

Musa, Natura, Aventura: a vida e as vidas de Patrícia Galvão

*Muse, Natura, Adventure: the life and lives of
Patrícia Galvão*

Tiago Guilherme Pinheiro¹

RESUMO

Este artigo visa analisar como Patrícia Galvão (1910-1962), em textos assinados com diferentes nomes, estabelece uma relação entre os *topoi* literários estudados por E. R. Curtius, a colonização da América e figuras femininas como as Musas, Fortuna e Natura. Em contraposição ao regime óptico constituído nessa tripla articulação, a autora mobiliza as noções de “aventura” e “retórica transformada” como norteadoras de uma arte moderna emancipatória. Na busca pela elucidação desses conceitos, propõe-se uma leitura do *Álbum de Pagu* (1929), no qual se vislumbra polos de tensão que percorrem as diversas encarnações da escritora e militante.

Palavras-chave: *Patrícia Galvão; topoi, Aventura; Musa; colonização.*

ABSTRACT

The paper aims to analyze the way Patrícia Galvão (1910-1962), in texts signed under different names, establishes a relationship between the literary *topoi* studied by E. R. Curtius, the European colonization of the Americas and classical female figures like the Muses, Fortune and Nature. In opposition to the optical regime constituted by this triple articulation, the author proposes the notions of “adventure” and “transformed rhetoric” as guidelines for an emancipatory modern art. In the search for the elucidation of such concepts, the paper *presents an interpretation of Álbum de Pagu (1929), in which it is possible to identify the tension lines that run across the various incarnations of the Brazilian writer and activist.*

Keywords: *Patrícia Galvão; topoi; Adventure; Muse, colonialism.*

¹ Professor do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (2014)

Durante sua atuação no Suplemento do jornal *A Tribuna* (sediado em Santos, SP) entre 1954 e 1962, Patrícia Galvão (1910-1962) demonstrou em várias ocasiões seu entusiasmo pela filologia românica alemã e pela estilística desenvolvida na Espanha e Itália durante o Entreguerras e, além, atravessando o nazifascismo e confrontando-o. Não se achava sozinha nisso: durante o mesmo período, lado a lado dos seus múltiplos artigos e colunas escritos para o periódico,² encontravam-se referências aos estudos de Erich Auerbach, Dámaso Alonso, Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer e outros em textos de Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Rui Mourão, Gustav Siebenmann e Geraldo Ferraz. Em outras paragens, Antonio Candido lançava sua *Formação da literatura brasileira* (1957) enquanto Sérgio Buarque de Holanda terminava *Visão do Paraíso* (1959) – duas

² A escritora atuava em diversas frentes no jornal *A Tribuna*, utilizando diferentes nomes. Como Patrícia Galvão, escrevia artigos e reportagens, elaborava traduções (de Kafka, Novalis, Octavio Paz, Brecht e outros), publicava poemas próprios e mantinha a coluna “Palcos e atores”. Sob o pseudônimo Gim, escrevia “Viu? Viu? Viu?”, seção de comentários sobre a programação televisiva. Já enquanto Mara Lobo – o mesmo com o qual assinara o romance proletário *Parque industrial* (1945) – mantinha a coluna “Literatura”. Voltaremos à questão dos nomes de Patrícia Galvão adiante.

obras de interpretação da cultura brasileira cujos métodos dialogam com os da filologia românica.³ Outros nomes da crítica especializada, como Augusto Meyer, Afrânio Coutinho e Segismundo Spina, também poderiam ser citados para compor esse processo de recepção durante aqueles anos. Contudo, é preciso destacar a múltipla singularidade da abordagem de Patrícia Galvão. Mais que isso: seria necessário apontar como tal interesse crítico converge com um elemento importante e pouco discutido de certo projeto poético e político.

Dos textos que dão testemunho desse apreço, destacam-se duas resenhas voltadas à edição nacional de *Literatura europeia e Idade Média latina*, de E. R. Curtius, datadas de 28 de abril e 7 de julho de 1957, logo após a publicação do volume pelo Instituto Nacional do Livro. Ainda que o nome do humanista alemão já fosse citado nos cadernos culturais brasileiros pouco depois do lançamento de sua obra na Suíça, em 1948, é possível que os dois escritos de Patrícia Galvão tenham sido os primeiros dedicados integralmente à apresentação da obra de Curtius ao público geral brasileiro. E não será a última vez que ela irá debatê-la.

Desde o início da coluna “Literatura” assinada como Mara Lobo, em 1957, a autora constitui um projeto de busca de possíveis roteiros para o leitor brasileiro “não especializado” e “interessado”. Menos que estabelecer um cânone, a colunista visa desarmar certa gramática imposta pelo “mal ensino da língua nas escolas” (“Aprendiz de leitura”, nº 165, 22 de maio de 1960. In: PAGU: VIDA-OBRA, 2014, p. 330)⁴ e mesmo pela perseverança de um fascismo imiscuído em instituições de ensino e pesquisa.⁵ Nesse sentido, esboça para o plano da recepção um gesto equivalente àquele que as vanguardas libertárias visaram para a produção estética. Não à toa, tal projeto não se abala com o acaso, incorporando dispersões e acidentes – frequentemente, a sequência de

3 Para um levantamento parcial das primeiras menções a Auerbach e Curtius na imprensa e na academia brasileiras nos anos 1940 a 1960, e da recepção desses autores por Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido, cf. WAIZBORT (2007, p. 92-102). Sobre a repercussão de *Literatura europeia e Idade Média latina* na elaboração de *Visão do paraíso*, cf. o ensaio de Luiz Costa Lima (2002).

4 PAGU: vida-obra. Organização e edição de Augusto de Campos. [Ed. rev. e ampl.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Doravante, referido no texto como PVO.

5 Em um artigo publicado na própria *A Tribuna* em 1º de março de 1959, intitulado “Reacionário nazista na Universidade do Paraná”, Patrícia Galvão faz uma denúncia contra o então diretor da UFPR, que proibira e rasgara páginas de obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Émile Zola, Voltaire e outros na instituição. O sujeito em questão era Flávio Suplicy de Lacerda, futuro Ministro da Educação de Castelo Branco entre 1964 e 1966, que ampliaria a promoção de expurgos e queimas de obras em nível nacional, incluindo (além das já citadas) as de Eça de Queirós, Jean-Paul Sartre, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, etc. Alerta, a escritora antecipou a resistência a uma outra ditadura que não chegaria a conhecer em vida. Algo semelhante poderia ser dito sobre a pertinência da postura da autora em nosso presente. Sobre o qualificativo “nazista” empregado no título: “Cabe o título porque é preciso denunciar, definir, tomar posição” (GALVÃO, 1959, p. 4). Sobre a figura de Flávio Suplicy, cf. HALLEWELL (2012, p. 575). Cabe lembrar ainda que Patrícia Galvão lançou vários manifestos contra a censura sofrida por Boris Pasternak na URSS stalinista e Henry Miller e Vladimir Nobokov nos EUA, para dar alguns exemplos. Essa busca por uma pedagogia literária antifascista também aproxima Patrícia Galvão de Curtius. Cf. JAUSS, 1994, p. 12-13.

textos era interrompida para tratar de alguma contingência do presente (o lançamento de um livro de Nathalie Sarraute, por exemplo) ou assuntos de outra ordem (a importância de Edgar Allan Poe para a poesia moderna). Uma ou duas colunas depois, contudo, o compromisso era retomado e renovado. Fazia parte inerente dessa “didática elementar” ou “aprendizagem de leitura” certa desorientação que impede listas, roteiros, percursos – e a própria figura do leitor – de se consolidarem de forma estática, normativa.

À obra de Curtius foi conferido um lugar particular nesse projeto. Seu esforço em rastrear “tópicas literárias” que atravessam e dispersam fronteiras nacionais, linguísticas, estilísticas e temporais são ressignificadas por Mara Lobo, dando a esse volume um papel estratégico. Há um claro intento de emancipar-se de um impulso compulsivo em direção à cultura clássica e medieval europeia, sem recair em um certo descaso ou ufanismo: “Felizmente, hoje, contamos com uma obra que supre sozinha, em 600 páginas, ‘todo conhecimento imprescindível’ da literatura europeia e da Idade Média latina” (“Ainda o leitor”, Suplemento de *A Tribuna*, nº 162, 5 de junho de 1960, p. 4). Além disso, há uma ênfase no atravessamento, na montagem (o livro de Curtius é tratado como uma espécie de antologia, modelo que ela desejava aplicar à sua própria coluna),⁶ e não no acúmulo erudito de um domínio específico dentro de certa ordem dos saberes.

Esse gesto não deve ser subestimado. Em um contexto como o brasileiro em que os discursos sobre a formação da literatura constituíam-se, desde o Romantismo, através de modelos esquemáticos de desenvolvimento cultural que tinham como base a Europa, a falta de fases correspondentes à “Antiguidade” e à “Idade Média” nas Américas era apontada frequentemente como barreira intransponível para a constituição da “cultura nacional” e/ou da “modernidade local”. Daí a relação muitas vezes sacralizante e compensatória que se estabeleceu na literatura e nas instituições de ensino brasileiras com a cultura helênica, latina e neolatina, no anseio por fazer parte de um certo Ocidente tido de antemão como inalcançável, algo que apenas reforçava um auto-retrato assimétrico em relação ao dito Ocidente. Mara Lobo trata o livro de Curtius como um compêndio que não só compacta essa produção como também dilui o esquema progressivo-desenvolvimentista das historiografias literárias tradicionais. De certo modo, pode-se dizer, a noção de “literatura europeia” proposta por Curtius, vista desde as margens ou fora do Ocidente, permitia, inversamente aos propósitos de seu autor, toma-la de maneira miniaturizada e portátil, menos monumental. Também possibilitava imaginar, inversa e complementarmente, uma chave de aproximação estratégica entre

6 O modelo de composição de antologias aparece mais de uma vez ao longo dos textos de Mara Lobo e da trajetória de Patrícia Galvão. Entre 1946 e 1950, por exemplo, dirigiu uma coluna intitulada “Antologia da literatura estrangeira”, no Suplemento do *Diário de São Paulo*. Para uma reflexão sobre o potencial histórico e crítico que o gênero antologia resguarda, cf. SILVA; PINHEIRO, 2020.

as culturas da América Latina, tal como Mara Lobo sugere em seu comentário sobre a noção de “Hispânia” – claramente inspirada na noção de “România” de Curtius – proposta por Dámaso Alonso no livro abordado no texto “Poesia e estilística”, publicado em 5 de fevereiro de 1961.

Tais proposições contidas no livro de Curtius também alimentarão o debate de Mara Lobo sobre a noção de modernidade artística. Aliás, o texto que inaugura uma série sobre a genealogia das vanguardas (“Origens da literatura moderna brasileira”, 4 de agosto de 1957) inicia-se com uma declaração que, em princípio, pareceria fora de lugar: “É tecnicamente um erro designar a expressão literária pejorativamente como ‘retórica’. Toda literatura é retórica, mas no melhor sentido, que cumpre ter em conta sempre que se trata de literatura” (PVO, p.319).⁷

Ainda que não desenvolva imediatamente as implicações dessa formulação, a identificação das literaturas do século XX como um momento particular da antiga instituição transnacional denominada Retórica aponta para uma concepção que, contrariando os discursos mais recorrentes sobre os movimentos vanguardistas, não visava frisar rupturas com o passado dentro de um esquema temporal linear, progressivo e acelerado. A ênfase de Mara Lobo recai não sobre o modo como os escritores modernos e posteriores desvencilham-se daquilo que os antecederam, preenchendo certa “falta” (no caso brasileiro), mas sobre a posição e as perspectivas que as obras adotam diante de imagens e palavras advindas de diferentes tempos que saturam o momento heterogêneo denominado “presente”. Do modo como a colunista coloca, a vanguarda consiste mais em uma postura do que um período histórico: “Insistiremos nessa afirmação [...]: só é escritor de vanguarda quem tenha ideais de vanguarda” (“Sobre a didática elementar: modernos e contemporâneos”, 25 de agosto de 1957, PVO, p. 322). Como fontes dessa atitude, cita uma série de autores – Freud, Bergson, Rilke, Einstein, Proust etc. – cuja radicalidade consiste justamente em adotar uma posição diferente diante do tempo. Uma lista semelhante de referências pode ser encontrada espalhada ao longo dos ensaios de Curtius, especialmente em momentos de formulações teóricas. Em *Literatura europeia e Idade Média latina*, estabelece-se uma analogia entre a teoria da memória e a função fabuladora de Bergson com o projeto de uma teoria da literatura de largas escalas, baseada nos *topoi*, exibindo dessa forma os anacronismos inerentes à modernidade (assim como a potencial modernidade dos próprios anacronismos):

Mas não estaremos propondo uma tarefa impraticável? Com toda a certeza o afirmarão os “guardas de Sião”: assim chamava Aby Warburg aos donos e fronteiros das ciências particulares [...].

⁷ Importante notar que Mara Lobo usa frequentemente as noções de “moderno”, “modernidade” e “vanguarda” de maneira porosa, sem estabelecer um contorno claro que as separe.

Quem quiser estudar literatura europeia terá mais facilidade que o filósofo bergsoniano. Basta-lhe somente familiarizar-se com os métodos e objetos das filologias clássicas, latina medieval e moderna. Empregará nisso o “tempo necessário”. E com isso aprenderá tanto que verá com outros olhos as modernas literaturas nacionais. (CURTIUS, 2013, p. 44-45).

Novamente, reinventando tais premissas desde as Américas, outras temporalidades não vislumbradas pelo estudo topológico de Curtius se colocam, sendo a mais notória aquela referente aos processos colonialistas europeus iniciados no século XIV. Não deixa de ser sintomático que a produção quinhentista e seiscentista ultramarina evidencie uma série de “entrelugares” e “entretempos”: nem antiga ou medieval e sequer propriamente moderna; nem estrangeira nem autóctone, sem deixar de ser fundamental para os discursos de construção e manutenção de fronteiras e limites. Excluir a seção colonialista do arquivo em que a instituição retórica teve tanta atuação (e através da qual sofreu grandes transformações, antes de se diluir) certamente faz pensar em como na obra de Curtius permanecem algumas barreiras dos “guardiões de Sião”, na medida em que busca certa unidade e continuidade da cultura do Ocidente, lá onde suas fronteiras perdem sentido, em contato com outros mundos.

É nesse ponto que a máxima “Para literatura, todo o passado é presente. Ou pode vir a ser” (CURTIUS, 2013, p.45) reverbera com mais intensidade quando comparada ao conjunto de escritos de Patrícia Galvão. Notemos que, para ela, a sobrevivência da Antiguidade e da Medievalidade europeias na Modernidade passa pelo modo como a instituição retórica opera e se transforma durante o expansionismo ultramarino europeu. Do mesmo modo, a noção de “literatura colonial-colonizada” que aparecerá em alguns de seus textos desde a *Vanguarda socialista*, nos anos 1940, não está limitada a uma condição anterior, ou mesmo como indicativo do insuperável “atraso” do presente brasileiro, mas como um dos polos de tensão que atravessam tanto as produções “atuais” quanto as “contemporâneas” – essa última, segundo Mara Lobo, confunde os “lugares-comuns” com o estabelecimento de terra firme, cerceamentos.

Não por acaso, as leituras de Curtius feitas por Mara Lobo podem servir como porta de entrada para uma interpretação transversal da poética que Patrícia Galvão vinha elaborando desde o final de 1920. Seu interesse por Curtius é um índice de uma dedicação mais geral a questões envolvendo voz e imagem, letras e quadros, que tiveram um papel fundamental na retórica colonialista e catequizadora das Américas (assim como de África e Ásia).

Nesse ponto, começam a ficar claras certas divergências entre Curtius e a autora da coluna “Literatura”. Para essa, retomar a retórica – e tomar a literatura como retórica – não implica buscar em outro lugar a estabilidade e

a totalidade que a historiografia e a geografia não foram capazes de oferecer. Nisso, *Literatura europeia e Idade Média latina* cede a um aspecto metafísico, não apenas por conta do desejo explícito de encontrar uma unidade cultural do continente, mas também pela tentativa de fixar o sentido dos *topoi* (e, com eles, da “natureza humana”) como se algo deles já estivessem dados de antemão, enraizados no inconsciente, como desenvolvimentos dos arquétipos junguianos.

Em contraste, Mara Lobo apontará para a necessidade de constituir algo distinto, sem apelo a totalidades e começos, na forma de uma “retórica transformada” lançada a um porvir:

Mas o trabalho de retórica transformada é ainda muito maior do que toda essa base de conhecimento do homem. A palavra entra numa retorta e a etimologia e a semântica passam a ser devolvidas em benefício da libertação do homem, que é o primeiro objetivo de toda a literatura que se considere de vanguarda (“Sobre a didática elementar: origem da literatura moderna nas ideias do século XX”, 11 de agosto de 1957, *PVO*, p. 322).

Além disso, em cada caso, a retomada dos *topoi* na primeira metade do século XX vem acompanhada por um questionamento sobre como se estabelecem espaços e a maneira pela qual esses são compreendidos. Em primeira instância, para Curtius, os lugares-comuns da antiga retórica, tal como floresceram na língua latina antes de se disseminarem pelas vulgares, servem como marcas topográficas do assentamento de uma memória coletiva. Era seu intento rastreá-las de modo a reivindicar a reconstituição de uma certa ideia de Europa humanista, oposta à desarticulação nacionalista e à apropriação nazifascista desse legado e desse território.

Uma passagem reveladora nesse sentido, em que Curtius descreve a técnica empregada no seu vasto estudo, aparece no Prefácio à segunda edição em língua alemã, de 1953. Nele, o autor se vale de uma bela analogia com as descobertas de arqueologia moderna que empregavam fotografias aéreas – em uma tentativa de estabelecer um negativo das imagens desses veículos como produtores de desastres durante as Guerras Mundiais.

Graças às fotografias aéreas, a arqueologia atual tem feito descobertas surpreendentes. Por meio dessa técnica, por exemplo, ela pôde perceber pela primeira vez o sistema defensivo da Roma antiga no Norte da África. Quem está na terra diante de uma profusão de escombros não consegue vislumbrar todo o conjunto que a fotografia aérea torna visível. Entretanto, essa foto deve ser ampliada e comparada com a carta geográfica oficial. Uma ana-

logia incontestável com esse método é a técnica que aplico neste livro em relação à pesquisa literária. (CURTIUS, 2013, p. 28)

Nesse sentido, fica claro o porquê da insistência de Curtius em frisar certa estabilidade dos *topoi* para além de suas variações – trata-se para ele de encontrar algo para além (ou mesmo aquém) da “carta geográfica oficial”, revelando uma base sem a qual ele não consegue ver a cultura pan-europeia se reconstituir a partir de suas ruínas.⁸

Assim, não são apenas os estudos das figuras da retórica antiga e da sua persistência nas elaborações ao longo do tempo (dando ênfase a um período, como o tardo-latino medieval, que o discurso acadêmico universitário nazista se esforçava para apagar) que está em jogo em *Literatura europeia e Idade Média latina*. É a própria concepção de tempo e lugar implicadas na constituição de uma determinada cultura (a Ocidental).

Já em Mara Lobo, nota-se algo próximo, porém distinto: a retórica precisa ser transformada e sua força colocada para além dos saberes humanísticos (representados pela categoria “homem”). É um arquivo que precisa ser reinventado e emancipado da função de estabelecer limites. Além disso, ao aludir aos processos colonialistas (e associá-los à busca por uma “ordem”), Mara Lobo leva em consideração o aspecto predatório que a instituição retórica teve no assentamento de terras e na destruição de modelos de espaço que prescindiriam de medida, lei e governo para vicejar. Ou seja, das outras concepções de lugar – de terra – que opera nesses mundos não europeus.

200

Desse modo, os *topoi* servem como lugar dos lugares, figuras no tempo e do próprio tempo. Porém, isso não será tudo. Porque essa tensão em torno do lugar em que os lugares-comuns da retórica tem lugar (e que buscam fazer dele um lugar próprio) é perturbado frequentemente por uma figura feminina que os atravessa e que ganhará vários nomes. Essa por vezes se confunde com uma certa paisagem de fundo, com a própria Natureza ou mesmo, como veremos em Pagu e Solange Sohl, com a Fortuna. Tal figura, entretanto, não deixará de resistir ao olhar que se lança a ela. A imagem e o lugar que para ela se projetam serão constantemente abalados, de modo que ela luta para não se deixar capturar, a despeito de quaisquer fantasias. Nisso, coloca-se uma dinâmica oposta à lógica do arquétipo.

Não por acaso, Mara Lobo escolhe como modelo da sua retórica transformada uma forma de dança desterritorializada, que se coloca para

8 Em outro contexto, Jacques Derrida (2015, p. 31-33) – que, desde *Gramatologia* e ao longo de toda a sua obra, faz frequentes alusões à *Literatura europeia e Idade Média latina* – também observa esse esforço de Curtius em desfazer nacionalismos sem deixar, por isso, de delimitar os contornos da Europa, seja pelos quatro cantos do antigo Império Romano, seja pela tradição “literária” que vai de Homero (o “primeiro herói”, segundo Curtius) a Goethe (o “último ator”) – muito antes e muito depois que as noções de “literatura” e de “Europa” tivessem lugar historicamente.

além do sagrado e do profano, capaz de reacender antigas formas (étimos) e germinar ou enxertar sentidos (semas), contornando fronteiras e identidades – não só nacionais. Trata-se daquela retorta mourisca (“a palavra entra numa retorta”) que se confunde com as metamorfoses de culturas, gêneros e vestimentas cujos ritmos e gestos não permitem identificar inícios e contornos com precisão.⁹

Para rastrear os passos desse ritmo híbrido, dessa figura das figuras que desafia o lugar dos lugares, comecemos observando outras operações que atravessam os tempos, os textos e os corpos de Patrícia Galvão.

Aventurar-se

Fiel a uma visão da história das artes que privilegia a articulação entre tempos heterogêneos, Mara Lobo retoma, em sua caracterização dos modernos, outro termo que desempenha, de diferentes maneiras, um papel crucial a partir das narrativas medievais. Trata-se da aventura. Nas palavras dela, “O escritor moderno é uma aventura humana, e é precisamente como aventura que ele se lança ao processo do conhecimento que é a obra literária” (“Sobre didática elementar: modernos e contemporâneos”, 25 de agosto de 1957). Ela não é a única a fazer esse tipo de associação: André Breton (2001, p. 45), nos *Manifestos surrealistas* utiliza a noção de aventura para caracterizar o gesto de experimentação presente na obra de Edgar Allan Poe. Também Hegel, Georg Simmel, Marshall Berman e José Paulo Paes recorrem a esse conceito em suas tentativas de estabelecer o que seria o mundo dito “moderno”.¹⁰ Não se trata, entretanto, de recorrer à aventura como gênero de prosa enquanto ponto de virada para a modernidade literária (o romance de aventura representado por *Robinson Crusoe*, por exemplo). A imagem que Mara Lobo trabalha é a da escrita enquanto aventura, vendo-a como um verdadeiro trabalho das formas, dotado de uma carga de eficácia diferencial

9 Sobre a retorta e outras formas de danças mouriscas medievais praticadas na Península Ibérica: “As mais antigas referências dos cronistas levam-nos a crer que ‘mouriscas’ e ‘judengas’ eram as danças que os mouros e os judeus, respectivamente, estavam autorizados a executar no fim do préstito das grandes procissões de certas festividades cristãs como, por exemplo, a do Corpus Cristi, de tanta pompa e tão grande solenidade na Idade Média. [...] Por ‘mouriscas’ e ‘mouriscadas’ são igualmente designadas as danças dramáticas que nos autos carolíngios e de cavalaria simulavam o combate entre mouros e cristãos. [...] Como seriam, do ponto de vista musical e coreográfico, estas danças dos judeus e dos mouros portugueses da Idade Média e dos séculos XV e XVI não o sabemos. Do que não podemos duvidar é que umas e outras terão seguramente influenciado as danças populares portuguesas embora desconheçamos em que aspectos e pormenores e, possivelmente, delas ainda haverá algumas reminiscências em algumas das nossas danças populares de hoje, reminiscências impossíveis de precisar” (RIBAS, 1982, p. 40-41).

10 Vide a seção “A aventura”, da parte II dos *Cursos de Estética* de Hegel; o livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*, de Marshall Berman e os ensaios “A aventura” de Georg Simmel e “As dimensões da aventura [sobre os romances de aventura]”, de José Paulo Paes.

que a faz transitar pelos séculos, passando por épicos renascentistas, ficção histórica romântica ou romances de viagem modernos.

A articulação entre escrita e aventura pode ser rastreada em diversas obras no alvorecer das línguas vulgares românicas, tais como as narrativas de cavalaria de Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach e diversos outros, anônimos, ou ainda na lírica provençal e algumas cantigas galego-portuguesas. A aventura desempenha também um papel importante na épica de Camões e nos tratados quinhentistas e seiscentistas de colonização das Américas, por exemplo. Nessas obras, a ideia de aventura contrasta enormemente com a aura de inocência e simplicidade com a qual ela foi revestida pelo senso comum contemporâneo. Misto de acaso e destino, a Aventura opera nos textos medievais e em seus protagonistas como um acontecimento decisivo, uma encruzilhada espiritual. Aventurar-se, em primeira instância, referia-se ao desejo de colocar-se à prova, para saber-se merecedor (ou não) da missão divina à qual havia sido predestinado, desde o nascimento. Para o cavaleiro, é poder tanto conquistar sua identidade quanto arriscar-se a perdê-la em absoluto. É medir o seu caráter moral através de saídas pelo mundo, de forma a questionar o que, enquanto promessa divina, parecia garantido de antemão.

Assim, na definição de Paul Zumthor,

[...] a aventura é uma provação, situada em uma série de pro-
vações (não existem aventuras isoladas), que permite a um he-
rói progredir em direção a um estado de perfeição exemplar tal
que, por si só, reestabelecerá a ordem comum. A palavra parece
dotada de certa motivação etimológica: a do futuro de *advenire*.
A aventura não é concebível se não em relação a uma série de
eventos projetados em um tempo mensurável, em uma historici-
dade fictícia, porém análoga àquela da experiência vivida e à qual
lembranças particulares possam talvez se integrar sem rupturas.
A aventura se desdobra, gera seu próprio volume dentro das três
dimensões que são o tempo (a história), o espaço (a viagem ou a
demanda) e a consciência (ZUMTHOR, 1972, p. 361-362).

Enquanto mecanismo narrativo, a aventura funciona como impulso para a ação dos protagonistas ao mesmo tempo em que proporciona continuidade ao trabalho de escrita. Desse modo, em torno de tal dispositivo se organizam os episódios vividos por cada cavaleiro, os quais eram compilados em unidades maiores, compondo demandas ou buscas (*quêtes*). Nos romances de cavalaria pertencentes à chamada “matéria de Bretanha”, por exemplo, as aventuras se orientam em direção a um objeto de busca, representado pela figura do Graal – item que se confunde com a própria salvação da alma do cavaleiro.

A aventura então não serve apenas como um dispositivo retórico-narrativo. Há, nessa noção, um substrato ontológico-messiânico que se traduz em uma concepção de temporalidade complexa e escatológica, que se projeta para muito além dos limites materiais do livro de cavalaria. Mais uma vez, é Zumthor que esclarece esse dispositivo:

O texto se identifica, tipologicamente, à história. Mas o sistema oferece ainda outras possibilidades. O cavaleiro que sai em uma demanda acaba geralmente se perdendo dos demais. Partamos, portanto, em sua busca: entrelaçamento de demandas, das quais existem numerosos exemplos. Encontramos várias narrativas nas quais tal ausência não será liquidada se não no porvir, no além-texto. [...] toda demanda, no romance, é fundamentalmente escatológica. A descoberta e a conquista do objeto procurado realizam uma ação já anteriormente empreendida; não esgotam o destino do “herói”, as virtualidades do agente. O fim da demanda, o fim mesmo do romance (se eles coincidem), representam um passo, uma etapa, uma interrupção. Daí a propensão do romance à proliferação em conjunto, constituindo não tanto ciclos, como se diz habitualmente, mas *somas*, totalização “histórica”, acumulativa e redentora [...] (ZUMTHOR, 1972, p. 357-358).

Não por acaso, o desfecho prometido por esse encontro com o objeto de busca é continuamente postergado. E mesmo quando ocorre (como acontece com boa parte das narrativas protagonizadas por Lancelot ou Galaaz, por exemplo), o Graal imediatamente migra uma vez mais, e outra demanda se inicia pelos cavaleiros, permeada por novas aventuras, que virtualmente nunca findam, ficando a narrativa simplesmente em suspenso.

Apesar disso, a aventura consiste em um protesto contra essa postergação pela promessa, pois visa constituir no presente imediato da narrativa, por meio da realização de ações nobres e heroicas, a consagração da profecia sobre o destino do cavaleiro realizada em um tempo anterior – anúncio esse que, em princípio, referir-se-ia somente a um futuro remoto, para além mesmo do texto que ali se apresenta. Pode-se dizer que, em cada aventura, o sujeito busca concretizar em seu agora, através de ações ou experiências de maravilhas, a fusão figurativa entre promessa e devir, entre um evento passado e um futuro. Dessa forma, essa operação torce a noção de figura praticada pela hermenêutica bíblica, em que o Antigo e o Novo Testamentos se espelham no plano do divino, tal como mostra Erich Auerbach (1997).¹¹ Entre a escatologia messiânica e a provação aventureasca,

11 A relação figural “estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no

poderíamos arriscar, entrevê-se uma das faces do conflito e do entrelaçamento entre cristianismo e paganismo que marcam os romances de cavalaria.

Postas dessa maneira, as ressonâncias sugeridas por Mara Lobo entre as aventuras dos cavaleiros medievais e as dos escritores de vanguardas se tornam mais evidentes, já que esses também buscavam ao seu modo instaurar o futuro no presente, de maneira emergencial e revolucionária, testando limites conceituais, formais e institucionais – tanto da arte como também das formas de vida no geral.¹² Porém, enquanto que o desafio ontológico-temporal da aventura cavaleiresca visava à restauração de uma certa ordem (de teor teológico, tal como observa Zumthor no primeiro trecho citado), o escritor moderno opõe aventura e ordem de forma definitiva, segundo a percepção de Mara Lobo:

Chegaremos, então, a essa classificação final: aventura e ordem (sendo a ordem algo que ela relaciona a um certo tipo de temporalidade: “contemporaneidade satisfeita”).

O escritor da aventura não teme a aprovação ou a reprovação dos leitores. É-lhe indiferente que haja ou não da parte dos críticos uma compreensão suficiente. O que lhe importa é abrir novos caminhos à arte, é enriquecer a literatura com germens que, à semelhança dos “germens” descritos por Novalis, venham talvez a fecundar a literatura dos próximos cem anos.

Essa aventura é a de Lautréamont e de Rimbaud na poesia francesa — como é a dos escritores modernos da Semana de Arte Moderna no Brasil, e insiste hoje nas pesquisas de uma Clarice Lispector, na prosa de ficção, ou na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes [...]

Entre a aventura e a ordem não há ligações [...] (“Sobre a didática elementar: modernos e contemporâneos”, *PVO*, p. 323-324).

tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda” (AUERBACH, 1997, p. 46). Exemplo clássico é o modo como a cena do sacrifício de Isaac por Abraão no Antigo Testamento prefigura a crucificação de Jesus nos Evangelhos.

12 Cf. BADIOU, 2005, p. 205. O modo como Mara Lobo contrapõe o escritor de aventura, moderno e vanguardista, que dissemina o futuro no presente, ao autor meramente “contemporâneo” (*PVO*, p. 323) também remete à essa insurreição temporal. Para Patrícia Galvão, o maior exemplo dessa literatura contemporânea não moderna estaria representado por certos rumos que a arte tomou a partir de 1930, especialmente os de tendência regionalista. Para além da validade desse juízo, interessa-nos os argumentos empregados pela autora: segundo ela, tratava-se de um “neonaturalismo”, uma tentativa de capturar a imagem da paisagem como coisa estática e determinista. Note-se que em textos como “Contornos e desvão de um panorama sumário” (*PVO*, 265-267) ou “Linha do determinismo histórico-literário do Ano Novo” (*PVO*, p. 184), fica explícita a associação entre o empuxo “colonial-colonizado”, a atitude “ordenatória” frente ao mundo e à natureza e o abandono da aventura pelos assim chamados “contemporâneos”.

O que Mara Lobo/Patrícia Galvão caracteriza como “ordem” é algo que deveremos investigar. Por ora, importa notar como para ela a aventura moderna carrega a vitalidade de uma semente, uma energia de fecundação vegetal que faz de sua existência forma e experimentação – um apelo a uma força selvagem que não se submete aos domínios de perspectiva que torna o mundo imóvel, colonizado, morto.

Rituais de batismo

Muito antes do diálogo de Mara Lobo com o livro de Curtius, surge o *Álbum de Pagu* (PVO, p. 95-109), datado de 1929, no qual já é possível vislumbrar o gesto de aventura que visava atravessar um enorme arquivo de imagens e tópicos da arte antiga e moderna. Trata-se de um possível ponto de partida na tentativa de constituição de uma obra (ou, quem sabe, de antiobra) que perpassa as várias vidas de Patrícia Galvão. Por um lado, esse texto pode ser lido como uma declaração, uma tomada de posição, sobre o lugar conferido a essa “Pagu” – entre o visível e o invisível – na construção da paisagem modernista brasileira. Por outro, como confrontação de uma repetida encenação da captura de uma figura feminina como parte dos rituais de fundação de certas tópicos territoriais, históricas e simbólicas, tal como aparecem na imaginação do Ocidente e de sua extensão colonialista. Ao fim e ao cabo, esses dois processos aparecem entrelaçados, cúmplices um do outro.

No *Álbum de Pagu*, deparamo-nos com uma narrativa em versos de natureza quimérica. Misto de coleção de imagens e livro de poesia, memórias pessoais e testemunho místico, esse caderno manuscrito é constituído por 28 páginas ilustradas, além da capa, que leva o nome Pagu e seu autorretrato com uma gata (que será uma importante companheira em parte do seu percurso). O álbum se divide em “psalmos” intitulados “Nascimento”, “Vida”, “Paixão” e “Morte”, cada qual designado por um número (respectivamente, 1, 7, 13, 1001). Tal modo de composição do texto ecoa aquelas xilogravuras populares no século XV que resumiam, em uma sequência de cenas legendadas, vidas de santos ou episódios bíblicos e que hoje são frequentemente colocadas como precursoras das histórias em quadrinhos¹³ – gênero esse que a própria Pagu praticará nas páginas de *O homem do povo*, com as tiras *Malakabeça*, *Faniaka* e *Kabeluda*.

A essa moldura de hagiografia popular, contrapõe-se uma narrativa que abre com a recém-nascida Pagu, filha do sol e da lua, com seus ares de heroína ameríndia. Tal relato, que evoca um tempo mítico, prévio às diferenciações ontológicas, articula o surgimento da voz poética feminina no mundo como se esse coincidissem com a própria concepção da arte moderna – uma espécie de

13 Vide o livro de Rogério de Campos (2015).

cena primordial segundo as primeiras vanguardas, especialmente brasileiras. Nas primeiras linhas, por exemplo, sobrepõe-se esse tempo além do tempo, saturado de anacronismo, próprio dos mitos, combinando a “fundação” indianista romântica do Brasil e os prodígios da arquitetura paulistana dos anos 1920, simbolizada pelo arranha-céu Martinelli.

De fato, os versos e os desenhos presentes na seção “Nascimento” são mutações de um compilado de mutações: de *Iracema*, de Alencar (um recuo significativo ao Romantismo brasileiro, que funciona como exceção fundadora do conjunto), o poema “Coco de Pagu”, de Raul Bopp, além de “O cacto”, de Manuel Bandeira.

<p>“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema”.</p> <p>(ALENCAR, 2010, p. 99)</p>	<p>“Além... muito além do Marti- nelli... ...martinellamente escancara as cento e cinquenta e quatro guelas...”</p> <p>(p. IV do original)</p>
<p>“Pagu tem olhos moles Olhos de não sei o que” (BOPP, 2014, s/p)</p>	<p>“E Pagú nasceu... de olhos terrivelmente molen- gos”</p> <p>(p. V do original)</p>
<p>“ - Era belo, áspero, intratável”.</p> <p>(BANDEIRA, 1982, p.96)</p>	<p>“Pagú era selvagem inteligente E besta...”</p> <p>(p. V do original)</p>

Mesmo o batismo pela ingestão da mandioca braba (página V) remete ao banho na gamela cheia de caldo envenenado que faz de Macunaíma “homem taludo” com “carinha pequena de piá”, na rapsódia de Mário de Andrade. Ou ainda à “literatura de mandioca, aborígena, precabrálica” – fórmula utilizada por Alceu Amoroso Lima (1966) no texto “Literatura suicida” de 1925 em tom de ataque à *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.¹⁴ Isso sem falar da divisão do poema em quatro estações, que remete às “Quatro gares”, do *Primeiro caderno da poesia do aluno Oswald de Andrade* (1927). Pagu faz-se pela devoração das vanguardas – e “fez mal”, tal como a macaxeira amarga faz (“Mandioca braba faz mal/[...]/Comeu da mandioca amarga.../ E fez mal”).

Assim, Pagu gera e ao mesmo tempo é gerada e gerida no seio do imaginário das obras vanguardistas (incluindo o imaginário vanguardista

14 Haveria que se fazer uma leitura do papel das metáforas alimentícias na conceituação da cultura brasileira, na qual a mandioca teria certamente lugar de destaque. Lembremos que a conceituação de Alceu Amoroso Lima reverbera as formulações de Monteiro Lobato no texto “Urupês”, no qual se relaciona a imobilidade do caipira-caboclo às supostas facilidades que a mandioca (“pão já amassado pela natureza”) confere a vida desse “tipo

sobre outros imaginários, como os ameríndios e o romântico), estabelecendo um vínculo não só entre a figura feminina e o entorno da cena, mas com o seu fundo, seu suporte, e mesmo, seu contexto de produção.

Os desenhos também trabalham nessa atmosfera da mistura e da transformação. Na seção “Vida”, vislumbra-se uma imagem (página VII) que ecoa certos quadros de De Chirico, com estranhas estatuárias colocadas em amplos campos vazios cujos horizontes aparecem dominados por grandes estruturas arquitetônicas, como em *A musa inquieta* (1918), *Os enigmas e as alegrias de uma hora estranha* (1913) ou *A incerteza do poeta* (1913). Em outros lugares (página XVIII), a silhueta de Pagu aproxima-se das senhoritas em trajes orientalistas pintadas por Monet (em, por exemplo, *A japonesa*, 1876). Na ilustração da página XI, o rabo de sua gata, enrolado em uma palmeira, estabelece uma rima visual com *Urutu* (1928), também conhecido como *O ovo*, de Tarsila do Amaral (a quem o volume é dedicado) – elemento reforçado pelos versos “o luxo da minha gata é o rabo/ ela pensa que é serpente...” (página XI). As próprias cenas de martírio aproximam a voz poética da legenda de Joana D’Arc (e, talvez, diretamente do filme *Le passion de Jeanne D’Arc*, de Carl Theodor Dreyer, lançado em 1928). Certamente, uma leitura mais esmiuçada é capaz de encontrar uma série de outras séries, que fazem com que esse caderno necessite ser lido com um método semelhante ao qual a psicanálise se propunha a interpretar sonhos: não tanto pelo seu conteúdo exposto, mas pelas operações de deslocamento e deformação, vendo as imagens oníricas como sintomas.

Esse processo de elaboração do *Álbum* é reencenado dentro da sequência de ilustrações, na página XVI, em que a protagonista aparece desenhando diante de uma galeria de quadros – de modo a reforçar que, enquanto figura, era força de transfiguração e não mero objeto de olhar. Não se trata, portanto, de um exercício de autorrepresentação nem de homenagens em forma de citações ou pastiches, mas de uma experiência que, reivindicando sobre si a frente de uma nova estética, ou de uma certa história das artes, visa interrogar focos de perspectiva que permaneceram intocados, estáticos, até então. Assim, enquanto encarnação da arte moderna e modernista – e, se assim acreditarmos, da própria Aventura, tal como propôs Mara Lobo –, a jornada de Pagu funciona como um pôr-se à prova, um experimento sobre as subjetividades postas pelo próprio Modernismo.

E é justamente nesse ponto que Pagu esbarra com uma espécie de condicionalidade de longa data que interrompe e enquadra esse movimento de criação e transmutação das artes, de si mesma e do mundo – um processo

brasileiro”, deixando-o permanentemente de cócoras. A genealogia dessa interpretação – de caráter determinista e racista – possui um antecedente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mas poderia ser retrçada até a carta de Caminha, de mãos dadas com a visão da “terra que tudo dá”, sob o signo do *topoi* edênicos nas descrições do Novo Mundo. De um modo ou de outro, trata-se de um esforço de atarraxar ao chão a imagem daquilo que era visto como “bárbaro” e do “selvagem”.

radical aventureso que está no seio do projeto de uma retórica transformada. Algo que se projeta sobre seu corpo e seu olhar e ainda se coloca como uma espécie de ordenação e destino.

Em uma instância mais imediata, é possível ler esse gesto como uma resposta ao modo como o próprio nome Pagu – juntamente com a iconografia que lhe parece indissociável – surge no interior dos testemunhos modernistas, assim como o lugar que ele parece implicar na configuração dessa paisagem literária. Até então o surgimento e a existência pública de Pagu se davam em um plano estético forjado por discursos alheios: não se reconhecia tanto uma Pagu-artista e sim uma Pagu-testemunho ou Pagu-retrato. Tal tensão está apresentada no *Álbum*, no desencontro constante entre imagem e olhar, entre voz e texto, entre figura e fundo, entre assinatura e autoria, e mesmo entre corpo e suporte – nesse nó conflitual, Pagu encena-se como um subjétil (DERRIDA, 1998), ao estilo do seu tão estimado Antonin Artaud.

Segundo a lenda mais conhecida, o apelido teria sido conferido a Patrícia Galvão por Raul Bopp em finais dos anos 1920 ao confundir o nome dela com “Patrícia Goulart”. Pouco depois, o poeta publicaria o poema “Coco Pagu” (acompanhado da ilustração de Di Cavalcanti) em uma edição da revista *Para todos* de 1928, como uma forma de homenagem.

A citação direta aos versos de Bopp no *Álbum* explicita a confrontação com essa cena de nomeação: seus olhos não são apenas “moles”, como escrevera o autor de *Cobra Norato*, e sim terríveis, “terrivelmente moles”. Esse acréscimo de teor desafiador, entretanto, acaba reverberando de modo muito mais amplo com o passar das décadas, como se o texto anteviesse e respondesse previamente a seu próprio destino – ou melhor, o destino que lhe foi anunciado como próprio e o qual ela refuta. Assim, pipocam nos discursos sobre a criação e o lugar de Pagu na cena artístico-literária brasileira – daquele e de outros momentos – epítetos como “musa modernista”, “musa antropófaga”, “o anúncio luminoso da antropofagia”, “o último produto de São Paulo”, “musa trágica da revolução”, “musa-mártir”, entre outros, inventados por Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Moreyra, Décio Pignatari, jornalistas diversos, e que se acumulam até hoje.

Some-se a isso, ainda, o fato de que Pagu era constantemente apresentada e descrita como “recitalista”, “divulgadora” ou “declamadora” (PVO, p. 422-424) de Oswald de Andrade e de Raul Bopp, e não como artista ou poeta independente.

Para resumir esse lugar oferecido a ela dentro da paisagem modernista:

[...] o que ela era, mesmo, aos olhos de todos, era a ‘musa antropófaga’, a inspiradora do poema ‘Coco’, de Raul Bopp, a primeira mulher nova a surgir das hostes modernistas sob a tutela de Oswald e Tarsila (esta, bem mais velha, faria 43 anos em 1929).

O próprio Augusto de Campos, na introdução à nova edição de *Pagu: vida-obra* de 2014, manifesta desconforto com essa “museização”, acusando-a de impedir que a autora ganhasse “existência literária” e não apenas “anedótica” (PVO, p. 15). De fato, essas cenas de batismo tão frequentes na história brasileira – basta lembrar os rituais de nomeação destas terras nos tratados portugueses do século XV e XVI ou mesmo das “bençãos paternas” que Alencar concedia aos seus livros – têm tanta força que se tornam uma verdadeira tópica, cujas pretensões não são outras que a de fundar um lugar. Seus ecos são sentidos a tal ponto nas narrativas do surgimento de Pagu que foram inclusive norteadoras parte das edições dos textos de Patrícia Galvão e a maneira com a qual elas foram apresentadas.¹⁵

Nesse ponto, é importante ter em conta que o próprio *Álbum de Pagu* nunca foi publicado de maneira autônoma e só foi recuperado e publicado de maneira fac-similar na revista baiana *Código nº 2* em 1975. O próprio Augusto de Campos, nos diversos textos de suporte que compõem o livro por ele editado (e do qual consta como autor único no frontispício e na ficha catalográfica), aponta uma série de paradoxos, que se tornam mais evidentes quanto mais recentes são suas declarações. De fato, nota-se como a noção de vida-obra é constantemente perturbada pela percepção de que Patrícia Galvão não possui (ou não lhe foi dada a oportunidade de possuir) uma obra, mas sim uma “quase-obra” ou um “ragbag”: “não terá deixado obras imperecíveis, mas quase-obras, esboços, fragmentos, projetos de obras. [...] eu preferi definir sua participação e sua ‘presença’ por uma palavra composta: VIDA-OBRA” (CAMPOS, 1982, p. 1). Se tomarmos esse fenômeno não como um infortúnio e sim como um desafio textual às concepções de produção literária (do lugar da obra e da obra como lugar), poderíamos rememorar ainda certas ausências anunciadas, tais como *Sessenta poemas censurados*, que Pagu propagandeava como seu primeiro livro inédito (junto ao *Álbum*), e que talvez não passasse de uma provocação a partir de um texto inexistente, impossível de existir por intercessão prévia destacada no próprio título – título esse que é a única coisa que lhe resta.

15 Haveria muito a se dizer sobre como o lugar que foi se construindo para a figura de Pagu ainda repercute na forma de apresentação e circulação de seus textos ainda hoje. Não deixa de ser sintomático que os livros que hoje disponibilizam parte importante de seus escritos não sejam assinados por ela ou por Patrícia Galvão. Seu nome parece constantemente legado ao título – *Pagu: vida-obra, Paixão Pagu* – e não tanto como nome-de-obra. Assunto mais que agência. Isso parece replicar uma espécie de ambiguidade presente já no texto que analisamos aqui: na capa (ou em qualquer outro lugar, na verdade), não é possível identificar de “Pagu” refere-se ao título ou a autoria, ou nenhum dos dois. Olhando desde o presente para esse histórico, o *Álbum de Pagu* parece adiantar ou responder previamente os caminhos que foram abrindo diante de si até chegar ao seu público.

De modo que a “vida” ou “quase-vida” – e esse termo aqui parece incluir ou mesmo se confundir com sua iconografia e o modo como foi retratada por outros – parece ser colocada constantemente ao longo de sua existência editorial enquanto um complemento dessa obra arruinada na tentativa de soldá-la e salvá-la. Como se sua atuação performática político-estética e sua figura capturada através do olhar de um outro estivessem no mesmo plano e funcionassem de maneira sólida e harmônica. Ou ainda: como se a obra (com sua necessidade de coerência e totalidade) fosse um horizonte mandatório que, no caso disseminador e dispersivo das várias vidas de Patrícia Galvão, só poderia ser estabilizado pelo registro da imagem da pessoa física, da fixação de sua identidade pelo seu retrato – quando não pelas suas relações com figuras masculinas, como Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz, mesmo ou justamente no instante do reconhecimento em que se quer apontar a autonomia de sua figura.¹⁶ Contra essas possibilidades, a figura de Pagu se debate, dança.

Assim, é possível notar o modo como o lugar posto para Pagu está sempre oscilando entre polaridades assimétricas como agência/objeto, autoria/título, imagem/iconografia, privado/público. Esse aparente destino – entre Musa e Eco, ou, ao menos, entre as versões domésticas dessas figuras – é dramatizado no *Álbum*: caberia encará-lo como uma primeira rebelião contra essa iconologia estática, que a coloca sempre para um Outro (seja como imagem ou voz). Desse modo, as silhuetas da protagonista do *Álbum*, assim como algumas das obras retomadas para a estrutura de composição (como as de De Chirico, por exemplo), incorporam as imagens que foram projetadas, injetando-lhes um teor de tensão e inquietude – de modo a tirar-lhes do lugar de estabilidade que lhes foi aferido por certos olhares. Os versos “e o guerreiro branco cantou/ E Freud desejou...” (página V) também permitem essa leitura. Seu caso certamente não é único: não só busca podar um modo assentado de conceber a autoria e a obra femininas, como também abre uma série dentro da poesia feminina brasileira que responde ao modo como esses dispositivos foram armados.¹⁷

16 “Por isso, mais do que ‘musa’ ou ‘inspiradora’, ela parece configurar o protótipo da mulher nova que emerge da visão transformadora de Modernismo, em seu sentido mais autêntico. Mulher de dois antropófagos, Oswald e Geraldo, até na vida pessoal ela parece ter sido basicamente fiel ao projeto de renovação em que se engajou aos 18 anos de idade” (CAMPOS, 1982, p. 1). A rejeição de Patrícia Galvão a esse lugar tem um teor de resistência muito mais amplo do que pode parecer à primeira vista: basta ler a carta à Geraldo Ferraz compilada sob o nome *Paixão Pagu* para se ter noção do mal-estar e da violência sentida com objeto do olhar alheio dentro do círculo masculino das vanguardas.

17 Uma série possível pode ser rastreada a partir dessa estrutura de versos narrativos acompanhados de desenhos, de teor mítico-fabuloso e apresentados de forma manuscrita, reforçando a tensão entre a enunciação pública e privada, entre a autoria e a publicação – encontra sequência em textos como aquele sem título (iniciado com “Era uma vez o conde Del Mar”) que abre o *Inéditos e dispersos*, de Ana Cristina César, e *Da morte. Odes mínimas* (1980), de Hilda Hilst, entre outras.

Em resumo, a produção de Pagu luta contra um imperativo iconográfico, em que seu destino é posto como dar voz ou corpo – lugar – à obra de um outro. Esse conflito é declarado pela encenação da perspectiva que se instaura no *Álbum*. Note-se como, de várias formas, indica-se a recusa dos olhos de Pagu: por vezes desviados, encoberto pelas pálpebras ou pelos cabelos ou, ainda, simplesmente ausentes do rosto. Ainda assim, ela não deixa de encarar seu leitor anônimo, ainda que em alguns momentos ele ganhe nome ou rosto.

Se, diante das imagens, uma postura não coercitiva implica em aceitar que aquilo que vemos também nos olha (para usar a formulação que fornece a tônica de DIDI-HUBERMAN, 2010), então o que as imagens do *Álbum* nos devolvem é o pontocego do nosso regime hegemônico de visibilidade. Nas imagens da Pagu, sobre Pagu, a perspectiva dela só se coloca como elipse. Entretanto, esses desenhos não operam apenas pela ausência dos olhos, mas como jogo tenso de embates, declarado mais abertamente na página XX – justamente entre a Vida e a Paixão de Pagu. Nesse ponto de maior resistência, Pagu se coloca em uma encruzilhada – em um encontro entre mundos – cobrindo seus olhos com um poste de luz. Sua voz, disjuntada com o desenho, declara: “Vae ver si estou na esquina” (página XX).

Essa peculiar expressão linguística, em que se denega a presença para dispensar esse outro que lhe interpela, explora aqui toda uma série de paradoxos imagéticos e enunciativos. Afinal, a presença dessa voz descarnada ordena que só poderemos vê-la em outro lugar, em um efeito de paralaxe. O desenho mudo, por sua vez, que se oferece ao olhar, recusa-se a corresponder à visão que dela se projeta – sua perspectiva se coloca enquanto um jogo de ver e não ver.

A questão da assinatura – desse dispositivo da autoria que se coloca como imperativo para a constituição de uma obra – está articulada com esse cisma óptico. As estruturas de apagamento específicas que operam por meio do dispositivo da autoria feminina sem dúvida perpassam os escritos de Pagu. Entretanto, seria preciso ler a multiplicação dos nomes que ela encarna, assim como a disseminação de subjetividades que eles disparam, não só como um contorno dessa lei que rege o lugar e a posse dos textos, como também enquanto provocação que faz pensar um outro regime de discursos que não esteja norteados pela propriedade, pela identidade e pela totalidade. Nisso, Patrícia Galvão, com suas inúmeras encarnações, faz da falta de condições a condições necessárias para o trabalho de escrita. Diante disso, é preciso se colocar criticamente diante do uso difundido do nome Pagu como metonímia que dá conta sozinha da somatória dos textos (e das vidas) de Solange Sohl, Ariel, Gim, Mara Lobo, Pat, Pt, Patsy, Cobra, King Shelter, Leonnie, Peste e tantos outros, cada qual dialogando e confrontando contextos de enunciação específicos.¹⁸

18 Nesse sentido, haveria de se fazer uma crítica ao uso insistente e metonímico do nome

Seria necessário pensar que sua militância acontece também contra essa estrutura óptica, sem se desviar dela – dando ênfase a esse (não-)olhar que ela devolve a quem a observa. Isso é válido tanto para algumas fotografias de juventude quanto para o retrato dela feito por Portinari. Momento maior, porém, pode ser entrevisto no gesto de resistência composto pela fúria dos olhos que confrontam a câmera dos registros de sua prisão, em 1936. Haveria de se pensar nesse imenso repertório museológico – que se tornou de alguma forma obrigatório nos livros que reúnem seus escritos – como extensões dessa iconoclastia de si que pode ser vista no *Álbum de Pagu*, na linha talvez do que propõem Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) com os conceitos de máscara e pose.

Esse jogo de olhos – lugar de perspectivas sobrepostas, defletidas, ruidosas – ecoa uma série de visões inquietantes da ou sobre a literatura brasileira. Mais que os olhos negros de Iracema, os “olhos terrivelmente moles” de Pagu ecoam a “chama nos olhos azuis” de Madalena (em *S. Bernardo*) ou os “olhos de ressaca”, dissimulados, de Capitu (em *D. Casmurro*). Não por acaso, tanto Paulo Honório quanto Bentinho – os protagonistas que se revelam nesses olhares devolvidos sobre suas “musas-mártires” – também se colocam como patriarcas que pretendem fundar a historiografia de seus territórios. Sem esse passar a limpo com as figuras femininas que os assombram, esses latifundiários não acreditam ser possível escrever suas *Histórias dos subúrbios* ou seu projeto de contribuição para o desenvolvimento das letras nacionais.¹⁹

Em certo sentido, Pagu encarna o movimento da arte, sem se entregar a ele, colocando sua vida sob a ponta do lápis. Pode-se dizer que fazer-se Aventura é uma tentativa de se opor à captura da Musa prevista por certo olhar. E, mesmo enquanto aventura, permanecerá constantemente inquieta e combativa diante das tentativas de conquista.

Pagu para englobar toda a produção dos diversos nomes de Patrícia Galvão na tentativa de impor-lhe uma obra. Essa decisão editorial e crítica ignora o gesto de abandono dessa persona em meados dos anos 1930 para reforçar uma filiação e uma chave de leitura de seus escritos e de sua imagem com o grupo antropófago e com o núcleo consagrado do Modernismo daquele período. Não se quer com essa observação anular essa parte da trajetória. Contudo, trata-se, novamente, de um artifício de imobilização, que subestima a dinâmica das diversas produções de Patrícia Galvão e a particularidade de seus embates literários e políticos dos anos 1940 em diante.

19 É significativa a trajetória de usos que a palavra “aventura” sob a pena de Bentinho ao longo de seu relato. Inicialmente, o termo nomeia os sonhos de liberdade que a jovem Capitu compartilha com o seu futuro esposo, nos quais subiam ao Corcovado pelo ar e dançavam na Lua (Capítulo XII). Passa depois a designar a proposta da menina de Matacavalos para que ambos fujam para a Europa para se livrar do jugo de D. Glória e da promessa de mandá-lo ao seminário (Capítulo XVIII). Muito mais adiante, o termo se degrada para nomear o rumor de um suposto comportamento adúltero de Escobar (Capítulo CIV). Por fim, nomeia os relacionamentos que “Dom Casmurro” travaria com suas “jovens amigas” (Capítulo CXIII). Da possibilidade de emancipação e da possibilidade de Capitu em sair do lugar que lhe foi destinado, a aventura converte-se, na boca do narrador, em vocábulo de desprezo, de ações paranoicas, violentas, que servem, ao fim e ao cabo, para manter seu lugar como senhor de suas posses.

Contudo, o que está em jogo não é apenas seu destino, seu olhar, mas a chance de abertura para outros cosmos. Na ânsia de estabilizar o mundo para fazer dele um lugar próprio, toda aventura declina em processo de violência e conquista.

Cenas de sacrifício

Entretanto, o que se nota nessa dramatização do lugar de visibilidade e de enunciabilidade de Pagu dentro da cena das artes modernas – no estatuto tenso em efetivar seu potencial emancipador, encarnando a própria Aventura (e não mais como Musa) – é que tal confronto ressoa em um amplo regime de tempo e espaço. Nesse ponto toca-se mais intimamente na questão dos *topoi* e do papel da instituição retórica europeia na constituição e propagação não apenas de uma máquina imperialista como também de uma racionalidade colonizadora.

Para entender como esse processo se desdobra no *Álbum de Pagu*, pode-se tomar como ponto divisório a página discutida anteriormente (“Vae ver si estou na esquina”), comparando as seções dedicadas ao Nascimento e Vida com as da Paixão e Morte. Se, nas primeiras partes, a figura feminina dança em entretempos, atravessa transversalmente imagens e páginas, operando metamorfoses constantes ao seu redor, um bloqueio se coloca nas cenas finais, em que Pagu acaba se vendo capturada por um certo enquadramento – instaurado por um regime de perspectivas alheias. As estações da vida de Pagu correspondem a uma passagem de um mundo em constante mutação – anterior às diferenciações, infantil e prenhe de vida – a um território convertido – regulado, catequisado, sacrificial.

Cabe notar que não é outra a função dos *topoi* dentro das Letras coloniais ibéricas na América. Como Sérgio Buarque de Holanda (2010) recorda constantemente em *Visão do paraíso*, o Novo Mundo era visto como um mundo instável, que feria as regras da Física aristotélica clássica, devido à constante metamorfose de seres de uma espécie em outras (borboletas em pássaros, gotas de água em mosquitos). Os dispositivos retóricos eram utilizados justamente para organizar e apaziguar essa confusão, dividindo, classificando e ordenando – isto é, o extremo oposto daquilo que Mara Lobo chamaria de “retórica transformada”.

Não por acaso, essa transição dentro do *Álbum* coincide com a aparição de semblantes masculinos, que visam simultaneamente transformar Pagu em objeto de devoção e apreensão. O primeiro deles porta uma espécie de chicote na mão, enquanto a protagonista é confinada em um espaço privado, um quarto, apartada inclusive de sua gata (e de todo “mundo natural”, que

desaparece a partir desse ponto), com o recordatório “Dentro da lei...nha...”²⁰ Em uma outra cena, Pagu – que até então surgia sempre nua e geralmente em movimento – é mostrada sentada em um banco de praça ao lado de um “diógenes espalhafatoso” (página XXIV), vestida com roupas luxuosas, desenhada em traços mais definidos, com algo de charge da burguesia de finais dos anos 1920, contrastando com o restante do álbum. Mais adiante, arranja um galã que a leva ao cemitério, no qual se dispõe uma lápide escrita “Vítima da sífilis” – algo que remete a Baudelaire e ao Simbolismo.

Entre essas paixões, Pagu acende várias velas – uma para cada dia da semana, e mais uma, “de gorjeta” – sem, no entanto, completar o rito da novena. Ao fim, a paixão e o culto levam-na à morte, a um auto-de-fé: “Quando eu morrer, não quero que chorem minha morte. Deixarei o meu corpo pra vocês...” (página XXVIII). No desenho, o detalhe de figura angelical aponta para a possibilidade de uma sobrevivência fantasmática, diante das ruínas da história. A jornada de Pagu ganha um estatuto ambivalente, com o mítico terminando em culto, martírio e sacralização. Sua imagem, entretanto, não deixará de se bater contra esse processo – que em alguns pontos traça pontes entre o período colonial e o aburguesamento da sociedade brasileira, que será o principal objeto de cólera de Pagu nas páginas de *A mulher do povo* e de Mara Lobo em *Parque industrial*, mas que também o extrapola.

Aqui vale novamente retomarmos a genealogia da aventura, atentando para alguns aspectos que de uma forma ou de outra permanecem recalcados no imaginário contemporâneo. Cabe mostrar como a identificação entre a figura de Pagu e as produções de arte moderna – como regente dessas, mas também como objeto de representação delas – remete ao modo como as aventuras, nos romances medievais, eram anunciadas por figuras femininas. A versão anônima portuguesa d’*A Demanda do Santo Graal*, preparada por Heitor Megale, está repleta de exemplos. Essa narrativa tem início quando uma donzela anônima interpela Lancelot para que ele conheça Galaaz e o consagre cavaleiro, abrindo todo o conjunto de “maravilhas e aventuras” ligado ao seu nome. Ao vislumbre da figura feminina, Lancelot imediatamente interroga qual ventura a trouxe até ali (A DEMANDA do Santo Graal, 1989, p. 25). Esse tipo de cena se repetirá diversas vezes ao longo do livro, com diferentes cavaleiros. De fato, o anúncio da aventura é performativo: basta que a dama profira a aventura para que ela tenha início.

Esse fazer-se da aventura é mais complexo do que aparenta à primeira vista, já que a dama não só a gera a partir de um ato de enunciação, mas frequentemente passa, ela mesma, a se chamar Aventura. Se para o cavaleiro, esse acontecimento é da ordem da Fortuna, para a dama ele é

20 Pode-se imaginar que o jogo feito nesse verso opera entre “lei” e “linha”. Curiosamente, alguns dicionários fazem menção à palavra “leinha” como diminutivo de “leia”, uma corda que servia como instrumento de degola.

vivido na tensão entre fazer-se ou ser feita, provocar a ação ou ser tomada como objeto no qual a ação se inscreve.²¹

Além disso, como Giorgio Agamben (2018) aponta, além de um recurso que movimenta os romances de cavalaria, a Aventura é a alegoria da própria narrativa, constituída à medida em que ela vai se desdobrando e o cavaleiro vai percorrendo seus caminhos. Ela representaria o aspecto (em princípio) indiscernível entre o evento e a palavra, entre o que acontece e o gesto de contar o que aconteceu, entre sair em busca de aventura e encontrar a palavra certa para a trova que a canta, transformando-a em obra e em memória. De certo modo, representa a impossibilidade de controle sobre a narrativa, que luta continuamente contra as determinações do autor que a assina.

Como exemplo, o filósofo italiano retoma uma passagem da obra de Wolfram von Eschebach em que Percival está diante de uma mulher adormecida que trazia “a arma do amor:/uma boca vermelha cintilante, tormento para o cavaleiro”. Assim,

O fato singular é que o termo “aventura”, que aparece nesse momento, se refere não à experiência que Parzival está vivendo, mas a própria mulher adormecida: “Assim repousava a maravilhosa aventura” [...]. Se Wolfram pode chamar a mulher de “aventura”, é porque o seu corpo é a cifra tanto da aventura que Parzival está vivendo quanto da narrativa que o poeta está narrando. Encontrando Jeschûte – este é o nome da mulher –, Parzival encontrou a própria história. (AGAMBEN, 2018, p. 36).

215

Ora, tal como está contada, essa relação entre aventura, escritura e corpo feminino foi se construindo no tempo de modo a estabelecer uma sobreposição quase indistinta. No entanto, como é possível rastrear no *Álbum de Pagu*, o duplo viés estabelecido entre a escrita da aventura e o pôr-se à prova (perder identidades, metamorfosear-se) na aventura, fazer-se e ser feito, é substituído por relação de apropriação e conversão dos corpos, de uma divisão de trabalho (artístico) dos gêneros.

Se a ideia de Aventura aponta para um jogo de via dupla entre vozes e olhares, de uma colaboração que promove transformações mútuas nas instâncias implicadas no acontecimento (no cavaleiro tanto quanto na dama, na narrativa assim como no escritor), não é raro que essa cooperação

21 Apesar de anunciar e mesmo encarnar a Aventura, as damas dos romances de cavalaria são explicitamente interditas de participarem das *quêtes*. Na versão portuguesa d’*A demanda*, Nascimento, o ermitão surge pouco antes da partida dos cavaleiros apenas para dizer que nenhum deles deve levar donzela consigo (p. 47). Sintomaticamente, esse veto mante-se vivo no ensaio de Simmel (1998), para quem a aventura é uma experiência exclusivamente masculina. O “enquadramento” da mulher no romance aventuroso seria exclusivamente passivo, de “concessão não constringida” diante da força conquistadora do homem.

se quebre de modo assimétrico, sendo substituída por uma reafirmação da demanda por ordem e identidade. Não é preciso ir longe para observar essa desvirtuação da aventura. Se seguirmos a leitura do *Parzival* de Wolfram von Eschebach, a partir do ponto em que Agamben se detém, encontraremos a seguinte passagem, na tradução do filólogo espanhol Antonio Regales:

El hermoso joven saltó de la alfombra a la cama. Cuando estaba en los brazos de ella, la bella y casta dama se incorporó del susto y se despertó. Pudorosa y nada contenta, la noble y bien educada dama dijo: «¿Quién me ha deshonrado? Joven noble, es demasiado. Dejadme en paz».

Aunque la dama se puso a dar grandes gritos, él no se preocupó de lo que decía, sino que acercó por la fuerza la boca de ella a la suya. Después la atrajo hacia sí enseguida y le robó también el anillo. Cuando vio en su camisa un broche, se lo arrancó asimismo violentamente. La mujer se defendió como lo hacen las mujeres, pero él era como todo un ejército para ella. Y, sin embargo, siguieron luchando denodadamente. Después el joven se quejó de que tenía hambre (ESCHEBACH, 1999, p.81-82).

216 A chamada da aventura, pela Aventura (cujo nome também é Jeschûte), reverte-se nesse caso em um ato de dominação e violência sobre o corpo feminino. Parzival, até então anônimo e ensandecido, “rapaz tolo”, ganha a partir de então seu nome, seu papel e seu destino. O ato de desonra de Jeschûte não é tratado como pecado – o episódio é narrado com um tom humorístico-erótico –, tanto mais por se explicar como fruto da “ingenuidade” de Parzival, que permanecera isolado na floresta durante os primeiros 15 anos.²² Toda a cena, aliás, é tratada como parte de sua maturação espiritual e sua conversão em um cavaleiro esclarecido, e não o impede de vislumbrar o Graal.

Essa não será a última vez que o impulso para a Aventura se converte em violência dominadora na conquista de um lugar e uma identidade. De fato, o controle do corpo feminino tornar-se-á uma ramificação predominante da tópica da aventura e central para o gênero que se constitui em torno dessa operação – que ao invés de uma negociação com o destino converte-se em um esforço para submetê-lo – especialmente nas narrativas coloniais e fundadoras de nações modernas.

Exemplo maior é não outro que *Os Lusíadas* de Camões. No épico português, essa noção é amplamente reinventada para descrever a viagem de Vasco da Gama e seus companheiros, representando todos os portugueses

22 Para uma análise detida do vocabulário empregado nessa cena de agressão sexual, levando em conta as regras de decoro e as convenções eróticas e humorísticas da época, cf. THOMAS, 1999, p. 125-126.

– esse povo que “aventura às penas do Profundo” (CAMÕES, 2000, p. 178). Não por acaso a jornada até às Índias se sagra com o episódio da Ilha dos Amores, em que tem lugar a captura enamorada pelos marinheiros das ninfas enviadas por Tétis como forma de recompensar toda a esquadra lusitana. Com todo o seu colorido, a descrição dessas perseguições – um dos ápices do engenho renascentista de Camões – repercute longamente como uma espécie de tópica em que o processo colonial e de conquista da Natureza é colocado em termos semelhantes ao de um estupro coletivo, em que o corpo feminino e o da terra se sobrepõem (SPIVAK, 2010. p. 110). Não por acaso, o episódio da captura de Efire por Leonardo²³ possui um espelhamento com a apresentação da Máquina do Mundo a Vasco da Gama por Tétis no Canto IX. Assim, pode-se ler *Os Lusíadas* como o cantar do processo de conquista técnica do mundo (nos ambientes da terra, do ar e do mar), sintetizado na alegoria da transformação da Aventura nas ninfas capturadas pelos conquistadores (e da Musa pelo poeta).

Essa captura da aventura não está ausente do *Álbum de Pagu* – ela acontece pelo enquadramento do olhar implícito de quem a observa. Note-se como Pagu se coloca como parte de uma série de personagens femininas cujos gestos são apagados ou apropriados por rituais de sacrifício que funcionaram como mitos fundacionais de identidades nacionais, raciais, religiosas e/ou literárias. A alusão à *Iracema* deve ser entendida também desse modo. A indígena – cujo nome e corpo são alegorias da América a ser conquistada por portugueses – é aquela que deverá, segundo a mitologia romântico-nacionalista forjada por Alencar, sacrificar-se/ser sacrificada (prefigurando a extinção do seu povo) para que Moacir, seu filho, possa se alimentar e dar início ao povo brasileiro e à sua história. Apesar do que afirma Bosi (1992, p. 176-177), não há aí qualquer paradoxo interno: o sacrifício da figura feminina em boa parte dos romances alencarianos é visto como necessidade para a fundação da nação – e para a fundação de uma literatura brasileira, da qual o autor seria o “gestor”, oferecendo sua “benção paterna”. De fato, o texto de Pagu lança uma suspeita sobre a consonância entre essas cenas de batismo e paternidade no Romantismo e no Modernismo.

Não é exagero dizer que tanto Iracema quanto Joana d’Arc (e seu papel na construção da instituição teológica-estatal da França) possuem papéis comparáveis ao do túmulo do soldado desconhecido, que Benedict Anderson (2008, p. 35-36) aponta como símbolo exemplar de como uma nação se constitui. Ao invés, contudo, da celebração daquele que deu heroicamente a vida por seu país salvando toda a coletividade, o que temos é um feminicídio

23 Entre as estâncias 76 e 82, em que se narra o episódio de Leonardo, a palavra “ventura” aparece com especial intensidade. Eis um dos trechos sintomáticos para o argumento aqui apresentado: “Quis aqui sua ventura que corria/ Após Efire, exemplo de beleza,/ Que mais caro que as outras dar queria/O que deu, pera dar-se, a natureza” (CAMÕES, 2000, p. 406).

sacralizado que coloca a exploração da terra e o paternalismo como forças regimentares do modelo de nação e território.

Cabe notar que, entre Iracema e Joana D'Arc, opera-se uma série de inversões e interpenetrações. Apesar de, como vimos, existir na narrativa de Pagu uma passagem entre um período mítico – em constante metamorfose – e um período de conversão – de identidades e autos-de-fé –, faz-se necessário notar que tal distinção está longe de ser absoluta. Por um lado, nas origens do Nascimento e da Vida se lança a sombra do sacrifício feminino, a partir dos ecos da lenda romântica de *Iracema*. Inversamente, no auto-de-fé que reencena a morte de Joana D'Arc, persiste um ato de transformação, no qual a imagem fantasmática indicia a sobrevivência dessa figura feminina encarnada por Pagu. Pode-se ver ainda na própria metamorfose de Iracema em Pagu, Pagu em Joana D'Arc, Joana D'Arc em Iracema (e vice-versa), uma persistência em mutação, uma forma de resistência que não se deixa dominar (e não um arquétipo feminino). Há também um caráter cristão, convertido, no sacrifício da personagem pagã do romance de Alencar, assim como uma dimensão paradoxalmente herética no martírio de Joana D'Arc.

Note-se que, tanto em um caso como no outro, o feminicídio aparece como necessidade para a fundação das instituições nacionais, estatais, religiosas e literárias, e, portanto, para o estabelecimento de ordens e identidades. De fato, ao encarnar esses processos em sua aventura – ao querer testar o que foi feito da aventura ao longo do tempo – Pagu realiza uma espécie de travessia fantasmal, na qual ela assume parcialmente esse objeto de desejo projetada como Musa ou como mito sacrificial para romper com certa fantasia inerte e impor uma demanda por uma subjetividade experimental baseada em gestos, metamorfoses e riscos.²⁴ Não por acaso, a última figura feminina à qual ela se refere é aquela que luta a todo o custo contra o sacrifício – não só de si, mas de toda as mulheres de uma nação – por meio da dança e da poesia, encarando de frente seu algoz: Sherazade, das *Mil e uma noites*, aludida na seção Morte – o “Psalm 1.001” do *Álbum* (página XXVII).

218

Assentamento, desrecalque e metamorfose

Cabe agora comparar esse procedimento ao movimento de Curtius ao elaborar uma espécie de metateoria para seus estudos das tópicas da retórica latina. Sua fundamentação antropológica se inicia pela identificação de uma série de figuras femininas representadas simultaneamente como jovens e

24 Ainda que pareça existir um laço genealógico entre a Musa e a Aventura, é preciso, como aponta Agamben, frisar certas diferenças fundamentais entre uma e outra: “*Áventiure* aparece no meio da história porque ela não é, como a Musa, a potência numiosa que pré-existe à narrativa e dá ao poeta a palavra: ao contrário, ela é a narrativa e vive apenas nela e através dela. A mulher não é, aqui, aquela que dá a palavra: é o próprio evento de palavra – não é o dom da narrativa, mas a própria narrativa”. (AGAMBEN, 2018, p. 37)

velhas, habitantes de novos e antigos tempos, ao longo da história europeia, em obras diversas, de Boécio a Balzac. Segundo o romanista alemão, essas seriam manifestações sobreviventes de um tempo anterior, originário. Retraçando suas genealogias, Curtius acaba associando-as à deusa latina Natura (a quem dará maior destaque) e suas irmãs, especialmente Fama e Fortuna. Mais que isso, tais figuras seriam manifestações sobreviventes de um estágio anterior da existência, sendo exemplos privilegiados do grupo das “imagens originais do inconsciente coletivo”, que deitam “raiz nas camadas profundas da alma” (CURTIUS, 2013, p. 149). Não à toa, Curtius dedica todo um capítulo ao papel da divina Natureza, entre aqueles sobre “Tópica” e “Metaforismo”. Nele, aponta a persistência dessa divindade pagã dentro da doutrina católica medieval, estabelecendo um paralelo entre o papel mítico que ela adquire como entidade mediadora entre a divindade cristã e os homens e o lugar histórico de sua figura como moderadora das “relações entre a mentalidade arcaica e a tópica literária” (CURTIUS, 2013, p. 150).²⁵

A partir disso, Curtius estabelece um jogo de espelhos entre a concepção de certas personagens ou metáforas femininas nas obras latino-medievais e o próprio surgimento da instituição retórica latina e da cultura europeia. Há uma estranha ambivalência nessas páginas. De início, Natura é descrita como uma potência criadora e metamórfica do mundo. Com igual plasticidade, sua figura se instaura no interior do pensamento medieval europeu, enxertando a teologia da Igreja com fragmentos do imaginário pagão, convertidas em atributos do espírito divino. Porém, ainda que Curtius celebre essa vitalidade das encarnações femininas da Natura e sua resistência à mera subordinação à divindade masculina cristã, é somente com a sua domesticação – enquanto “recatada donzela” a serviço de deus (CURTIUS, 2013, p. 165) – que a retórica e as tópicos parecem conquistar certas condições de possibilidade (e como possibilidade da ideia de Europa, segundo o romanista). Nessas circunstâncias, a sobrevida da Natureza só parece ocorrer de modo neutralizado. De potência selvagem transmórfica, ela passa à força ordenatória na cosmologia da Idade Média latina e Ocidental.

Estranhamente, é nesse ponto que se salta de uma conclusão histórica para outra, transcendental, no qual Curtius situa a Natura que subsiste no

25 Em seus estudos sobre musas e ninfas, Aby Warburg (2013) já reflete sobre a centralidade das cenas de captura e violência contra o corpo feminino, de modo a destacar a tensão permanente entre a sobrevivência e o que podemos chamar de sobrevida das imagens. Isso não significa que tais figuras não apareçam revidando essa brutalidade dita civilizatória, o que abre possibilidades para analisar cenas que derivam ou extrapolam o “luto orgiástico” identificado em obras como a *Crucificação* (1485) de Bertoldo di Giovanni (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226). Há imagens da fúria feminina (em confronto com a ordem e a lei dos homens) que não podem ser colocadas nessa polaridade entre êxtase/melancolia ou desejo/lamento sem que se incida em certo tipo de violência. O próprio caso das Erínias (que Warburg sempre cita como uma sombra e com o qual sofreu diversos delírios de perseguição) exigiria uma outra história (ou contra-história) das artes. Seria preciso evitar a tendência de converter tais figuras em iconografia, ignorando a tensão destrutiva (tanto plástica como exterminadora) que cada qual, a sua maneira, carrega.

deus cristão como uma simbolização do arquétipo feminino presente no inconsciente masculino, manifestação da *alma* junguiana representada pelos casais de deuses (sizígias) que estariam presentes nos panteões das mais diversas tradições religiosas, e que seriam “tão universais como a presença do homem e da mulher” (JUNG apud CURTIUS, 2013, p. 169).

Por mais que reconheça a dimensão histórica dos *topoi*, Curtius procura, em certas passagens, tomá-los como pontos cardeais seguros que ligariam a cultura ocidental às verdades atemporais humanas. Nesse sentido, adota a pretensa universalidade desses binarismos assimétricos coordenados (homem/mulher, Deus/Natura, cultura/natureza, ativo/passivo) como uma espécie de proto-topoi – um jardim originário no qual a retórica floresce e tem lugar. Há um desejo por estabilidade, por chão firme, ao qual o filólogo não é capaz de renunciar em seu projeto pan-europeu.

Ainda assim, há passagens em que Curtius reconhece o custo dessa instituição, sobre o qual poderíamos identificar como recalcamientos. Aqui vale recuperar o sentido arquitetônico desse termo, de onde a psicanálise o tomou por empréstimo: trata-se do adensamento do solo provocado pelo peso de edifícios, que acabam com a base rebaixada, gerando fissuras em suas estruturas. Exemplo desse fenômeno é a construção clássica (e fálica) da Torre inclinada de Pisa.

Nesse sentido, Curtius aponta que tais figurações femininas da Natura consistem em expressões do inconsciente coletivo – a tradução brasileira utiliza oportunamente a palavra *sintoma* – que não podem se manifestar “se não daquele modo”, constituindo, portanto, um referencial importante para “nosso conhecimento da história da alma do Ocidente” (p. 123).

Lá onde Curtius busca estabelecer os *topoi* como uma gramática constante e com fundações profundas na história europeia, Pagu experiencia sua narrativa como combate não pela expressão inevitável de algo que a precede (uma manifestação que não poderia acontecer se não de certo modo, daquele modo), mas como a possibilidade de se colocar – e colocar o mundo ao seu redor – inevitavelmente em questão. Para isso, ela prefere tomar as potências da Aventura/ Fortuna para lançar nova luz à Natureza, exibindo seu incontornável caráter plástico, instável, dançante, principalmente quando se manifesta enquanto sintoma, combatendo sua sistematização patológica em nome de uma dinâmica corporal da revolta.

Retrospectivamente, é como se Pagu propusesse outro sentido a uma das fórmulas que Antonio Candido (2008) utiliza para descrever o Modernismo brasileiro. Para o crítico, um projeto de “desrecalque localista” apontava para o afastamento do imperativo da representação exotizante da natureza americana calcada na produção europeia, de modo a possibilitar a base para uma identidade nacional autônoma e original. Já para Pagu, poderíamos dizer, é o próprio imperativo de captura da Natura (e suas irmãs, Fortuna e Fama) em uma imagem estável e assentada – como a própria

PINHEIRO, T. G.
*Musa, Natura,
Aventura:
a vida e
as vidas de
Patrícia Galvão*

imagem daquilo que é estável e assentado, diante da cultura do homem – que fundamenta todo os demais recalques e demais formas de violência. Nisso consistiria a retórica transformada: responder aos *topoi* enquanto dispositivos de domesticação do tempo e do espaço (especialmente os coloniais) para abrir a outras possibilidades de existência. Nesse sentido, faz-se uma ponte entre a invenção estética, a revolução política e a mutação cosmética (na acepção grega, referente à concepção do cosmos).

A aventura de Patrícia Galvão ainda continuará ao longo de todas as suas vidas. De fato, em outros textos, a remissão a sua linhagem entre Musa, Aventura, Fama, Fortuna e Natura será constante, sem se deter em nenhuma delas propriamente. Em momentos mais drásticos, ela adicionará mais uma figura do feminino, em busca de uma justiça que está para além da Lei e do Direito. Trata-se das Fúrias, as quais Patrícia Galvão jamais deixou de fazer apelo. Uma antiga figura terrenal que desconhece a lei dos homens, que se opõe a mera ira e que concentra toda uma revolta contra a imagem sob a qual foi soterrada. Mais que uma força contra o recalque, a fúria é um verdadeiro tremor da terra e do mar – algo que ela abordará em outra encarnação, como Solange Sohl, cujas complexidades deverão ser abordadas em um próximo artigo.

Referências

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Trad. Claudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2018.

AGUILAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: A literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceara*. Cotia: Ateliê, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, SP: Ática, 1997.

BADIOU, Alain. *Le siècle*. Paris: Seuil, 2005.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

222

BOPP, Raul. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. (*ebook*)

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/ Instituto Camões, 2000.

CAMPOS, Augusto de. Para Augusto, o protótipo de uma nova mulher [Entrevista sobre os 20 anos da morte de Patrícia Galvão]. *A Tribuna*, 12 de dezembro de 1982. p. 1.

CAMPOS, Rogério de. *Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Veneta, 2015.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 117-145.

PINHEIRO, T. G.
*Musa, Natura,
Aventura:
a vida e
as vidas de
Patrícia Galvão*

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo, SP: Hucitec: Edusp, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: EDUFSC, 2015.

_____. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Lena Berstein. São Paulo: UNESP/Ateliê, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESCHEBACH, Wolfram von. *Parzival*. Trad. Antonio Regales. Madrid: Siruela, 1989.

GALVÃO, Patrícia [Mara Lobo]. Ainda o leitor. *Suplemento de A Tribuna*, 5 de junho de 1960, p. 4.

_____. Poesia e estilística. *Suplemento de A Tribuna*, 5 de fevereiro de 1961, p. 4.

GALVÃO, Patrícia. Reacionário nazista na Universidade do Paraná. *Suplemento de A Tribuna*. Santos, 1º de março de 1959, p. 4.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lolio Lourenço de Oliveira, Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização de Brasil*. São Paulo: Brasiliense/ Publifolha, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. São Paulo, SP: Ática, 1994.

LIMA, Alceu Amoroso. Literatura suicida. In: *Estudos literários*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 914-928.

LIMA, Luiz Costa. Sérgio Buarque de Holanda: Visão do paraíso. *Revista*

USP, (53), 2002, p. 42-53

PAGU: vida-obra. Edição de Augusto de Campos. [Ed. rev. e ampl.]. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

RIBAS, Tomaz. *Danças populares portuguesas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

SILVA, Gabriela Soares da; PINHEIRO, Tiago Guilherme. Convergências da poesia russa moderna na América Latina dos anos 1960: Nicanor Parra, Boris Schnaiderman, Haroldo e Augusto de Campos. *El jardín de los poetas*: revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana, nº 10, 2020. P. 154-192.

SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB. 1998. p. 171-187.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

THOMAS, Neil. Wolfram von Eschenbach: Modes of Narrative Presentation. In: HASTY, Will (ed.). *A Companion to Wolfram's Parzival*. Columbia (SC): Camden House, 1999. p. 124-139.

224 WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo, SP: CosacNaify, 2007.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/ Museu de Arte do Rio, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.