

## *Patrícia Galvão e o corpo-arquivo de Pagu: a tortura se escreve no feminino*

Maria Fernanda Garbero  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil  
[nandagarbero@gmail.com](mailto:nandagarbero@gmail.com)

### **Resumo:**

Este artigo é uma reflexão sobre a tortura na biografia de Patrícia Galvão, intelectual brasileira, conhecida como Pagu e uma figura central nos debates sobre a mulher na cena pública. Capaz de romper com as esferas e projeções do privado, o *oikos* grego que representa o sentido de lar, ela se insere como uma personagem contundente no plano político do Brasil de meados do século XX. Neste trabalho, proponho uma leitura do corpo feminino torturado que, para seguir caminhante, precisa ser rescrito na palavra, na composição de um arquivo que carece de 'completude', ora lida na perspectiva da aporia. Assim, impossibilitada da recomposição, afinal o corpo torturado ostenta a perda e a fragmentação, pretendo pensar nessa escritura que responde a um engajamento que a cada dia ganha novos olhares e significados às demandas contemporâneas.

**Palavras-chave:** Corpo torturado; Arquivo; Memória; Feminino

### **Abstract:**

This article is a reflection on the insertion of the torture in the biography of Patricia Galvao, brazilian intellectual, known as Pagu and a central figure in debates about the presence of women on the public stage. Capable of breaking walls and private projections, the Greek *oikos* that represents the meaning of home, it fits like a pointed character Brazilian's politic mid-twentieth century. In this paper, I propose a reading of the female tortured body, to keep walking, needs to be rewritten in speech and composition of a file, a 'completeness' on the perspective of aphoria. Thus, in an impossible rehab, after all the tortured body shows the loss and the fragmentation, I intent to think about of this scripture answers the engagement, whose every day gains new perspectives and meanings to contemporary demands

**Key-words:** Body tortured; File; Memory, Female

É preferível morrer do que perder a vida.

Frei Tito

Descansava no hospital e voltava para a tortura.

Pior que a Polícia? Não: métodos diferentes,  
mas tão extenuadores, ou mais, do que os da Polícia.

Patrícia Galvão

Falar de Patrícia Galvão é pensar em rupturas, sobretudo no que concerne a algumas imagens que, desde seu aparecimento na cena intelectual brasileira, confrontam caminhos díspares: ao mesmo tempo em que a tornam conhecida, transformando-a em um símbolo de luta feminina, também corroboram o apagamento de importantes episódios para a compreensão de um corpo que se erige na transgressão desse feminino, ora, inclusive, maldizendo sua condição de mulher. Dentre tantos acontecimentos que marcaram a passagem de Patrícia Galvão a Pagu, epíteto dado pelo poeta Raul Bopp, são alardeados alguns pedaços de sua biografia como, por exemplo, ter sido a primeira mulher a entrar para o Partido Comunista Brasileiro; ser considerada a musa da Antropofagia, movimento liderado por Oswald de Andrade, com que esteve casada por cinco anos, mediando um matrimônio complicado com os projetos impostos pelo Partido, incluindo sua própria proletarização. Além disso, relatam-se as inúmeras detenções, dentre elas a ocorrida durante os anos de 1935 e 1940, em pleno regime ditatorial de Getúlio Vargas.

Bastante relida pelos movimentos feministas que circulam nas populares redes sociais no Brasil, não é possível dissociar dessa imagem da «indignada no palanque»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Referência a trechos da música «Pagu», faixa que integra o álbum *3001*, de Rita Lee, lançado em 2001 no Brasil.

uma espécie de biografia *grandguignolesca*, segundo suas próprias palavras, em carta escrita no cárcere a Geraldo Ferraz, e editada posteriormente pelo filho do casal, no livro *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005).

Embora se trate de uma correspondência privada, endereçada ao segundo esposo, ao ser editada e entregue aos leitores, pela literatura e pela escrita de si, ela nos chama para cena e, assim, compõe involuntariamente mais um investimento utópico: de leitores que espiam uma correspondência destinada ao espaço do afeto e da cumplicidade com Geraldo, passamos a confidentes dessa voz que precisa da palavra para restituir o perdido e reerguer o corpo dilacerado pela tortura, sempre consciente de que toda restituição evidencia uma aporia, um estado sem saída, contudo potente em seu movimento/desejo de recuperação. E, nesse processo, vivemos na escrita uma experiência grifada pela cicatriz. O texto é dor: com ele, purgamos e, de certa forma, experienciamos o que Jeanne Marie Gagnebin verifica na composição da testemunha, pois esta aparece como:

aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras revezem a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2004: 93)

*Paixão Pagu* traduz o que poderíamos, com certa liberdade, chamar da dor de um primeiro instante, uma vez que sua intenção não é relatar as decorrências dos anos de prisão ou mais detidamente as experiências frustradas junto ao Partido Comunista. A elaboração dos episódios mais deletérios desses momentos aparece em *Verdade e Liberdade*, panfleto publicado em 1950, por conta de sua candidatura à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, neste momento já filiada ao Partido Socialista Brasileiro. Por seu caráter panfletário, no folheto vemos algumas ‘instantâneas’ pinçadas em favor de uma construção que usa a desilusão para propor seu projeto de futuro: numa espécie de esperança pela negatividade, a autora – candidata política – lança sua crença no porvir, trazendo do subsolo imagens que ajudam na composição de uma mulher capaz de suportar a tortura, logo, inscrevendo-se como uma personagem forte e empoderada por uma luta que, mesmo plena de desencantos, ainda sobrevive na voz da testemunha que requisita para si um relato intransferível da cena violenta. Junto a essa requisição, o corpo feminino recompõe-se como uma imagem simbólica capaz de abrigar (e, por que não, parir) perspectivas contundentes às discussões de gênero e, com efeito, rasura e silenciamento.

Sem deixar de lado a importância do primeiro documento, *Paixão Pagu*, meu percurso neste artigo se constrói na busca pela compreensão do que a tortura – sobretudo no corpo feminino – implica, o que me parece um trajeto por si hifenado: entre a cena do ato e o relato (ato-relato), bem como de seus interstícios. Interessame o que desse relato torna-se propriamente relatável, dizível, compreensível à necessidade de expressão em palavras que, desde já, sabemos insuficientes para a explicação da violência, essa falta que nos questiona também a respeito do que é possível narrar e recordar. Logo, não é possível deixar de lado uma análise do silêncio, desde já pensado como um estado que (até quando evidencia uma afasia) menos cala do que diz, sendo ainda capaz de berrar e reivindicar um espaço simbólico onde se exila a dignidade atacada na tortura.

A leitura desses documentos ensaia o movimento de que o corpo se vale para permanecer erguido, embora alquebrado. O corpo torturado é, assim, a marca de uma violação, cuja rasura não se restringe ao que o físico (não) pode suportar: ela se alastra e aniquila a voz do sujeito torturado, que se dilacera a cada golpe entre o dever de silêncio e a extenuação de seus limites. E, assim, é através de uma ‘montagem’ precária do que é possível narrar que encontramos a memória como um dever; o passado como tempo viável à «transformação do presente», segundo as propostas de Gagnebin.

Ao ser pensado na perspectiva de um corpo que abriga um arquivo de memórias e nos enclaves de uma investidura mítico-afetiva que nele se inscreve, parece-me

bastante pertinente pensar essa corporeidade nas suas possíveis relações com o que Derrida propõe a respeito das consignações e reuniões que se comportam (ou mais bem escapam) na composição desse arquivamento.

Em *Mal de Arquivo*, uma impressão freudiana (1995/2001)<sup>2</sup>, Derrida busca discutir as reduções impostas ao exercício que a composição do arquivo implica, logo, problematizando as relações entre as experiências de memória e o que, segundo ele, formaria o desejo de retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação. Assim, compor um arquivo por si já acarretaria aceitar o que nele não aparece ou não comporta. A matéria é a memória, a qual, por sua porosidade, não conjuga encerrar-se na completude, sendo uma metáfora desse corpo torturado que penso a partir da experiência de Patrícia Galvão. Nunca re-composto, ele revela, desvela e, contraditoriamente, vela-se numa circularidade imposta pelo que é viável recuperar, sempre na impossibilidade do resgate, afinal:

incorporado o saber que se demonstra sobre esse tema, o arquivo aumenta, cresce, ganha em *auctoritas*. Mas perde, no mesmo golpe, a autoridade absoluta e metatextual que poderia almejar. Jamais poderá objetivá-lo sem um resto. (Derrida, 2002: 88)

Assim, os rastros, as cicatrizes, o que não é contado e o que mais se revela, bem como o que é possível – e passível – de codificar e decodificar formam essa corporeidade no arquivo, que passa a traduzir mais que uma mirada ao passado: ao empreender a compilação dessas imagens, invariavelmente, é do desejo de porvir que ele se (re)compõem e se apresenta. É, portanto, partindo dessas hipóteses iniciais que o corpo torturado de Patrícia Galvão lê-se como um texto que se escreve também a partir do silêncio, e aparece ao leitor como uma cicatriz ressignificada que, se outrora evidenciou as violências de um estado opressor, agora se (re/de)compõem em distintivos de luta, colocando-a como a sobrevivente de um tempo ao qual, como candidata à Assembleia, se lança contra o esquecimento. Firme, de pé e combativa, erguida por signos que coadunam o desejo de porvir a uma voz que se ecoa projetada em seus mais fortes desejo e projeto resistência.

#### O CORPO COMO ARQUIVO: LEITURAS POSSÍVEIS

Em *As formas do silêncio* (2007), Eni Puccinelli Orlandi retoma Pêcheux no que concerne à relação ideológica que ele dá a língua, o que aparece tratado no domínio conceitual do «interdiscurso», e à relação entre o inconsciente, parte que ele aborda de acordo com a perspectiva laciana a respeito da *lalangue*. É com base nessas referências iniciais, as quais Orlandi considera como básicas, que a autora afirma ser o discurso o «lugar de contato entre língua e ideologia» (Orlandi, 2007: 17).

Como parte dessa moeda que carrega muito mais que dois lados, o silêncio, em seu funcionamento, desvela um movimento discursivo realizado na contradição entre binarismos: um x múltiplo, mesmo x diferente, paráfrase x polissemia. E, assim, esse movimento se constrói no entremeio entre a ilusão de um sentido só e o equívoco de todos os sentidos, respectivamente, o que Orlandi atribui às relações ao interdiscurso e à *lalangue*.

Com efeito, não me parece gratuito começar falando do silêncio (o que por si já confirma uma tarefa que, na própria representação escrita, deflagra uma contradição constitutiva), nesta parte em que pretendo pensar nas relações entre a cena da tortura e os poucos relatos que dela aparecem nos escritos de Patrícia Galvão.

A obra deixada pela autora é bastante heterogênea. Ela inicia sua trajetória literária aos quinze anos, com suas contribuições no pequeno *Brás Jornal*, usando um dos primeiros de muitos pseudônimos que costuram essa personagem de si mesma, aspecto que confirma o desejo contínuo de projetar-se na diferença, nas mudanças. Com o incentivo do poeta Guilherme de Almeida, um dos representantes do Modernismo no Brasil, ela se apresenta aos leitores como *Patsy*. Em 1928, com a publicação do poema *Coco de Pagu*, escrito por Raul Bopp, Patrícia Galvão começa, então, a ser chamada de Pagu, nome com que assina nas produções *Desenho de Pagu*, publicado em 1929 n.º *A Revista da Antropofagia* (curiosamente denominada, em lugar de ‘edição’, 2ª *dentição*), bem como em outros trabalhos

<sup>2</sup> Os anos das publicações aparecem, respectivamente, referentes à primeira publicação e à edição ora utilizada para este artigo.

realizados junto ao grupo de intelectuais da Antropofagia, dentre eles, o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

Sua aposta na transgressão e na iconoclastia, características caras ao grupo com que dialogava, delinea não só seus escritos irônicos, suas tiras debochadas e ofensivas em relação à maneira como vivia a burguesia paulistana dos primeiros decênios do século XX, mas se manifesta, sobretudo, na sua biografia, da qual é impossível não recortar algumas cenas curiosas, como a de seu casamento com Oswald de Andrade, em 05 de janeiro de 1930, diante do jazigo da família do escritor, no Cemitério da Consolação, em São Paulo. Exatamente nove meses após o casamento no cemitério, nasce seu primeiro filho que, como uma união desse ‘espírito antropofágico’, é batizado com dois nomes retirados da mitologia tupiniquim: Rudá Poronominare Galvão de Andrade<sup>3</sup>.

Como parte dessa constituição de figura feminina que se projeta na transgressão, não é a primeira maternidade que gesta a nova Pagu, mas sim o seu ingresso, no ano seguinte, ao Partido Comunista Brasileiro, do qual ela será a primeira mulher a fazer parte no país. E, se à mulher-mãe – numa sociedade que se imagina estruturada na divisão *oikos-polis* – está destinado o cuidado com o lar e suas representações das demandas domésticas, é da subversão fronteiriça que Pagu entrega seu corpo feminino ao engajamento, rompendo não só com um potente arquivo mítico que define esses espaços, como também com a relação mãe-lar. Longe de seu filho, ela emerge no que seria uma de suas experiências mais radicais: a proletarização como tarefa do Partido.

Decorrente dessa transformação cênica da personagem de si mesma, ao retornar a São Paulo, escreve *Parque Industrial* (1933), romance proletário que dá forma a essa memória do período vivido no Rio de Janeiro, dividindo-se entre o trabalho na fábrica de tecelagem e hospedarias insalubres e/ou coletivas. Considerado como um dos únicos romances do gênero no Brasil, o livro é assinado por Mara Lobo, por exigência do Partido que não permite que ela assinasse como Patrícia Galvão. Diante de tal atitude, deflagra-se um desejo de luta desvinculado de quaisquer leituras ficcionais das personagens a que ela dá voz em seu romance, o qual se serve mais ao panfleto do que à criação do objeto literário, ao corroborar uma releitura ficcional do Manifesto Comunista, pedra fundamental do marxismo.

Após a publicação de *Parque Industrial*, Pagu viaja por dois anos a vários países, radicando-se alguns meses em Paris, onde entra para o Partido Comunista Francês e se relaciona com diversos intelectuais, encontro que marcará um caminho empreendido após 1940. É durante a viagem à Europa também que ocorrem as três detenções e a repatriação que lhe salvou de um provável percurso não muito distante do de Olga Benário, entregue pela ditadura Vargas ao Nazismo. De volta ao Brasil, separa-se de Oswald e, pouco tempo depois, ainda em 1935, é presa. Entre condenações, fugas e detenções em cadeias e hospitais, Pagu só será libertada em 1940.

Da experiência dos anos de cárcere, sabemos apenas o que aparece na carta escrita ao segundo esposo (nesse momento, um dileto amigo), Geraldo Ferraz, e publicada sessenta e cinco anos mais tarde pelo filho do casal, como já mencionado. Como grande parte dos textos que compõem o gênero das missivas, *Paixão Pagu* evidencia a voz de um sujeito dilacerado pelas memórias e experiências do cárcere, misturando a escrita de sua trajetória anterior à detenção, às sensações e aos incômodos rememorados no ato do relato. Como material que se dispõe aos estudos da autora, é inegável o valor desse texto, pois é o único em que vemos o desbordar de várias personagens e suas angústias: Patrícia, Pagu, corpo-político, mulher-mãe, mulher-esposa, corpo fragmentado e consciente de um problema de gênero ao qual ela pretere como justificativa e desejo nessa aposta pela ruptura, como vemos nos recortes abaixo:

Eu sempre fui, sim, uma mulher-criança. Mas mulher. E, ao contrário das outras, não me revoltava o trato infantil. Dissimulava minhas ideias formadas. [...] Eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão. (Galvão, 2005: 57)

Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por

<sup>3</sup> Rudá é o nome do deus do amor e Poronominare é o nome indígena para um ser ao mesmo tempo cômico e malicioso, uma espécie de Macunaíma. Sobre Poronominare ainda é válido mencionar que se trata de um herói mitológico que vive na Bacia do Rio Negro, e que seria o primeiro ser humano criado, fundador das civilizações.

toda a parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha condição de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas. (Galvão, 2005: 139)

Ora, reconhecer esse corpo-mulher, nessa perspectiva, implica uma constante dialética entre ‘hábito e incômodo’, palavras que aparecem nos excertos acima e confirmam uma percepção dessa corporeidade no abismo, que se atira à luta, mas também se vale de mira dos farejadores e objeto de tortura, violência que, inscrita no corpo feminino, não permite a dissociação da potência perversa das inscrições de dominação e poder por quem dirige a cena. A dúvida-certeza de que ‘ser homem’ possibilita a tranquilidade de andar livremente também reflete esse lastimar que se desvela na transgressão das fronteiras, o maldizer da condição de fêmea que, para se ‘salvar’ do incômodo, rasura o *oikos*, a fim dele evadir-se e chegar às ruas, ao espaço do poder, esfera pública onde predominam o corpo masculino e suas extensões: os símbolos de virilidade, o silenciamento, a tortura da diferença e o apagamento de representações que evidenciem a fragilidade desse investimento logofalocêntrico.

Os anos posteriores aos das detenções se configuram por uma nova ruptura: através das artes, sobretudo do teatro e da poesia, Pagu se dispõe à construção de um novo caminho de luta. Sem eximir-se do engajamento da primeira hora, o que vemos é mais uma desilusão ressignificada do que um incômodo daquela que afirmara ‘dissimular’ as ideias formadas. De 1940, ano que fixa residência em Santos, cidade vizinha à capital paulista, a 1950, quando publica o panfleto político *Verdade e Liberdade*, Pagu trabalha incessantemente junto aos órgãos de cultura do país, escrevendo críticas literárias, editando antologias de literatura estrangeira, além de escrever junto com Geraldo Ferraz, em 1945, o romance *A Famosa Revista*, onde criticam personagens e fatos relacionados ao Partido Comunista.

Paralelo à voz que não cessa de contestar e se lançar a novos questionamentos, o silêncio sobre a cena da tortura só será interrompido em poucas linhas que figuram no panfleto que, assim como o romance escrito a quatro mãos, repudia o Partido Comunista e intenta justificar o porquê de sua candidatura. Contudo, o corpo torturado não descansa e, assim, alquebrado, ensaia um mal sucedido suicídio um ano antes, memória que também aparece no folheto, através da imagem de «uma bala que ficou para trás, entre gazes e lembranças estraçalhadas» (Campos, 1982: 331).

É na latência de um arquivo de memória costurado por cenas que requisitam uma trégua (refletida na aporia) que vemos o olhar da crítica literária aos que se irmanam nessa condição de apartados sociais com os quais se reconhece. Os dramaturgos do teatro do absurdo (vale lembrar que a primeira tradução de *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco no Brasil, será feita por ela, em 1954), os textos de Kafka e a vida de Antonin Artaud se destacam nos temas presentes em suas produções críticas dos anos entre a saída da prisão e à candidatura à Assembleia Legislativa.

É nesse contexto, então, que é publicado pelo Comitê Pró-Candidatura Patrícia Galvão, junto ao Partido Socialista Brasileiro, o já tão mencionado *Verdade e Liberdade*. Para tratar da irrupção da memória da tortura, trabalharei com a parte inicial do primeiro capítulo, *Por que aceitei voltar*, cuja escritura é uma mescla de letras minúsculas que narram os motivos às inserções em maiúsculas que, para muito além de diferenças gráficas, ecoam os gritos tão silenciados por aquela que, agora, opta pelo regresso pela diferença, sinédoque que resgata uma leitura da «volta do parafuso».

Como um desejo de arquivo do porvir, Patrícia Galvão (assim assina o documento) relata fragmentariamente o que não aparece nas cartas que compõem o extenso texto endereçado a Geraldo Ferraz, escrito na prisão. Com efeito, o que lá se silencia (e como silêncio não deixa de dizer), aqui serve de base para a (re)construção do ator político interdito pelas detenções e torturas. O não-dito deflagra a castração, a voz que conjuga uma dupla valência perversa: para cessar a tortura, o torturado deve falar. Para permanecer com vida, o torturado tem o dever de calar. Com o intuito de demonstrar mais claramente a importância que vejo nessas polaroides da violência, transcreverei a seguir alguns trechos dessa primeira parte à qual venho me referindo. Para tanto, preservarei a forma como aparecem, isto é,

com as minúsculas e maiúsculas que se alternam e recriam uma voz que sonoramente ecoa dessa escritura:

Aqueles que afirmavam que o Partido estava certo, que eu precisava ceder, que eu devia me curvar à palavra de ordem: SIM. “Sim, porque Você não tem razão”.  
 E eu respondia invariavelmente: NÃO. [...]  
 Agildo Barata, o chefe dos verdugos, pregava então os pregos na minha cabeça: “Sim, você não tem razão. Obedeça.”  
 NÃO, NÃO, NÃO e NÃO.  
 Passavam-se as horas e os dias e as semanas e o sangue escorrendo e os verdugos se revezando para me vencerem ou me enlouquecerem.  
 Descansava no hospital e voltava para a tortura. Pior que a Polícia? Não: métodos diferentes, mas tão extenuadores, ou mais, do que os da Polícia.  
 Agora, na Detenção de São Paulo, estava livre desses percevejos. Uma assassina chorava me olhando, monte de ossos que ali fora jogado.  
 A singularidade da minha presença era incompreensível para aquelas mulheres: como? Não tinha matado? Não tinha roubado? Que fizera então?  
 E não compreendiam que houvesse CRIME POLÍTICO. Sem mentira e sem hipocrisia sabiam por que estavam condenadas e não queriam torturar ninguém: não despertavam, pois o asco que os dirigentes stalinistas inspiravam no contato das conversas para enlouquecer ou para convencer, com os pregos que diziam: SIM.  
 E eu respondia: NÃO [...]  
 HARRY BERGER sofreu muito; sofreu talvez mais que todos. MAS, FELIZMENTE, ENLOUQUECEU. Acabou o tormento. Anestesiou-se.  
 Outros se mataram. Outros foram mortos. Também passei por essa prova. Também tentaram me esganar em muito boas condições.  
 Agora saio do túnel.  
 Tenho várias cicatrizes, mas ESTOU VIVA. (Campos, 1982: 188-189)

Embora tenhamos acesso a alguns episódios que, bastante fragmentaria e espaçadamente, aparecem no folheto, inclusive suspendendo uma recriação segura da tortura corporal, visto que o relato está encharcado de metáforas que podem corresponder tanto à violência física quanto à tortura psicológica, penso que seria irresponsável e leviano não equiparar as duas formas de rasurar o sujeito que experiencia essa inscrição de torturado.

No entanto, são por pistas como «monte de ossos que ali fora jogado» que vemos a violência se erigir como protagonista, confirmando que narrar o horror e rememorar o espanto, ao mesmo tempo em que são imperativos para a reelaboração do trauma e à possibilidade de seguir com (sobre)vida na palavra (Garbero, 2009), também evidenciam esse inexorável encontro com o que não é possível de ser colocado em texto, tornar-se relato.

Se a tortura representa um artifício capaz de dissociar o corpo do indivíduo, uma vez que qualquer possibilidade de reação do sujeito torturado deixa de significar sua expressão, o que resta do corpo brutalmente lastimado é o aniquilamento de suas condições mínimas de cidadania. Acidadanizado, assujeitado e animalizado, a última saída do corpo, cuja carne é carbúnculo, é tornar-se afásico. O silêncio na tortura emerge como uma impossibilidade narrativa que, paradoxalmente, preserva e aniquila a mente que sofre, à qual nem sempre é dada a anestesia da loucura, como sublinha Pagu em relação ao companheiro de partido Harry Berger.

E, se o folheto não parece o bastante para que ela seja eleita, ele se insere numa escritura que, ao trazer a memória como matéria de uma luta que convoca o (e)leitor na utopia do porvir, traduz a necessidade de narrar o evento traumático e recuperar, ainda que na precariedade, cenas de um caminho que, como os pregos que lhe obrigavam na tortura a dizer SIM, aceitando as imposições do Partido, desenham as cicatrizes que com seu reiterativo NÃO escrevem-na como sobrevivente. Esse corpo, imagem em extensão de um arquivo sem fim, ‘termina’ apostando na vida, e afirmando a mulher que, embora torturada, delata seus verdugos, escancara e escandaliza a *polis* falologocêntrica, ao relatar suas cicatrizes e nos dizer, como um grito, «estou viva».

#### BIBLIOGRAFIA

Campos, Augusto de (1982), *Pagu: vida e obra*, São Paulo, Editora Brasiliense.  
 Derrida, Jacques (2001), *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Ferraz, Geraldo Galvão (2005), *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, Rio de Janeiro, Agir.

Gagnebin, Jeanne Marie (2004), «Memória, história e testemunho», in Bresciane, Stella - Naxara, Márcia (orgs.) *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*, Campinas, Editora Unicamp, pp. 85-94.

Galvão, Patrícia (Mara Lobo) (2006), *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

Garbero, Maria Fernanda (2009) *Las Madres de Plaza de Mayo: à memória do sangue, o legado ao revés*. Tese de doutorado defendida em março de 2009, disponibilizada no banco de teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orlandi, Eni Puccinelli (2007<sup>6</sup>), *As formas do silêncio*, Campinas, Editora da Unicamp.