postura social dos operários, a personagem de Mosci ouve de um estivador que se posiciona esperançoso: “Há de acabar o tempo de vender gente que nem carga” (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 115). Pode-se afirmar que esse tipo de declaração reflete a opinião da autora, que vê na política da Nova República uma tradição fortemente escravista.

Vale lembrar que, em abril de 1945, com a vitória iminente dos aliados brasileiros nas batalhas da II Guerra Mundial, Getúlio Vargas sofre muita pressão da sociedade civil e concede anistia aos presos políticos. É importante ressaltar que foi uma anistia vigiada, pois, como já citado, Patrícia Galvão reclama que por muito tempo foi altamente vigiada e coagida pela polícia.

Na perspectiva internacional, o Brasil acompanhava os noticiários sobre a II Guerra Mundial. Os autores não problematizaram os impactos imediatos desse evento na sociedade brasileira para além da exaltação do sentimento de nacionalismo e patriotismo, através da educação e das manchetes de jornais, pelo governo de Getúlio Vargas.

Mas foi nesse contexto que a personagem de Rosa viu a necessidade de se colocar a serviço da mudança social e do esclarecimento popular, encontrando na Revista espaço de atuação política. Ela, bem como Pagu, se privava da vida pessoal para doação exclusiva à Revista. A impressão de Rosa sobre a miserabilidade e sua identificação com a causa das crianças, que sofriam de fome (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 147), traduz o mesmo sentimento da autora em sua viagem à China e a Moscou.

A crítica social elaborada na narrativa passava ainda pela construção desordenada dos bairros fabris que marginalizavam com veemência os pobres sem assistência social, que reproduziam cada vez mais a violência. Por coincidência ou não, ela escolheu esse cenário para fundação da sede da Revista, o que remete, inclusive, à descrição que ela mesma faz de sua viagem à China comunista.

As personagens descritas na obra são altamente caricaturais, conferindo a elas um sentido de farsa, fenômeno parecido com as obras do teatro revolucionário de Oswald de Andrade. Os autores apontam, na narrativa, que as teorias marxistas e comunistas, disfarçadas na Revista, eram pertinentes, mas não levavam em conta a questão da subjetividade humana contida na ação partidária. Segundo subentende-se do texto, a grande crítica está na ambiguidade humana, que é repassada às personagens do livro.

> O grande erro dos comunistas das primeiras épocas, das épocas místicas, foi imaginar que a organização partidária escaparia à influência do humano, não se veria minada, como todas as outras, pelo egoísmo e o interesse dos homens, pela estupidez e mediocridade da burocracia. E exatamente porque se entregaram ao Partido de corpo e alma, com todo o entusiasmo de seu ideal, de sua fé, as decepções foram mais cruéis e as cisões levaram a antagonismos virulentos. (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 103-104)

A partir do aspecto individual do conceito de moralidade humana dos mais convictos militantes da causa, enfatizou-se o espírito de sacrifício de homens e mulheres que, como Pagu, estão representados na figura de Rosa e Mosci, que não se deixam levar pela “mola moral” que manipulava os próprios conceitos para satisfazer ganâncias pessoais.

A crítica que os autores elaboram na voz do narrador do romance vai para além dos planos políticos e sociais e atenta para o aparelho opressor mais amplo que promove a massificação geral do pensamento. A narrativa retoma ainda a ideia da coletividade que se sobrepõe à importância dos personagens centrais. Se, por um lado, a elaboração dos personagens principais, Rosa, Mosci e Dacier, dá-se de forma mais atenta, por outro, eles continuam subjugados a uma construção outra de personagem principal, que seria a própria Revista.

O fator de confluência entre *Parque industrial* e *A Famosa Revista* passa pela necessidade de observar uma nova proposta de utilidade para a literatura que consiste na sua democratização, tendo sua universalização através da alegoria.

A obra recebeu a crítica contemporânea de João Ribeiro, Ari Pavão, Adonias Filho e Sérgio Milliet, que fez o prefácio do livro. De forma generalizada, a observação é que a técnica prejudicou a fluidez do enredo simples, mas enriqueceu a narrativa de mistério e poesia. Adonias Filho, em *Modernos ficcionistas brasileiros*, de 1958, elogia o romance, ressaltando a constituição da Revista como personagem principal.

Bianca Manfrini aponta ainda que

> o romance por vezes entrega, à maneira do teatro de Brecht, os procedimentos de sua própria composição, como no trecho: “o leitor que imagine o sopro que animou este diálogo, pois é ainda da boa técnica dar algum trabalho a quem compra o livro”. (MANFRINI, 2008, p. 45)

A escrita de *A Famosa Revista* atraiu a atenção do pesquisador Kenneth David Jackson, que publicou, em 1991, *Alienation and Ideology in* A Famosa Revista *(1945)*, destacando a hibridez estilística da obra. A escrita propõe uma sátira ao PCdoB, incomum na história da literatura brasileira, e, ao misturar

vários gêneros, elabora uma inovação estética que colocou a obra às margens da produção comum.

3.1 – Em *A Famosa Revista*: a escrita de Patrícia Galvão

Foto de Kauffman, em Santos, com dedicatória a Geraldo, 1941.

A narrativa se inicia com a descrição de um quadrilátero amoroso: Tribli (uma jovem idealista) que amava seu vizinho Mosci (jornalista), que amava Rosa, que amava a Revista. A postura politizada de Rosa levou Mosci a buscar para si o engajamento na Revista, porém a organização que encontrou assemelhava-se a um grande tabuleiro de xadrez (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 131) de combates constantes de forças opostas, sendo cada passo dado pela Revista meticulosamente articulado e calculado.

Uma das primeiras críticas feitas contra a organização está contida na hierarquização do ambiente de trabalho da sede da Revista: no primeiro andar do prédio, trabalhavam os responsáveis pela divulgação em massa da Revista, descritos pelo superior, Dacier, como trabalhadores braçais, de serviço de carga e descarga, que não mereciam, portanto, muito prestígio ou reconhecimento; no segundo andar se encontravam os *intelectuais*[21] que trabalhavam na arrumação da Revista, levando em conta que a confecção era realizada a partir da obediência aos artigos e modelos de publicação que já vinham propostos internacionalmente; e, por fim, no topo do edifício e do controle da organização, funcionava a sala de Dacier, representante geral da organização regional da Revista (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 139-140).

Já de antemão, vale alertar que o nome de Dacier é esclarecido na narrativa pela personagem de Rosa, que traça um comparativo entre o nome

[21] O termo utilizado não cabe no molde total de sua significação, uma vez que, bem como no movimento do Partido Comunista, esses membros não têm autonomia ou liberdade de produção. A ação parte mais da implementação das regras que vêm de ordem superior.

com sua tradução francesa *d'acier*, que significa homem de aço, a partir do qual ela caracterizou toda a rudeza da gerência da Revista, desde sua pequena sede local. O que não está esclarecido na narrativa é que o mesmo significado para "homem de aço" em russo é *Stálin*.

Mosci descreve o ambiente da Revista como um amplo espaço planejado e arquitetado para o controle e a vigilância interna. Vidros e espelhos eram dispostos de forma a voltar todas as imagens do local para a Comissão de Espionagem da Revista.

Segundo Dacier, o serviço de vigilância atuava na manutenção dos laços entre os funcionários, fossem por laços de amizades, de casamentos forçados, pelo qual Rosa teve que passar, ou mesmo pelo reconhecimento do medo em comum. Essa comunidade pacificada era favorável para os negócios da Revista prosperassem. Assim, deveria ser estabelecido, antes de tudo, o espírito de camaradagem entre todos os funcionários (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 141) e, para tanto, todos eram submetidos, desde a sua integração no sistema, a testes de fidelidade.

A cidade industrial e a política fascista que sustentavam o Estado Maior em detrimento dos direitos do indivíduo (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 125) não traziam, para Rosa, boas expectativas para o futuro dos trabalhadores: "Colocarão focinheiras nos filhos que você tiver. E os da nossa geração que não se conformarem passarão pelas correcionais, serão esterilizados, perderão a vida. Prefiro logo um bom fuzilamento" (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 126).

A personagem de Rosa é caracterizada como uma sonhadora utópica. Em seus sonhos, viaja pelo mundo, por lugares aonde nunca fora, nada em rios que não conhece, luta em batalhas medievais e conversa com filósofos, como Sócrates. Em seu sonho com o filósofo, ela observa uma experiência de comportamento, na qual homens enfileirados correspondiam a comandos de sons: "Um som, curvam-se. Outro som, dizem sim, outro, dizem não" (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 119), o que, metaforicamente, pode remeter ao ensinamento das organizações dos governos totalitários.

Ainda em devaneios com Sócrates, ouvia sua opinião sobre a atualidade em que vive a personagem: "Exigem que eu mate o inimigo. Se não o consigo matar hoje, é possível que amanhã se torne amigo e exigirão que eu auxilie o

inimigo” (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 117). Patrícia Galvão quis referir-se à teoria etapista proposta na relação existente entre o PCdoB e a burguesia, que fora ditada pela IC, em que a classe dominante seria responsável pela verdadeira revolução social no Brasil e não o proletariado, o que colocava à margem os serviços prestados pelos operários ao partido.

Já na perspectiva partidária, o filósofo ressaltava para Rosa que nenhuma palavra tem o mesmo sentido para duas pessoas, portanto a interpretação das ordens é subjetiva, bem como os valores políticos e as concepções doutrinárias, ainda que estejam sob uma mesma vertente de atuação, como, por exemplo, no PCdoB. Logo, quem garantiria que as exigências promulgadas pela Internacional Comunista eram aplicadas tal qual nos setores da base dos Partidos Comunistas? E ainda, como certificar-se de que as propostas chegariam ao conhecimento dos proletários comunistas? Tudo isso abria margem para contestação por parte dos membros do partido que eram contrários à teoria etapista.

A previsão que Patrícia Galvão fez, na personagem de Rosa, foi a de que, se a Revista não resolvesse os problemas do mundo, no futuro os parques de recreio das crianças seriam campos de concentração dentro de uma terra cheia de ódio e opressão, pois as injustiças reproduzidas na sociedade geram mais injustiça, miséria e sofrimento. Para as mulheres, dor maior que a do parto seria a de colocar crianças no mundo como escravas em caminhos incertos, sem esperança (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 129).

Ao longo da escrita, Mosci questiona, em várias passagens, a entrega de Rosa às regras da Revista e os motivos que a poderiam ter levado a descumprir seus valores e os preceitos civis, uma vez que ela era procurada pela polícia por passar cheques com assinaturas falsas em nome da Revista. Na ideia de total subserviência à Revista, ela teria aceitado, inclusive, participar de um casamento planejado.

Dacier explica para Mosci, numa observação bem perspicaz que foi visivelmente satirizada por Patrícia Galvão, a atuação dos funcionários nas engrenagens do sistema. Ele afirma que em tudo há simbolismo e que não existe pressão contra os parceiros, ou seja, que estes possuem liberdade completa de atuação.

> Não gostamos de exercer pressão sobre ninguém. Cada um de nossos funcionários desfruta de plena liberdade até para se matar, quando é necessário (e uma sombra desceu sobre a fisionomia), num caso de sabotagem por exemplo, aliás, subtende-se... (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 141)

A astúcia de Mosci, no entanto, compreende a realidade dos homens e mulheres que prestam serviços à Revista. A situação em que se encontram, segundo ele, é comprometedora e dúbia, cabendo a eles apenas repetir frases aprendidas por uma ordem superior e, não tendo a apreciação do chefe sobre determinado assunto ou havendo discordância de opiniões, a ordem direta é que nada se pronuncie.

A burocratização dos serviços foi também ressaltada ainda nesse primeiro contato de Mosci com a Revista. Além das várias delegações, assistentes de assistentes, comissões, departamentos, Ministérios, postos de serviços, a organização contava com o *bureau* de reuniões, do qual Rosa fazia parte, e que convocava apenas personalidades de destaque nos serviços da Revista. A partir daí, caracterizava-se também a política excludente que mantinha uma diferenciação entre seus funcionários, valorizando apenas os que mais eram necessários e que melhor prestavam seu serviço à instituição.

A aceitação efetiva de todos os membros da Revista passava pelo crivo de Dacier, pela análise de seus testes, pela averiguação que a Comissão de Espionagem levantava da ficha do pretendente à Revista e pela investigação plena de sua vida, buscando desvendar os motivos de seus interesses pela organização.

Com isso, o fato de Mosci ser jornalista gerou, já na primeira impressão, um desconforto dos líderes da Revista, uma vez que, na opinião comum da organização, os jornalistas sabiam disfarçar muito bem, e, portanto, deveriam ser testados, assim como os demais intelectuais, pois eram capazes de deturpar o caráter de qualquer pessoa ou situação.

Outro motivo que não favoreceu a inserção de Mosci na Revista foi a intenção do cargo que pretendia, pois, uma vez que já trabalhava como redator

em outro jornal, buscava iniciar a carreira na Revista com uma alta função, mas a apatia que se exigia de um bom funcionário não o conformou.

O constante clima de desconfianças, redes de intrigas, espionagens e suspeitas que são traçados nos bastidores da Revista e nas reuniões do *bureau* acabaram por estabelecer uma condição de desconforto e medo entre os funcionários (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 132-133). A este respeito, Rosa, em conversa com Tribli, que se engajara recentemente na Revista, alerta: “Você querendo andar direitinha nada te acontecerá. Vê bem a tua conduta” (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 148) Tribli questiona: “E se eu fizer bobagem?” Rosa finaliza: “Pagará por ela esteja certa. Tudo isso é muito sério” (*Ibidem*).

A narrativa se preocupou em destacar os motivos que levaram os funcionários da Revista a uma entrega total. Para tanto, valeu-se principalmente das personagens de Rosa e de Tribli e trabalhou com as concepções dos novos valores sociais de ordem e progresso que eram propostos pela sociedade, em detrimento dos valores coloniais e agrários. Sintetizou não haver sentido um valor novo em um mundo que estava “de asas quebradas” (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 136). Logo, o papel da Revista era combater a alienação do povo, uma vez que a luta proposta por ela era concreta, popular, moderna, tais quais os novos valores.

O objetivo da Revista na narrativa era levar esclarecimento ao povo, mas sob o olhar alienado de seus membros. Tal percepção debatida pela autora está em consonância com a observação que ela faz da política do Partido Comunista da União Soviética, que colocava seus companheiros de luta em segundo plano no projeto de revolução.

Na personagem de Rosa, que entrara em conflito com toda a sua família para se dedicar inteiramente às necessidades da Revista, é demonstrado que, apesar da consciência existente do pouco valor das opiniões pessoais, o que importava era o consentimento final às resoluções que vinham das camadas superiores do organismo internacional. Rosa entendia que a concepção universal intrínseca no objetivo da Revista era abranger a “[...] todos os setores, estender agências distribuidoras por todos os cantos” (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 137). Por fim, acreditava que com “[...] afinco, com máximo

zelo e espírito de sacrifício" (*Ibidem*) de cada funcionário, a Revista se tornaria uma organização máxima e global.

> A Revista tem se mantido por fazer uma grande seleção de artigos de todas as partes da terra, dos melhores articulistas. Nosso serviço é muito pequeno: a organização é enorme. Você sabe que estamos cuidando da infiltração da Revista em todos os países e em grande escala. Temos planos para isto. (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 158)

Ainda por meio da personagem de Rosa, há o questionamento da falta de participação efetiva dos funcionários da Revista nas delegações de orientação das decisões que eram tomadas. Quem? ironizava a situação ridícula à qual o *bureau* se colocava ao analisar as ordens e determinações vindas do aparelho superior, uma vez que, fossem eles contrários ou a favor, não interfeririam na aplicabilidade e cumprimento da exigência. Mesmo os que se mantinham subservientes, mas mostravam-se insatisfeitos com as determinações, eram afastados das atividades na Revista.

Tal qual uma organização que se prezava, a Revista tinha ainda a seu favor pessoas infiltradas em vários setores da camada social que trabalhavam na propaganda da instituição e na filtragem de informações pertinentes ou não, o que lhe conferia certo controle de escândalos de qualquer tipo (GALVÃO; FERRAZ, 1945 p. 152).

Outro ponto destacado pelos autores contra o Partido Comunista foi metaforizado, no livro, através do processo de contratação da funcionária Tribli e a relação que ela mantinha com o chefe Dacier. Mosci, logo após sua tentativa de admissão na Revista, comenta com Tribli sobre a existência da instituição, e ela, motivada pela admiração que nutria por ele e pela sua vivaz curiosidade, procurou a sede da Revista. A crítica está marcada na recepção de Tribli por Dacier. O encontro foi marcado por um intenso interesse sexual de Dacier pela jovem. Sem as burocracias de testes de fidelidade e averiguação das suas intenções na Revista ou ficha histórica, o cargo foi facilmente concedido a ela, julgando apenas a aparência do corpo da menina, através de sua roupa de universitária.

A indelicadeza da relação de cobiça de Dacier por Tribli no decorrer da história ultrapassa os limites aceitáveis. Ele chega inclusive a questioná-la

sobre sua vida sexual com interesse profundo na virgindade da personagem. Para Dacier, uma vez que ela pertencia à Revista, deveria também pertencer ao seu chefe (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 160). Durante toda a narrativa, é dada uma ênfase ao forte apelo sexual que predominava na relação do patrão com a funcionária. Para garantir a permanência de Tribli nas atividades da Revista, Dacier cria para ela uma função na qual deveria formar, dentro da universidade, uma Fundação dos Amigos da Revista, que seria responsável pela difusão da mesma.

Outro ponto discutido na narrativa é a adaptação que a Revista propõe dos conceitos éticos e morais às suas necessidades, não apenas deixando de julgar as posturas extraconjugais, a permissividade para roubos, fraudes e assaltos, mas também justificando suas medidas na ação repassada aos seus funcionários (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 150).

A esse respeito, mais uma vez as histórias das personagens de Rosa e Patrícia Galvão se confundem. Assim como um dia o Partidão pediu a Pagu que seduzisse Elydio Miranda em troca de informações, a Revista também delegou a Rosa uma tarefa semelhante. Ela deveria viajar no mesmo trem que um funcionário do Tesouro. Ele estaria portando uma “arca com cinco mil dinheiros” (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 152) e sua função seria utilizar de suas habilidades femininas para roubá-lo.

Sob a contestação da ordem recebida, Rosa foi acusada de ser moralista e posta em observação pela Comissão de Espionagem. Suas atividades foram suspensas temporariamente no *bureau*. Curiosamente, os companheiros a rotularam de prostituta, algo que seria incabível num discurso libertário, sem preconceitos morais.

A partir desse evento, a narrativa apresenta a simbologia da “pedra solta” que será retomada várias vezes. No caminho de volta para casa, Rosa se recorda de que, certa vez, escalando, escorregou quando quase chegava ao ápice da montanha. Na tentativa de se agarrar em algumas pedras soltas, caiu e ficou pendurada por um galho. Teve um forte desejo de se lançar no abismo, pois estava muito machucada, sofreu várias fraturas e suas unhas foram arrancadas. Rosa foi salva por um amigo que a puxou de volta para cima (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 155).

Nas demais passagens em que há o sentimento de medo, decepção, embate e desamparo, ou uma situação de falência e de perda, o texto retoma a metáfora das pedras soltas, seja em torno da personagem de Rosa ou de outros personagens. A metáfora serviu para denunciar tanto os momentos em que os militantes se lançam no abismo em desistência da luta, quanto os momentos de retorno da busca de seus objetivos, representados na verticalidade da montanha.

Por outro lado, a mesma passagem aponta para a busca das personagens pela presença das pedras firmes, que deveriam servir de apoio, base, alicerce para a caminhada. A solidez da política da Revista é colocada em questão nessa falta que seus adeptos sentem, como que lançados ao abismo. Em uma determinada passagem, Rosa, por exemplo, buscava se segurar a qualquer galho, qualquer ponto de apoio que no mínimo amortecesse a queda (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 179).

A narrativa ainda apresenta a constituição do que seriam os sete pecados capitais que poderiam ser cometidos pelos funcionários da Revista. São eles: desobediência, rebeldia, pusilanimidade, negligência, hesitação, traição e sátira. Essa reescrita dos pecados capitais é lançada a fim de promover a eficiência e soberania da instituição na manutenção de seu poder sobre seus funcionários. A personagem de Rosa, por exemplo, foi afastada de sua luta porque não se subjugou e cometeu vários dos pecados descritos, entre eles hesitação, desobediência e rebeldia (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 165). Mais uma vez, vida/obra se confundem e, na desobediência de Rosa, Patrícia Galvão nos mostra Pagu.

Os autores dotam a voz da narrativa de jargões e situações que remetem, satirizam, polemizam e criticam, através da Revista, aquilo que entendemos como ser o Partido Comunista do Brasil. Mais uma vez, Patrícia Galvão se utilizou de uma tradução ficcional para se posicionar e recontar suas memórias, colocando-se na literatura enquanto sujeito que viveu uma militância e estaria, portanto, dotado de autoridade para criticá-la.

Situações corriqueiras de apatia, submissão, sacrifício, injustiças e farsas são descritas ao longo do livro, que, por sua vez, fica carregado de uma leitura densa e trabalhosa. Não há, em *A Famosa Revista*, a vivacidade e a

juventude de Pagu que está presente em *Parque industrial*. No lugar da clara militância se sobrepôs uma névoa obscura, na qual tudo parece conspiração.

Por fim, cria-se, no livro, um clima revolucionário que mais uma vez descreve um fato externo à narrativa. Assim como a França criou a Frente Libertadora, que rompeu com o Partido Comunista Soviético e denunciou seus desmandos, Patrícia Galvão elaborou no romance um caso de dissidência da Revista publicada na França, que saiu com algumas páginas em branco em sinal de protesto.

Enquanto, no universo extratextual, alguns comunistas, como Hermínio Sacchetta, romperam com o partido e se dedicaram à criação do Partido Socialista Revolucionário, na narrativa se dá a dissidência de alguns funcionários da Revista que fundam a "Revistinha", um periódico que começou a ser publicado a partir das implantações das novas orientações da Revista, mas que faziam frente opositora a ela.

Os simbolismos perpassam toda a criação da obra. Na vida real, vimos que Pagu foi presa, começou a se relacionar com Geraldo Ferraz e os dois tiveram um filho. Na ficção, Rosa é presa, dá-se o início do relacionamento com Mosci e os dois têm um filho. Pagu, na prisão, recebeu a visita do Partido Comunista, que lhe pediu para assinar uma carta previamente escrita pela instituição, na qual confessava todos os atos de rebeldia como uma ação isolada e egoísta, que desvinculava sua imagem da do partido. Rosa, na prisão, recebe a visita de Dacier que sugere a ela que se conforme com a prisão.

As próximas páginas do romance já não nos remetem mais a Pagu. Quem surge na narrativa é Patrícia Galvão. A narrativa discorre sobre a trajetória de reinserção de Rosa na sociedade, fora da Revista, mas ainda na companhia de Mosci. A história do casal é elaborada paralelamente a uma série de críticas feitas contra a injustiça social, destacando os quadros de insalubridade dos cortiços, da falta de educação das crianças, da miserabilidade, da construção da marginalização da camada social menos favorecida.

No final do romance, a Revista é destruída num incêndio, aparentemente provocado propositalmente. A personagem de Tribli é assassinada por seu

envolvimento com a Revistinha e Dacier se torna patrão de outra empresa de comunicação. Em um encontro posterior, Dacier diz para Rosa que Tribli estaria viva na Europa e que ela havia desviado dinheiro da Revista. Tal afirmativa nos permite, entretanto, suspeitar dessa verdade, uma vez que, aparentemente, ele foi o responsável pela falência da Revista, e, com esse dinheiro desviado, abriu outra empresa de comunicação e se tornou um grande executivo, de reconhecimento internacional (GALVÃO, FERRAZ, 1945, p. 237-238).

> Publicação Post-Scriptum: Depois do incêndio é que se veio a conhecer toda a história. Nenhum administrador apareceu mais. Dos que requereram a falência, nenhum se encontrou, parecendo que o fizeram por procuração ou que estavam no estrangeiro deportados e foram representados por desconhecidos. Dacier está sumido, dizendo-se que quem comprou todas as ações, torrando-as depois por bom dinheiro foi ele mesmo e constando ainda que Tribli está na Groelândia com ele [...]. Desempregados, desiludidos, muitos dos nossos companheiros da Revista perderam a fé no esforço, na solidariedade [...] caíram doentes, foram para a montanha mágica, para os sanatórios e até para os hospícios. Pic tem duas prostitutas, outros foram para o campo, alguns passaram a roubar para viver, estão presos. (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 241)

A partir de então, a narrativa é marcada pela sensação geral dos personagens que se sentem perdidos sem a Revista, sem uma iniciativa, sem um ideal. Da Rosa recém libertada da prisão, aparece Patrícia Galvão. A vida que Rosa levava, com as participações informais em jornais, publicações de livros sob pseudônimos, escrevendo poemas e fazendo traduções de obras, aproximava-se muito da realidade de Patrícia Galvão pós-1940. Ambas, após a sucessão de uma vida militante, tornaram-se apáticas, abatidas pela rotina dos dias.

Uma passagem interessante construída na narrativa perpassa os constantes pesadelos de Rosa grávida, nos quais via seu filho nascer sem a pele. Podemos remeter esse episódio à obra *Parque industrial* e ao filho da personagem Corina. Esse pedaço de Pagu em Patrícia Galvão foi transcrito para a literatura na forte crise de depressão que abateu Rosa. Em meio à crise de delírio, ela cria uma segunda personalidade, cujo nome é Neja e que se descreve como “a sombra [...] Sou eu mesma desdobrada” (GALVÃO;

FERRAZ, 1945, p. 206). A duplicidade da personagem de Rosa é percebida entre as personalidades de Pagu e Patrícia Galvão.

A narrativa transcorre daí em diante, aparentemente, sem o apelo biográfico, pois não há indícios de que Patrícia Galvão tenha passado por qualquer experiência próxima da vivida pela personagem. Rosa é internada num hospício e começa a perceber que a grande maioria das internas sofria de "loucura moral" (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 240). Segundo a experiência de Rosa, durante sua internação, para estar em sociedade é necessário um "adestramento" pessoal para a convivência social, e fingir, mentir e desrespeitar a si mesmo fazem parte dessa conduta.

A narrativa termina com a entrega de Rosa e Mosci à vida que um dia ela questionou, sem maiores interesses nos acontecimentos do mundo, vivendo rotineiramente a vida a cada dia, conformando-se com a "acidez" das relações humanas que permeiam, inclusive, aquilo que um dia se propôs ser puro, como a Revista. A respeito do passado, Rosa afirma a Mosci seu saudosismo.

> Quero lhe confessar Mosci: eu era feliz no tempo da Revista! Trabalhava, lutava, roubava, investia contra a horda, ia no carro das vagabundas, apedrejada por adultérios e traição, mas era feliz! Havia cantos de praia batidos de canções, sol, fome, esperança. Eu era feliz nos meus andrajos: era pura, muito pura, nas pedras pelas quais me arrastavam (GALVÃO; FERRAZ, 1945, p. 273)

Patrícia Galvão, ao nos remeter a Pagu, revela uma faceta desconhecida e saudosista. Em sua trajetória política, por vezes lembrada com uma ideia carregada de abnegação e imaturidade, Pagu de fato não impôs limites a suas ações extremistas. Mas, depois de nos confrontarmos com suas próprias releituras de si, podemos perceber que, ao contrário do que pensávamos, há sim, em todo o percurso, a consciência de seus atos. Ela não pede para ser justificada numa alienação política e reconhece seus atos. A partir de Em *Verdade e Liberdade*, concluímos nosso trabalho com sua fala:

> [...] De degrau em degrau desci a escada das degradações, porque o Partido precisava de quem não tivesse um escrúpulo, de quem não tivesse personalidade, de quem não discutisse. De quem apenas

ACEITASSE. Reduziram-me ao trapo que partiu um dia para longe, para o Pacífico, para o Japão e para a China, pois o Partido se cansara de fazer de mim gato e sapato. Não podia mais me empregar em nada: estava ‘pintada’ demais [...] Em 1935, procurei uma revolução que o Partido preparava e não achei revolução nenhuma. Nos pontos, nas esquinas, nenhuma voz, nenhum gesto. Apenas o fiasco. Mais uma vez, o fiasco [...] E todos nós para a cadeia [...] Outros se mataram. Outros foram mortos. Também passei por essa prova. Também tentaram me esganar em muito boas condições. Agora, saio de um túnel. Tenho várias cicatrizes, mas ESTOU VIVA. (GALVÃO, 1950)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Patrícia Galvão foi diagnosticada, em 1962, com câncer de pulmão e faleceu em 12 de dezembro do mesmo ano, com 52 anos, na cidade de Santos. Sua morte não é um fato muito esclarecido, pois alguns apontam como suicídio, que teria sido cometido em um quarto de hotel em Paris, onde ela teria ido buscar tratamento – consta que depois de 1940 ela teria tentado suicídio por mais de dez vezes – e outras fontes dizem que ela teria atirado na cabeça, mas a bala ricocheteou e saiu pela perna, portanto sua morte teria sido por complicações relacionadas ao câncer.

Três dias após sua morte, seu marido Geraldo Ferraz publicou no jornal *A Tribuna* um artigo em que carinhosamente resumiu a multifacetada artista, escritora, jornalista, diretora de teatro, poetisa, comunista, tradutora, desenhista, modernista, a jovem Pagu, a mulher Patrícia Galvão, como a verdadeira *Militante do Ideal*.

> É desse ralo agrupamento de Militantes de Ideal que esta semana deu baixa a mulher extraordinária que era nossa companheira de redação. Não a amamos devidamente em nossa pequenez. Não a acompanhamos em suas atitudes e em suas desvairadas alturas, mas a sentíamos como um esteio humaníssimo em torno de nossas vidas, com a palavra sempre pronta a encorajar, a imprimir em tudo e em todos a fé e a esperança. (FERRAZ, 1962)

Sua dedicação convicta ao movimento cultural se comprova atualmente nas várias instituições que preservam sua memória, principalmente no estado de São Paulo, na cidade de Santos, que abriga o Centro de Cultura Patrícia Galvão, além da galeria de oficina Patrícia Galvão de Arte e Cultura, que funciona na Delegacia Regional da Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, antiga Casa de Câmara e Cadeia, onde ela foi presa pela primeira vez com o envolvimento na greve dos estivadores. Destacam-se, ainda, o Instituto Patrícia Galvão de São Paulo de Comunicação, a Agência Patrícia Galvão de assistência às mulheres vítimas de violência e o Núcleo dos Direitos Humanos Patrícia Galvão do PSOL. Já na área acadêmica, observamos que uma das maiores revistas sobre estudos de gênero leva seu codinome: *Cadernos Pagu*.

A pesquisa realizada retoma a imagem dessa personalidade através de seus romances. A comparação entre *Parque industrial*, de 1933, e *A Famosa Revista*, de 1945, apontou para uma divergência contrastante de opinião da autora e seu posicionamento político. A produção literária, por sua vez, perpassa os dois romances numa tentativa de renovação e experimentação estética. O que permaneceu em ambas escritas foi o apelo social, a preocupação com as denúncias e o caráter biográfico presente na elaboração das duas narrativas.

No que se refere à preocupação com a estética literária, observamos que Pagu esteve mais interessada em produzir no primeiro romance uma obra voltada para o proletariado que de fato responder a um apelo da crítica. Sendo assim, ela não rompeu com seu passado modernista, mas talvez, tenha-o levado a limites extremos que falava do povo, sobre o povo e para o povo.

Já no segundo romance, Patrícia Galvão inova uma escrita realizada a quatro mãos, elabora uma sátira política e cria uma instituição à guisa de personagem principal. Mais uma vez, o objetivo da autora é inovar e dinamizar, indo além das propostas da crítica literária.

Mais que a nacionalização das produções artísticas, ou uma construção de uma tradição que fosse genuinamente brasileira, Pagu propôs com suas obras uma democratização da arte. Tal experimentação estética pode ter sido justamente a razão do seu insucesso, pois grande parte da população não se prontificou para tomar esse lugar de sujeito na sociedade, porque estava alienada pelo sistema político e econômico.[22] Outra parte grande da população era de analfabetos que não tinham, sequer, condição de acesso à arte, e a outra parte, que era minoria, estava envolvida com a luta comunista, e por sua vez, não tinha autorização do partido para promover qualquer ação intelectual ou, como a própria Instituição os denominava, pequeno-burguesa.

A leitura comparativa das obras nos leva a uma percepção de identificação da autora nos textos. A crítica biográfica se aplica no presente estudo de forma essencial, pois é a aproximação vida e obra que nos dá

[22] A autora retoma a imagem dessa classe que não tinha consciência social nas personagens apáticas e conformadas que recheiam a escrita de ambas as obras.

clareza de entendimento de seus livros. Se ela se escreve em *Parque industrial*, em *A Famosa Revista* ela se reescreve.

Na escrita de *Parque industrial*, Pagu nos fala sobre sua luta. A autora diz através de sua criação. A produção da obra tem por princípio ser altamente politizada, inserida num contexto social e fazer denúncias contra uma política ditatorial. Pagu se descreve na militância convicta de Rosinha e Otávia e na trajetória política de Alfredo.

Já em *A Famosa Revista*, quem nos fala é Patrícia Galvão. A obra narra de forma metaforizada toda a trajetória militante de Pagu e de sua decepção política da qual surge Patrícia Galvão. Através do processo de entrega e doação da personagem de Rosa à Revista, Patrícia Galvão nos apresenta a convicção partidária de Pagu. E ao descrever como foram elaboradas as frustrações da personagem que se dá, por fim, na sua ruptura com a militância, a autora nos diz também sobre as críticas que passou a direcionar ao Partido Comunista do Brasil.

Durante a escrita do segundo romance, Patrícia Galvão já não se identificava com a personalidade que rondava a vivacidade da jovem destemida, que tinha por nome de guerra Pagu. Uma guerra que já não era de Patrícia Galvão. No livro, Rosa se desdobra em si mesma para ver uma vida para além da militância e preencher o vazio que ficou sem a luta. Assim também, Pagu se desdobrava em Patrícia Galvão, e ao ficcionalizar essa ruptura de personalidade ela não apenas se colocou no texto, mas ela falou do outro - que é a Pagu já desconhecida - ao falar de si.

Parque industrial e *A Famosa Revista* nos oferecem leituras diferentes de uma mesma pessoa e toda a elaboração textual literária carregou claramente consigo essa marca de distinção. Enquanto o primeiro romance tem uma narrativa fluida, que ilustra a juventude, o gozo, a impulsividade, a transparência, a entrega e a vivacidade de Pagu, o segundo romance tem sua escrita embaraçada, tudo parece conspiração e obscuridade.

Quando Patrícia Galvão nos apresenta Pagu em *A Famosa Revista*, ela consegue colocar o espírito de sacrifício e doação que justificaram a militância de sua juventude, mas não possui mais a convicção ou o reconhecimento da causa. Ela fala de si como se falasse de outro.

O que não sabemos responder, portanto, é em que medida a prioridade da autora era falar de si. Segundo Diana Klinger (2008), esse lugar intencional do autor é fundamental para se caracterizar e analisar a escrita biográfica. O texto artístico pode ou não prevalecer sobre a escrita da experiência pessoal e depende de como o autor toma a fala de si. Se o que prevalece é a escrita literária, então o recorte biográfico passa a ser apenas uma matéria contingente. Sobre isso leia-se: “o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto ‘mais verdadeira’ que a autobiografia” (KLINGER, 2008, p. 39).

Ao que percebemos a partir da escrita de Pagu, a preocupação maior da autora que percorre a narrativa seria com o tema abordado, e nem tanto com a construção dos personagens. Uma possibilidade seria tomar por hipótese que a iniciativa dela de se colocar no texto poderia ser uma forma de simplificar o processo de criação de seus personagens. Mas, fato é que, intencionalmente ou não, suas obras são uma *escrita de si*.

O desconhecimento de nossa pesquisa com relação à intencionalidade da autora, por outro lado, em nada prejudica a validade do estudo. Por mais que a pretensão da pesquisa seja traçar uma leitura comparativa de seus dois romances situando a autora e sua trajetória política, o viés da crítica biográfica que adotamos não pretendia uma afirmação da realidade, como que numa busca pela verdade histórica dos fatos. O papel desse gênero literário é relacionar a vivência do autor com a forma como ela foi elaborada na narração. O trabalho desta crítica, que em parte foi desenvolvido no presente estudo, é de destrinchar como a vivência foi metaforizada por meio da palavra escrita.

Portanto, retomamos a pergunta elaborada anteriormente: podemos esperar da escrita de si de uma militante convicta algo para além de uma literatura engajada?

Percebemos que, se, por um lado, a crítica, principalmente aquela que foi contemporânea à publicação de *Parque industrial*, não percebia a estética literária na obra politizada, por outro, a crítica biográfica reposiciona esse lugar de escrita. Seu valor literário é reclamado quando colocado em consonância com a vida da autora.

Percebemos ainda que Pagu se coloca no texto não de forma autobiográfica para falar de si. Como afirmamos, sua prioridade é a exposição do tema que ela elabora através de personagens que remetem à sua própria vivência, o que reflete, portanto, numa escrita mais autoficcional. A harmonia entre narrador e autor da escrita biográfica é sustentada por Philippe Lejeune (2008), que aponta para a importância do pacto de leitura. As escritas ficcionais do eu se diferenciam das narrativas autobiográficas não pelo grau de verdade a que se propõem dizer, mas pelo pacto de leitura imposto pelo autor. Sobre isso, Klinger afirma que o

> pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável ("pacto de referencialidade"). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz "eu" no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, "princípio de identidade" que consagra ou estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa. Mas, como saber quem diz eu? Lejeune propõe o nome próprio como lugar de articulação entre "pessoa e discurso". (KLINGER, 2008, p.41)

Mais uma vez, essa referencialidade, que se apresenta como instrumento de leitura não pode ser avaliada de forma prática no estudo, uma vez que o primeiro romance de Pagu teve que ser publicado sobre pseudônimo por exigência do Partido Comunista do Brasil. Ou seja, a autora não se afirmou no texto nem em sua publicação. Lejeune aponta esse conceito como "princípio de identidade" que estabelece que autor, narrador e protagonista sejam a mesma pessoa.

Para Leonor Arfuch (2010), por outro lado, esse misto entre o referencial e o ficcional é que formam a especificidade dos textos autobiográficos, que não podem escapar desse paradoxo. Segundo a pesquisadora, a relação entre quem narra e quem vivencia os fatos não passa pela coincidência e o narrador do romance se torna um "outro", diferente do protagonista da vida real.

> Não se tratará então de adequação, da "reprodução" de um passado, da captação fiel de acontecimentos ou vivências, nem de transformações na vida sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos –autor e personagem- compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta

> a si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biográfo- um outro ou "um outro eu", não há diferença substancial-, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, consequentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p. 55).

Os romances de Pagu, por sua vez, não passam pela escrita autobiográfica com a intenção de falar de si para o leitor e, por isso, não estabelecem o pacto de leitura e aparentemente não transitam entre o referencial e o ficcional de forma a convencer o leitor da veracidade dos fatos. Acreditamos que a escrita de *Parque industrial* e *A Famosa Revista* se aproxima mais da proposta autoficcional, pois possui uma finalidade paralela à afirmação de uma experiência vivida.

A crítica biográfica norteia a leitura dos romances de Pagu. Como já vimos, neste caso, vida e obra são indissociáveis. O diferencial, portanto, desses romances é que são escritos com um objetivo para além da experimentação literária.

Homi Bhabha apresenta, em *O local da cultura,* que o intelectual, através de sua produção, pode se tornar um sujeito de ação social. É a localização desse papel do intelectual que observamos nos textos comparados. O tema se sobressai à importância literária e a autora se situa na narrativa numa tentativa de dar vida à criação. Seu posicionamento politizado confere ao intelectual uma prioridade para além da produção artística, e busca um diálogo social.

Se num primeiro momento Pagu nos apresenta sua luta política e seu ideal de Revolução conclamando todo o povo a se unir no comunismo, por outro, Patrícia Galvão nos mostra como se deu sua ruptura partidária e elabora críticas contra a política adotada pelo comunismo. Ambas apresentam um retrato denunciativo da precariedade da vida dos operários e atentam seu leitor à importância do papel do sujeito ativo social, politizado e consciente.

A historiografia literária permeava a dicotomia dos papéis político e intelectual. Pagu se propôs a união destes dois, conferindo à sua obra um caráter de manifesto. Ela deu ação e vivacidade à palavra escrita e posicionou sua fala em um ambiente social. Para além de uma preocupação estética, ela

afronta a crítica literária para elaborar uma escrita que tornasse a arte um instrumento de politização.

Suas obras narram um apelo de justiça social e política, enquanto Pagu ensaia uma democratização da literatura que, como toda produção artística, pertence a um tempo e espaço, reflete um sistema social, mas se apresenta literariamente acessível a novas modalidades críticas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp, 2003, p. 333

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista (1942). In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

AZEVEDO, Reinaldo. PCdoB mente na TV: Jorge Amado, Drummond, Pagu, Portinari, Olga Benário e Niemeyer nunca pertenceram ao partido! É mais uma fraude! **Revista Veja**, São Paulo, 2011. Disponível em: http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/pcdob-mente-na-tv-jorge-amado-drummond-pagu-portinari-olga-benario-e-niemeyer-nunca-pertenceram-ao-partido-e-mais-uma-fraude/ - acesso em 26/10/2011

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011. Texto original escrito em 1955.

BUENO, Luis. **Uma história de romance de 30**. São Paulo e Campinas: Edusp e Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Augusto de (Org.). **Pagu: vida e obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

CARDOSO, Tom. PAGU, a ousadia inconformada. **Revista História Viva**. São Paulo, ano 5, n. 50, p. 24-29 ,dez. 2007.

CARONE, Edgard. **A República Nova (1930-1937)**. São Paulo: Difel, 1982.

COSTA, Márcia Rodrigues. **Jornalismo Cultural: a produção de Patrícia Galvão no jornal a Tribuna**. São Paulo: UMESP, 2008. Disponível em: http://www.ufrgs.br/infotec/teses07-08/resumo_7857.html. Acesso em: 12/11/2014.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930: história e historiografia**. 13 ed, São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERRAZ, Geraldo. **Patrícia Galvão, militante do ideal**. *A Tribuna*, São Paulo: 16 dez, 1962.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a revolução de 1930. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente, da Proclamação da República à Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.1, 2003.

FILHO, Adonias. A Famosa Revista In: **Modernos Ficcionistas Brasileiros**. Rio de Janeiro, Edição Cruzeiro, 1958.

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. São Paulo: José Olympio, 1974.

FREIRE, Tereza. **Dos Escombros de Pagu** – um recorte biográfico de Patrícia Galvão. São Paulo: Editora Senac, 2008.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (org). **Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. Dançando com a Vida. **Revista CULT**, São Paulo, ano 7, n. 91, p. 21-29 , abr. 2005.

FURLANI, Lúcia Maria Teixera **Pagu – Patrícia Galvão**: livre na imaginação no espaço e no tempo. Santos: Unisanta, 1999.

GLÁDKOV, Fiódor Vassilhevitch. **Cimento: romance**. (Prefácio de Victor Serge). São Paulo: Unitas, 1933.

GOMES, Alessandra Soares Muniz. No Jornalismo, artes, política e vida pessoal, Pagu foi uma mulher a frente de seu tempo. **Jornal Mulier**, Juiz de Fora, ano 7, n. 78, p. 4-5 , jul. 2010.

GORKI, Máximo. **Pequenos burgueses - Mãe**. São Paulo: Abril, 1982

GUEDES, Thelma. **PAGU: literatura e revolução.** São Paulo: Ateliê, 2003.

HIGA, Larissa Satico Ribeiro. **Estética e Política: Leituras de Parque industrial e A Famosa Revista. Dissertação** (Mestre). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

HOBSBAWN, Eric Rumo ao abismo econômico In: **Era dos Extremos:** o breve século XIX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 90-112.

JACKSON, Kenneth David. A fé e a ilusão: o caminho de Paixão e pureza de Patrícia Galvão. In: **Paixão Pagu a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

JACKSON, Kenneth David. **Alienation and Ideology in A Famosa Revista**. Hispania, v. 74, n. 2 may, p. 298-304, 1991.

JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o Realismo Social dos anos 30. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida e obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

KAREPOVS, Dainis. **Luta subterrânea, O PCB em 1937-1938**. São Paulo: Hucitec, UNESP, 2003.

KAREPOVS, Dainis. **Patrícia Galvão e o trotskismo**. Disponível em: <http://www.ler-qi.org/spip.php?article998>. Acesso em 01 nov. 2010.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: **O retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro autoras paulistas**. Dissertação (Mestre), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATTOS, Gabriel Francisco. Uma leitura do Parque Industrial de Pagu (Exuberância X Militancia). In: **Revista UNICIÊNCIAS**. Cuiabá: UNIC, v. 6, p. 197- 202, 2002.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **Comunistas brasileiros:** cultura política e produção cultural. UFMG: Belo Horizonte, 2013.

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.

ROMERO, Marcelo. Vantagens e desvantagens do atraso: uma análise da cultura política brasileira durante os anos de 1950 e de 1960. **Revista Virtú**, Juiz de Fora, UFJF, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a21.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2010.

SCOTT, Joan. A História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da Historia: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992, p. 63-95.

SEGATTO, José Antonio. **Breve História do PCB**. São Paulo: Ciências Humanas, 1989.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275-295.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002/2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte: Veredas &Cenários, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

VIANNA, Luiz Werneck. **Caminhos e Descaminhos da Revolução Passiva à Brasileira**. Rio de Janeiro, v. 39, n. 3, 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581996000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 nov. 2010.

VIANNA, Marly de Almeida G. O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo - do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 3, 2003.

WERKEMA, A. S; MIRANDA, J. A.; BOECHAT, M. C.; OLIVEIRA, S. M. P (Orgs.). **Literatura brasileira 1930**. UFMG: Belo Horizonte, 2012.

FONTES:

GALVÃO, Patrícia. **Carta de uma militante**. Disponível em: <http://www.ler-qi.org/spip.php?article998>. Acesso em 01 nov. 2010.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão PAGU**: Autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Alternativa, 1933.

GALVÃO, Patrícia. **Safra Macabra**. São Paulo: José Olimpio, 1998.

GALVÃO, Patrícia. **Verdade e liberdade**. São Paulo: Edição do Comitê Pró-Candidatura Patrícia Galvão, 1950. (Panfleto político)

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. **A Famosa Revista**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

FILMOGRAFIA:

DOS ESCROMBOS DE PAGU. Peça teatral. Direção: Tereza Freire, 2011.

ETERNAMENTE PAGU. Longa metragem. Direção: Norma Bengell, 1988.

EH PAGU EH! Curta metragem. Roteiro e Direção: Ivo Branco, 1982.

PAGU LIVRE NA IMAGINAÇÃO, NO ESPAÇO E NO TEMPO. Documentário. Direção: Marcelo Tassara e Rudá K. Andrade, 2001.

O HOMEM DO PAU-BRASIL. Longa metragem. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1982.