

Faculdade de Letras
Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Stella Tavares Braga Avelino

COM LINHAS E LETRAS:
***a desenhescrita de si* de Patrícia Galvão**

Belo Horizonte

2025

Stella Tavares Braga Avelino

COM LINHAS E LETRAS:
a desenhescrita de si de Patrícia Galvão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como quesito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM).

Orientadora: Prof. Dr^a. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte

2025

G182.Ya-c Avelino, Stella Tavares Braga.
Com linhas e letras [manuscrito] : a desenhescrita de si de Patrícia Galvão / Stella Tavares Braga Avelino. – 2025.
1 recurso online (196 f. : il., p &b.) : pdf.
Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 179-193.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Galvão, Patrícia, 1910-1962. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Arte e Literatura – Teses. 4. Modernismo (Literatura) – Brasil – Teses. 5. Mulheres e Literatura – Teses. 6. Intermedialidade – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Com linhas e letras: a desenhescrita de si de Patrícia Galvão*, de autoria da Doutoranda STELLA TAVARES BRAGA AVELINO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Izabela Baptista do Lago - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana de Gusmão Mannarino - UFRJ

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa - UFRN

Belo Horizonte, 14 de novembro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Regina Jaschke Machado, Professora do Magistério Superior**, em 17/11/2025, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 18/11/2025, às 12:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Venício Barbosa, Usuário Externo**, em 18/11/2025, às 13:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana de Gusmão Mannarino, Usuária Externa**, em 18/11/2025, às 14:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Izabela Baptista do Lago, Usuária Externa**, em 18/11/2025, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira, Coordenador(a)**, em 25/11/2025, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4730435** e o código CRC **0DAF73C1**.

AGRADECIMENTOS

Ao Patrick, pela cumplicidade cotidiana, pelos incentivos constantes, pelas brechas de silêncio e por todo o carinho;

Aos meus pais e familiares, pelo apoio contínuo, pela confiança silenciosa, e pelo ensinamento do valor da persistência e da sensibilidade;

À professora Dra. Márcia Arbex, pela orientação acolhedora, pela leitura atenta e pelas sugestões enriquecedoras que me permitiram mudar de rota, repensar trajetórias e escrever;

Às professoras Dras. Thaïs Flores Diniz e Marcia Regina Jaschke, que compuseram a banca de qualificação, pelas contribuições que ampliaram significativamente o horizonte desta pesquisa;

À Juliana Nunes, por cada gesto de atenção e cuidado que dissipou os momentos de sobrecarga;

À Ana Nicolau e ao Igor Frederico, pelo acolhimento e pelos momentos de leveza durante as idas a Belo Horizonte;

A Rudá Kocubej de Andrade, à Leda Rita Cintra Castellan e ao Instituto de Estudos Brasileiros pela generosa concessão de reprodução das produções de Patrícia Galvão nesta tese.

RESUMO

Esta tese investiga a relação entre imagem e escrita a partir de um recorte da obra de Patrícia Galvão, partindo da hipótese de que imagem e escrita combinam-se de modo a conceber uma autobiografia imagética. Para isso, esta tese analisará uma seleção de obras produzidas entre os anos 1929 e 1933, período em que a autora marcou sua trajetória com a composição de desenhos, no contexto modernista. Inicialmente, explora-se a relação entre imagem e escrita, a polissemia do termo "desenho" e sua história no campo da arte, especialmente no Brasil. Essa base teórica fundamenta a análise das obras de Patrícia Galvão, que são predominantemente compostas de imagens. Em seguida, o estudo aborda as obras que mesclam desenho e escrita em uma mesma superfície, examinando os fatores intermediários que emergem dessas composições. Por fim, serão analisadas as produções que ultrapassam a linha do manuscrito, quando Galvão produz charges e quadrinhos. Conclui-se que a conexão entre desenhar e escrever na obra multifacetada de Patrícia Galvão não decorre de uma relação de ilustração textual, legenda imagética ou produção de esboços, mas de uma “desenhescrita” de si, composição em que desenho e escrita complementam-se mutuamente de modo a contar quem foi Pagú.

Palavras-chaves: Patrícia Galvão; Pagú; desenho; autorretrato; intermedialidade; imagem e escrita.

ABSTRACT

This thesis investigates the relationship between image and writing through a selection of works by Patrícia Galvão, based on the hypothesis that image and writing combine to conceive an imagetic autobiography. For this purpose, this thesis will analyze a selection of works produced between 1929 and 1933, a period during which the author left her mark through the composition of drawings within the modernist context. Initially, it explores the relationship between image and writing, the polysemy of the term "drawing," and its history in the field of art, especially in Brazil. This theoretical foundation underpins the analysis of Patrícia Galvão's works, which are predominantly composed of images. Next, the study addresses the works that blend drawing and writing on the same surface, examining the intermedial factors that emerge from these compositions. Finally, the productions that go beyond the manuscript line will be analyzed, when Galvão produces comics and cartoons. It is concluded that the connection between drawing and writing in the multifaceted work of Patrícia Galvão does not stem from a relationship of textual illustration, imagetic caption, or sketch production, but from a *self-drawwriting*, a composition in which drawing and writing mutually complement each other to tell who Pagú was.

Keywords: Patrícia Galvão; Pagú; drawing; self-portrait; intermediality; image and writing.

RÉSUMÉ

Cette thèse examine la relation entre l'image et l'écriture à partir d'un corpus d'œuvres de Patrícia Galvão, en partant de l'hypothèse que l'image et l'écrit se combinent de manière à concevoir une autobiographie imagée. Pour ce faire, cette thèse analysera une sélection d'œuvres produites entre 1929 et 1933, période durant laquelle l'autrice a marqué sa trajectoire par la composition de dessins, dans le contexte moderniste. Dans un premier temps, on explore la relation entre l'image et l'écriture, la polysémie du terme « dessin » et son histoire dans le domaine de l'art, particulièrement au Brésil. Cette base théorique fonde l'analyse des œuvres de Patrícia Galvão, qui sont principalement composées d'images. Ensuite, l'étude aborde les œuvres qui mêlent dessin et écrit sur une même surface, en examinant les facteurs intermédiaires qui émergent de ces compositions. Enfin, seront analysées les productions qui dépassent la ligne du manuscrit, lorsque Galvão produit des caricatures et des bandes dessinées. Nous concluons que le lien entre dessiner et écrire dans l'œuvre multiforme de Patrícia Galvão ne découle pas d'une relation d'illustration textuelle, de légende imagée ou de production d'esquisses, mais d'une *desenhescrita de si* (écrit-dessin de soi), composition où le dessin et l'écriture se complètent mutuellement afin de raconter qui était Pagú.

Mots-clés: Patrícia Galvão; Pagú; dessin; autoportrait; intermédialité; image et écriture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Desenho de Pagú na <i>Revista de Antropofagia</i> , segunda dentição, n. 2, 24 de março de 1929.	59
Figura 2 — Desenho de Pagú na <i>Revista de Antropofagia</i> , segunda dentição, n. 8, 8 de maio de 1929.	61
Figura 3 — Poema “Coco de Pagú” acompanhado por desenho de Di Cavalcanti na Revista Para Todos... ..	62
Figura 4 — Texto de Álvaro Moreyra sobre a chegada de Pagú ao Rio de Janeiro acompanhado por desenho de Di Cavalcanti na <i>Revista Para Todos</i>	64
Figura 5 — Desenho de Pagú na <i>Revista de Antropofagia</i> , segunda dentição, n. 11, 19 de junho de 1929.	67
Figura 6 — Página da revista <i>O Q A</i> com foco na imagem e no texto atribuídos a Pagú.	70
Figura 7 — Desenho de Pagú da Igreja São João Batista do Brás.	74
Figura 8 — Desenho de Pagú de paisagem	74
Figura 9 — Desenho de Pagú de uma manifestação	75
Figura 10 — Desenho de Pagú da cidade de Santos.	75
Figura 11 — Desenho 1 de Pagú de Espírito Santo.....	76
Figura 12 — Desenho 2 de Pagú de Espírito Santo.	77
Figura 13 — Desenho 1 de Pagú de Itanhém.	78
Figura 14 — Desenho 2 de Pagú de Itanhém.	78
Figura 15 — Desenho 3 de Pagú de Itanhém.	79
Figura 16 — Desenho 1 de Pagú da cidade do Rio de Janeiro.....	79
Figura 17 — Desenho 2 de Pagú da cidade do Rio de Janeiro.....	80
Figura 18 — Desenho de Pagú, família ajoelhada.	82
Figura 19 — Desenho de Pagú, rosto com “x”	82
Figura 20 — Croqui de Tarsila do Amaral para o livro <i>Feuilles de Route</i> , 1924.....	83
Figura 21 — Desenho de Pagú da Bahia.....	86
Figura 22 — Frente e verso de carta de Oswald de Andrade e Patrícia Galvão a Guilherme de Almeida, datada de 8 de junho de 1930.....	88
Figura 23 — Composição com nu, gato e túmulo.....	90
Figura 24 — à esquerda: Capa de <i>Feuilles de Route</i> (1924), de Baise Cendrars.....	91

Figura 25 — à direita: <i>A Negra</i> (1923), de Tarsila do Amaral.	91
Figura 26 — à direita, canto inferior: <i>Religião Brasileira I</i> (1927), de Tarsila do Amaral.	91
Figura 27 — Composição com pintora e gato.	93
Figura 28 — Composição com túmulo e bananeira.	95
Figura 29 — Desenho de coleção particular.	97
Figura 30 — Trecho de <i>Les mots et les images</i> , de René Magritte.	103
Figura 31 — Capa e páginas 1 e 2 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	114
Figura 32 — Páginas 3 a 5 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	116
Figura 33 — Páginas 6 a 9 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	119
Figura 34 — Páginas 10 a 13 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	123
Figura 35 — Páginas 14 a 17 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	127
Figura 36 — Páginas 18 a 20 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	129
Figura 37 — Páginas 21 a 23 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	131
Figura 38 — Páginas 24 a 26 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	134
Figura 39 — Páginas 27 e 28 do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	137
Figura 40 — Jacaré, desenho de Pagú no <i>Romance anarquista</i>	144
Figura 41 — Desenho e poema “Que horas são, coração”, no <i>Romance anarquista</i>	145
Figura 42 — Casal, desenho de Pagú no <i>Romance anarquista</i>	146
Figura 43 — Tipografia de <i>O Homem do Povo</i>	153
Figura 44 — Tipografia da coluna “A mulher do povo”.	154
Figura 45 — Tipografia da coluna “Palco tela e picadeiro”.	155
Figura 46 — Tipografia da revista <i>Para todos</i>	157
Figura 47 — Charge de Pagú sobre a chegada do Príncipe de Gales.	159
Figura 48 — Charge de Pagú “cemiterio nobre”.	160
Figura 49 — Charge de Pagú “improprio para menores”.	161
Figura 50 — Charge de Pagú “a opinião do principe”.	163
Figura 51 — Sequência de 8 tirinhas de <i>Malakabeça, Fanika e Kabelluda</i>	168

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. PRODUÇÕES DO EU: UMA VIDA “DESENHESCRITA”	24
2.1 Breve biografia de Patrícia Galvão	25
2.2 Produções de si	31
2.3 Sobre o desenho	39
3. OS PRIMEIROS DESENHOS	45
3.1 O contexto modernista	47
3.2 Contra o silêncio imposto: mulheres na arte e no contexto modernista	53
3.3 Os desenhos publicados na <i>Revista de Antropofagia</i> : devorando e recriando a imagem da mulher	58
3.4 O <i>Caderno de Croquis</i> : paisagens para memória	72
3.5 Os desenhos “isolados” e “inéditos”: registros de um pensamento em formação	88
4. DUAS PONTAS DE UMA MESMA LINHA: O DESENHO E A LETRA ..	101
4.1 “Desenhescrever”	104
4.2 O álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	107
4.2.1. O gênero e a estrutura do álbum <i>Pagú: nascimento vida paixão e morte</i>	108
4.2.2. Análise do álbum	114
4.3 O diário <i>O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas</i>	139
5. PARA ALÉM DOS MANUSCRITOS: PAGÚ MIDIÁTICA	148
5.1 A organização, a estrutura e a participação de Pagú no jornal <i>O Homem do Povo</i>	149
5.2 A escolha tipográfica: linguagem visual de rebeldia	152
5.3 A coluna “A mulher do povo” e as charges de Pagú: a desconstrução da moral burguesa pela linguagem gráfica	158
5.4 “Malakabeça, Fanika e Kbelluda”: retrato ácido da burguesia	165
6. CONCLUSÃO	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
De Patrícia Galvão	181
Sobre Patrícia Galvão	182
Geral	184

1. INTRODUÇÃO

Em uma obra como a de Patrícia Galvão, em que a superfície convida diferentes tipos de linguagem, a linha que desenha e que escreve é moldada por uma mesma mão e um mesmo lápis. É por isso que, por vezes em conjunto, em um mesmo espaço, ou ainda separados por uma linha que delimita o lugar da imagem e o lugar da escrita, os desenhos e os escritos evidenciam uma origem comum. Texto em imagem e imagem em texto, um prolonga o outro. Não complementa, não ilustra. Prolonga. É preciso, portanto, ler a obra de Patrícia Galvão com atenção às camadas que a formam a fim de que a interpretação dessa obra intermediática não incorra na simples relação de ilustração textual, legenda imagética ou produção de esboços.

Importante é também saber que não há, ainda, uma edição de trabalhos completos de Patrícia Galvão. Em verdade, muitas de suas produções foram sendo publicadas aqui e ali sem ordenação sistemática. Outras muitas permaneceram confinadas em arquivos e, quando puderam ganhar luz, o fizeram por meio de fragmentos. Em 1975, a revista *Código* (n. 2) divulgou o álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, descoberto por José Luís Garaldi. Em 1978, Augusto de Campos publicou uma antologia sobre a autora na revista *Através* (n. 2). No mesmo ano, Kenneth David Jackson publicou o artigo *Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 1930*, no *Jornal do Brasil*, e, antes de falar sobre o *Parque Industrial*, romance proletário escrito por Pagú, ressalta que a autora tem sido negligenciada pela história da literatura brasileira e menciona os poucos estudos já feitos sobre ela. Em 1982, foi lançada a primeira edição do livro *Pagú vida-obra*, organizado por Augusto de Campos, em que fragmentos reunidos da obra de Patrícia Galvão traçam o caminho da autora ao longo dos seus 30 anos de atividade cultural. Em 1987, Lúcia Teixeira Furlani iniciou pesquisa e coleta de matérias e obras de Patrícia, criando um vasto arquivo pessoal e, em 2005, um espaço em homenagem à autora: o Centro de Estudos Pagú Unisanta, em Santos. Para além desse breve repertório, vez ou outra, outras obras de Pagú são descobertas em acervos de outros escritores e artistas da época.¹

¹ A fragmentação da obra de Pagú é tanta que, em 2004, um episódio inusitado circulou nos jornais: Selma Morgana Sarti, uma catadora de papéis, encontrou no lixo fotos, documentos e recortes de Pagú. O pequeno conjunto, encontrado em sacos de lixo por Sarti, reúne documentos pessoais, recortes de jornais, objetos e fotografias relativos à Pagú e Geraldo Ferraz, totalizando cerca de 17 itens que foram doados ao arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp (Ver. MACHADO, Cassiano Elek. *Pagú é resgatada do lixo. Folha de S. Paulo*, São

A fragmentação e a circulação limitada da obra de Patrícia Galvão — que, além do apelido Pagú, utilizou diversos pseudônimos, como Patsy, Mara Lobo, King Shelter, Ariel e Solange Sohl — estão intrinsicamente ligadas à forma como ela foi celebrada como "musa modernista", mas sistematicamente descreditada como artista. Até recentemente, sua figura permanecia nas sombras, lembrada quase sempre por esse estereótipo ou pelo romance *Parque Industrial*, tido como o primeiro romance proletário brasileiro. Quando, em 2021, me propus a estudá-la, as pesquisas de Augusto de Campos, Lúcia Teixeira Furlani e Kenneth Jackson já eram fundamentais, mas ainda abordavam aspectos muito específicos de sua produção — seja pela divulgação de sua trajetória, seja pelo foco em seu jornalismo.

No entanto, a contribuição de Pagú é muito mais vasta: ela desenhou, escreveu poemas, crônicas, ensaios, peças e foi a primeira mulher quadrinista do país. Esse reconhecimento mais amplo começou a ganhar força pública em 2023, quando ela foi escolhida como autora homenageada da Flip, a Festa Literária Internacional de Paraty. O texto curatorial da Festa celebrava finalmente suas "múltiplas linguagens":

Patrícia Galvão, autora importante nos desdobramentos da Semana de 22, tem uma produção que inspira reflexões que ultrapassam os limites da razão e nos convidam a decifrá-la a partir das pistas que sua estética representa como legado. Ao construir diversas paisagens de dentro e de fora, utilizou múltiplas linguagens para articular uma contestação incansável diante do mundo rígido, tendo produções extremamente prolíficas no desenho, cartum, tradução, poesia, prosa, crítica literária, panfleto político, caderno de croquis, correspondência, crônica, diário e performance.

Seus modos de dizer e desenhar mundos manifestam uma paisagem em que são retratadas diversas mulheres brasileiras que aspiram à liberdade, sejam elas operárias, mães, boêmias ou artistas. Pagu enfrentou prisões sucessivas, estigmatização e alijamento social, sendo um exemplo inspirador de trabalho pela literatura e a liberdade de expressão no Brasil.

Para a Flip, homenagear Pagu é também valorizar marginalidades literárias importantes e corajosas que merecem um novo olhar. (FLIP, 2023).

Descrevendo uma obra prolífica, que incluía "cartum, tradução, poesia, prosa, crítica literária, panfleto político, caderno de croquis, correspondência, crônica, diário e performance", a Flip possibilitou rodas de conversas, lançamentos de livros e divulgação de pesquisas sobre a autora de modo a não apenas debater seu legado, mas também valorizar marginalidades

literárias e a produção poética feminina nacional, para que o esquecimento delegado à Pagú seja cada vez menos frequente a outras autoras brasileiras.

A recente retomada da obra de Patrícia Galvão, intensificada por eventos como a Flip, evidencia que sua produção multifacetada foi por muito tempo subjugada por uma crítica que, incapaz de enxergar nela os "padrões femininos adequados" de sua época, a reduziu à imagem conveniente de uma "bela rebelde". Pagú, portanto, deve ser reposicionada para além do título de musa do modernismo, sendo reconhecida como a artista complexa e fundamental que foi para o cenário cultural brasileiro.

A trajetória silenciada de Patrícia Galvão não é um caso isolado, mas o resultado direto da forma como a análise tradicional das vanguardas históricas e seus movimentos artísticos consolida uma narrativa profundamente masculina, que sistematicamente exclui e omite o papel das mulheres. Essa perspectiva, que trata o sujeito universal como masculino, é reforçada por estereótipos presentes em museus e livros de história da arte em todo o mundo ocidental. O conceito de "Gênio" artístico é invariavelmente masculino — um homem vestido, criador — em oposição ao corpo feminino nu, da modelo e da musa passiva. Essa representação cria uma sinonímia entre criatividade e masculinidade, estabelecendo o artista, principalmente o de vanguarda, como um ator intrinsecamente masculino. Como aponta a historiadora Whitney Chadwick (2007), no décimo capítulo de seu livro *Woman, Art and Society*, as vanguardas foram uma ideologia dominante e misógina, que não construiu uma contrapartida modernista para as mulheres, como uma boemia feminina ou um mito da mulher-gênio, negando-lhes assim uma história da arte própria.

Assim, no contexto brasileiro, a tarefa de reinscrever as mulheres na história da arte que ajudaram a construir é árdua e ampla. Como bem assinala Ana Mae Barbosa (2020, p. 149), essa tarefa requer não apenas pesquisa acadêmica, mas também a ressignificação dessas artistas como produtoras de imagens através de exposições significativas. Exemplos emblemáticos são Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, que, apesar de serem celebradas hoje, foram resgatadas do ostracismo por pesquisadoras como Aracy Amaral e Marta Rossetti. Este é um caso claro de que mulheres precisam escrever sobre mulheres para se reescrever a história sob uma perspectiva democrática e igualitária. Outras, como Lucy Citti Ferreira, foram reduzidas a musas, com sua produção artística sendo ofuscada por figuras masculinas e dificultada pela inadequação aos "ismos" históricos.

A conquista da igualdade de gênero nas artes no Brasil começou com os ideais anticolonialistas do modernismo pós-1922, que permitiram reflexões sobre gênero e raça. No entanto, essa suposta igualdade é descartada no contexto modernista pela falta de memória da produção de mulheres no país, que continuam excluídas.

Para superar essa estrutura histórica, é necessário desenvolver uma coragem intelectual que desafie o pensamento moldado pela tradição patriarcal. Gerda Lerner, em *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019, p. 311), deixa claro que o patriarcado, como constructo histórico ligado ao militarismo e ao racismo, tem um começo e terá um fim. Estamos em uma era de transformação, em que a mente da mulher, finalmente liberta, pode oferecer a visão e as soluções para novas formas de organização social. “As mulheres por fim estão exigindo, como fizeram os homens no Renascimento, o direito de explicar, o direito de definir” (Lerner, 2019, p. 311).

Nesse contexto, choca saber que, apesar do crescente reconhecimento que Patrícia Galvão vem ganhando nos últimos anos, os desenhos da autora, quando não relegados a ilustrações, continuam no campo do esquecimento. Frente a isto e à ausência de uma edição de obras completas de Patrícia Galvão, a realização desta tese implicou vasta pesquisa documental sobre a autora nos acervos de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) e de Oswald de Andrade, no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da Universidade de Campinas (Unicamp). A própria Patrícia Galvão, infelizmente, ainda não tem um acervo de suas obras aberto ao público. Além dos arquivos, periódicos dos anos de produção do *corpus* selecionado também foram consultados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, a fim de melhor compreender e contextualizar a produção de Pagú, além de permitir entender a visão contemporânea sobre a produção da autora.

A partir dessas consultas, a pesquisa documental e a revisão teórica propostas nesta tese guiarão uma análise a qual permitirá compreender que a relação entre a imagem e a escrita na obra de Patrícia Galvão ultrapassa a concepção da imagem como ilustração do texto escrito ou ainda do texto escrito como legenda explicativa da imagem. Esta tese propõe, portanto, que tal ligação está relacionada ao fato de que, na produção de Patrícia Galvão, desenho e escrita prologam um ao outro de modo a conceber uma produção de si, ou melhor, uma “desenhescrita” de si, para retomar o neologismo cunhado por Augusto de Campos em 1975, quando compôs o poema *eh Pagú eh!* (Campos, 2014, p. 93).

Para embasar este estudo, a compreensão dessa relação será proposta por meio da perspectiva de Anne-Marie Christin, pesquisadora conhecida por seu trabalho sobre a relação entre escrita e imagem. Ao longo de suas investigações, Christin explora diversos sistemas de escrita e suas transformações ao longo do tempo, destacando a interseção entre a arte e a linguagem, ao analisar, entre outros aspectos, como os símbolos visuais se integraram aos sistemas de escrita. O ensaio de Márcia Arbex, “Poéticas do Visível: uma breve introdução” (2006), propõe uma revisão teórica sobre a relação profunda entre escrita e imagem, partindo da tese de Anne-Marie Christin em *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995), a qual afirma que a escrita nasceu da imagem, e não da fala. Essa perspectiva contesta o mito da origem verbal da escrita e a ilusão alfabética, que reduziram a escrita a um mero decalque ou transcrição do discurso oral. Christin defende que, ao contrário do que a maioria das teorias afirma, é a imagem, e não a linguagem oral, que desempenhou o papel de mídia determinante na invenção da escrita.

Guiando-se por Christin, Arbex (2006, p. 17) afirma que a defesa da origem icônica exige que se compreenda a escrita não apenas no sentido restrito de veículo gráfico de uma palavra, mas como um sistema que a torna visível. A crítica ao logocentrismo se intensifica ao se notar o "alfabetocentrismo" ocidental, que, sem fundamento teórico ou arqueológico, atribui superioridade absoluta à língua. Arbex (2006, p. 21-22) cita autores como Roland Barthes que reforçam essa crítica, afirmando que a escrita não é transcrição de uma pronúncia, mas sim o fazer da mão. A imagem, por sua vez, teria se originado da invenção da superfície ou "tela", um espaço abstrato que precede as figuras e que é essencial para o processo da escrita. Nesse sentido, o espaço físico e a superfície tornam-se elementos cruciais, e os espaços em branco ou intervalos entre as figuras não são neutros, mas adquirem valor semântico (Arbex, 2006, p. 24-25).

Essa mudança de perspectiva acarreta uma consequência profunda: o deslocamento do sujeito da escrita. Se a origem é gráfica e espacial, o sujeito primordial não é um locutor, mas um leitor, um decifrador — tal como o adivinho que interpreta mensagens dos deuses inscritas no mundo (Christin, 1995 in Arbex, 2006, p. 19). Esta abordagem desmonta a hierarquia logocêntrica da cultura ocidental, que privilegia a voz e a razão, para revelar a dimensão visual, tátil e espacial da escrita como sua condição originária.

A aceitação da iconicidade da escrita permite, portanto, reavaliar o diálogo entre a literatura e as artes no século XX. A rigidez da escrita alfabética já era questionada desde o

século XIX, e Mallarmé é um marco dessa reintegração ao dar ao alfabeto seu elemento visual e espacial em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Arbex apresenta esta obra como uma revolução concretizada, na qual Mallarmé reintegrou a dimensão visual e espacial ao alfabeto (Arbex, 2006, p. 19). No poema, os espaços em branco, a variação tipográfica, o tamanho dos caracteres e a disposição das palavras na página deixam de ser um simples veículo para se tornarem constitutivos do sentido. A obra se transforma numa "partitura" visual, em que o visível — a forma, o arranjo espacial — é tão significativo quanto o legível — o conteúdo semântico das palavras (Arbex, 2006, p. 26-27).

Para mapear o vasto campo de interações entre texto e imagem, Márcia Arbex realiza uma revisão das principais teorias, destacando o paradoxo fundamental que perpassa os estudos da área: as artes são ora aproximadas como "irmãs" (segundo a tradição horaciana *ut pictura poesis*), ora radicalmente separadas (como na distinção de Lessing entre artes do tempo e do espaço) (Arbex, 2006, p. 30). Diante dessa complexidade, a autora apresenta e compara sistemas de classificação propostos por teóricos fundamentais. Leo H. Hoek classifica as relações com base na situação de comunicação (produção ou recepção) e na primazia do texto ou da imagem (Arbex, 2006, p. 43-44). Liliane Louvel desenvolve os conceitos de "íconotexto", para designar a presença da imagem convocada pelo texto, e o "efeito de imagem", categorizando as relações como intratextuais (a imagem está no texto) ou extratextuais (a imagem é evocada de fora) (Arbex, 2006, p. 49-50). Bernard Vouilloux, por sua vez, propõe uma tipologia baseada na presença física, distinguindo relações *in praesentia* (quando texto e imagem coexistem no mesmo suporte) e *in absentia* (quando a imagem é apenas evocada verbalmente no texto) (Arbex, 2006, p. 52-54).

Márcia Arbex conclui que a profusão e a diversidade de abordagens e classificações não representam um impasse, mas sim o reflexo da riqueza e da complexidade inerentes às relações entre o visível e o legível (Arbex, 2006, p. 55). A fronteira entre literatura e artes visuais é intrinsecamente permeável e híbrida. Refletir sobre a relação entre imagem e texto acaba por ser uma reflexão sobre o próprio processo criativo, questionando os limites entre imitação e criação, realidade e ficção (Arbex, 2006, p. 58).

É questionando esses limites que a relação entre escrita e imagem na perspectiva analisada nesta tese tem no suporte o alicerce que propicia essa relação. O conceito de "pensamento de tela", de Anne-Maria Christin, conforme mencionado acima, refere-se à condição espacial e material que fundamenta a origem da escrita. Não se trata apenas do suporte

físico em si, mas da invenção da superfície bidimensional — a tela ou o plano — como um "espaço abstrato" essencial. Esse pensamento implica que a escrita nasce da conscientização da existência e da valorização desse plano. É a partir dessa tela que a figura pode ser reduzida a um signo, e a mensagem, finalmente, se torna visível. É justamente a consciência desse "pensamento da tela" que permite à Patrícia Galvão criar um espaço heteróclito, que repensa a hierarquia histórica da posição de poder da escrita sobre a imagem.

Diante de uma produção que abarca duas mídias — o desenho e a escrita —, os estudos da intermedialidade são importantes, a fim de classificar e categorizar a relação que se estabelece entre elas e, assim, sustentar uma análise. É evidente que, na época de produção das obras que compõem o *corpus* desta tese, entre os anos de 1929 e 1933, a intermedialidade ainda não era um campo de estudos instituído, mas todas as vanguardas, desde o início do século XX, já produziam obras intermediáticas. A intermedialidade, de fato, só começa a ser nomeada na década de 1960, quando em 1966 Dick Higgins publica, na *Something Else Newsletter*, o ensaio *Intermídia*, no qual afirma que o termo “é melhor entendido pelo que ele não é, mais do que pelo que ele é” (Higgins, 2012, p. 45). Isso porque a ideia de separação entre mídias surgiu na Renascença, quando a concepção de que uma pintura é feita de tinta sobre tela ou de que uma escultura não deve ser pintada é característica do tipo de pensamento social que categorizava também a sociedade em classes que não se misturam — nobreza, artistas, servos, etc. Higgins então propõe a ideia de que os problemas sociais que caracterizam nosso tempo não permitem mais uma abordagem compartimentada. A separação em categorias rígidas torna-se, portanto, absolutamente irrelevante e por isso, cada vez mais, “muitos dos melhores trabalhos produzidos hoje parecem estar entre mídias” (Higgins, 2012, p. 41).

Anos depois, Jürgen Müller, em *Texte et médialité* (1987, p. 9-13), afirmou que as mídias se cruzam e se sobrepõem pegando emprestadas estruturas e processos de outras mídias, e ainda que surja uma nova mídia, esta tem repercussões sobre aquelas que já existem. Em linhas gerais, Müller defende a ideia de que todas as mídias são intrinsecamente intermediáticas. Assim, a intermedialidade apresenta-se não como um objeto de estudo, mas como um ângulo de análise. Perspectiva parecida é a de Claus Clüver, para quem “intermedialidade implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (Clüver, 2011, p. 9).

Nas décadas que se seguiram, o termo foi repensado e posto em debate diversas vezes. Irina Rajewsky, em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”* (2012), apresenta os sentidos amplo e restrito do termo em questão. Em sentido amplo, intermedialidade pode

designar todos os fenômenos que acontecem entre mídias, como mostraram Müller e Clüver. A amplitude do conceito, porém, não permite formar uma teoria aplicável uniformemente ou caracterizar de forma precisa fenômenos individuais. Há, portanto, a necessidade de pensar concepções de intermedialidade concebidas de modo mais restrito, fator que incorre mais um desafio: as concepções restritas do termo têm sido cada vez mais diversificadas.

A enorme potência dos estudos intermediáticos faz perceber que não há um conceito fixo e uniforme para o termo, mas um conceito que varia de acordo com os exemplos individuais que se analisa. Nesse sentido, fundamentar teoricamente a leitura aqui proposta é relevante, pois o modo como pensamos as relações entre mídias dentro de um texto influencia nossa construção de sentido. Assim, esta tese usará como base para análise dessas relações entre escrita e desenho a perspectiva de Rajewsky, que toma a intermedialidade enquanto uma categoria crítica de análise concreta de produtos intermediários e que, por isso, propõe uma concepção literária de intermedialidade que focaliza três categorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas. Em linhas gerais, a transposição midiática é a transformação de um determinado produto de mídia em outra mídia. A título de exemplo, a peça *Pagú — até onde chega a sonda*, exibida em março de 2023 no Teatro Eva Herz (SP), é inspirada em um manuscrito prisional de Patrícia Galvão, em que ela registra seus pensamentos e reflexões durante o cárcere em 1939. O texto original de Pagú é a fonte do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo intermediático que transpõe uma mídia (texto) para outra (teatro). Por outro lado, as obras *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, *Romance da época anarquista* e uma seleção de itens de autoria de Pagú no jornal *O homem do povo* — as quais compõem parte do *corpus* desta tese — estariam vinculadas às categorias combinação de mídias e referências intermediáticas. Na combinação, a relação entre mídias se dá na constituição do próprio produto, ou seja, o produto analisado existe a partir de uma combinação de mídias, como obras que mesclam desenho e escrita. No âmbito das referências intermediáticas, o produto se constitui em relação à outra mídia, como um desenho que faz referência a uma pintura ou um texto literário que utiliza de recursos cinematográficos em sua composição.

É importante ressaltar, ainda, o olhar de Leo H. Hoek que, em *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática* (2006), pontua dois caminhos de estudos possíveis quando se pensa as relações entre o texto e a imagem: o da sua situação de produção e o da sua situação de recepção. Para o autor, distinguir claramente essas duas perspectivas

como ponto de partida para a classificação das relações entre texto e imagem impacta em categorizações e interpretações essencialmente diferentes. Assim, afirma Hoek que

A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo à imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria à recepção (Hoek, 2006, p. 168).

A partir dessa perspectiva, a leitura das produções de Pagú nesta tese partirá da recepção da obra, ou seja, partirá de uma leitura simultânea dos desenhos e do texto, e não da ideia de uma primazia temporal de um frente a outro na obra em si. Dentro dessa concepção, Hoek (2006, p. 179) aponta que texto e imagem podem se combinar de modo a formar um discurso verbal e visual composto (discurso misto) ou podem se fundir de modo inextricável (discurso sincrético). Ambos acontecem na obra de Pagú, embora o discurso misto seja mais frequente, e serão analisados propriamente junto ao *corpus* selecionado.

Em suma, o olhar dos estudos intermediários somado à concepção que apresenta Anne-Marie Christin sobre escrita e imagem permitem uma leitura da obra de Patrícia Galvão que ressalta sua complexidade, de modo não só a perceber a relação entre imagem e escrita na obra da autora, mas também a notar a perspectiva autobiográfica dessa obra mista e a reconhecer na produção de Pagú seu caráter inovador entre os artistas e os escritores da primeira fase modernista.

Nesse contexto, compreender a autobiografia imagética como uma representação de si, na qual a subjetividade se constrói nas fronteiras entre o desenho e a escrita, revela que o ato de desenhar funciona, para Patrícia Galvão, como uma verdadeira escrita de si, um exercício de pensamento no qual ela não apenas reflete sobre suas vivências, mas também as internaliza e as transforma, orientando sua própria forma de representação. Essa prática, longe de ser meramente ilustrativa ou decorativa, configura-se como modo de intervenção no mundo, um gesto de resistência e autoinvenção. Não por acaso, a trajetória biográfica de Pagú evidencia que diversas etapas de sua vida foram acompanhadas pelo desenho. É justamente por isso que o primeiro capítulo desta tese se dedica a apresentar quem foi, de fato, Patrícia Galvão.

Dessa forma, o primeiro capítulo, “Produções do eu: uma vida desenhescrita”, investiga a trajetória de Patrícia Galvão à luz de questões teóricas relativas à produção de si — percurso que parte do cuidado de si e culmina no que a historiadora Ângela Gomes (2004) define como

“produção de si”, conceito que abarca modalidades como a escrita de si e o autorretrato literário. Se a escrita autorreferencial pressupõe uma identidade já constituída, a escrita de si, na perspectiva foucaultiana, configura-se como um exercício de construção subjetiva, que se efetiva na própria experiência da escrita, permitindo a descoberta e a transformação interior. A proposta desta tese, contudo, avança além do registro verbal: ao reunir e analisar os desenhos de Pagú, busca-se demonstrar como a artista igualmente criou sua identidade por meio dos desenhos. É nesse sentido que o capítulo também incorpora uma reflexão teórica e histórica sobre o desenho, evidenciando a trajetória dessa manifestação artística no Brasil, bem como as reflexões e implicações em torno da etimologia do próprio termo. Assim, ao articular vida e obra, texto e imagem, construímos uma ferramenta interpretativa que revela como Pagú, muito além da condição de musa, soube desenhescrever-se, inventando a si mesma na encruzilhada entre palavra e imagem.

Com a base teórica estabelecida, o segundo capítulo desta tese, intitulado “Primeiros desenhos”, avança para a análise dos primeiros desenhos de Patrícia Galvão, examinando suas contribuições para a *Revista de Antropofagia*, além do *Cadernos de croquis* e desenhos da autora encontrados em acervos e exposições. Para assegurar uma análise contextualizada, parte-se de uma reflexão sobre o modernismo brasileiro, com especial atenção ao sexismo estrutural que permeou esse movimento.

Partindo do exame do primitivismo antropofágico como estratégia de ruptura com convenções estabelecidas, demonstramos como o movimento abriu espaço para a coexistência entre escrita e desenho. Contudo, essa aparente liberdade criativa contrastava com a marginalização sistemática das mulheres no campo artístico, conforme evidenciam estudos sobre a construção histórica da figura do artista. Assim, na análise das obras de Pagú, buscamos observar como a autora desenvolveu uma linguagem visual singular: se por um lado dialogava com os símbolos nacionais caros ao modernismo (fauna, flora, figuras indígenas), por outro introduziu uma perspectiva crítica sobre o feminino e a intimidade. Seus desenhos revelam, então, como a artista tensionou criativamente sua condição de mulher no interior do projeto modernista, utilizando o traço como forma de intervenção social e autoafirmação.

O terceiro capítulo, “Duas pontas de uma mesma linha: o desenho e a letra”, dedica-se a examinar obras que materializam a fusão entre desenho e escrita na trajetória de Patrícia Galvão, tomando como *corpus* duas produções: o álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e o diário *O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagú que são minhas*, este

último redigido em parceria com Oswald de Andrade. Ambas as obras compartilham uma característica essencial: texto manuscrito e desenho ocupam o mesmo suporte, possuem a mesma materialidade e são criados pela mesma mão, constituindo aquilo que Augusto Campos (2014) denominou "desenhescrever".

O álbum dedicado a Tarsila do Amaral representa uma concretização da influência antropofágica, organizando memórias e reflexões por meio de desenhos e textos que constroem uma persona moderna jovial, impertinente e paródica. Já o diário com Oswald configura-se como espaço de criação compartilhada, no qual caligrafias distintas se entrelaçam com desenhos, poemas e anotações que registram o cotidiano do casal entre 1929 e 1931.

A análise considera as particularidades desses gêneros — álbum e diário — como espaços privilegiados para a produção de si, nos quais a relação entre autorretrato e autobiografia ganha novas dimensões. Propomos que, no caso de Pagú, desenho e letra compartilham uma origem comum no gesto manual sobre o papel, formando um contínuo dinâmico no qual imagem e palavra não competem, mas se complementam e transformam mutuamente. A partir desse entrelaçamento, a artista consolida uma linguagem intermediária em que sua experiência de vida e sua criação artística se fundem.

O quarto e último capítulo desta tese, “Para além dos manuscritos: Pagú midiática”, dedica-se à análise das produções gráfico-textuais de Patrícia Galvão no jornal *O Homem do Povo*, fundado em março de 1931 em parceria com Oswald de Andrade. Nesta fase, a produção de Pagú transita do registro manuscrito para a impressão periódica, mantendo e aprofundando a relação entre texto e imagem por meio de charges e tiras que se tornaram instrumentos fundamentais de crítica social e política. O periódico caracterizou-se pela exploração de linguagens híbridas que integravam artes visuais, literatura e jornalismo, constituindo um espaço privilegiado para a atuação de Pagú como chargista e criadora de histórias em quadrinhos. Sua contribuição inclui não apenas artigos e títulos de colunas, mas especialmente a série de oito tiras intitulada *Malakabeça, Fanika e Kabelluda*, que será examinada em detalhe nesse capítulo.

A análise situa a charge como gênero textual de caráter gráfico e humorístico, conforme definido por Ramos (2009), destacando seu uso de condensação narrativa, caricatura, hipérbole e ironia para comentar acontecimentos contemporâneos. No caso específico de Pagú, examinamos como a autora soube articular texto e imagem de forma contínua, criando produções nas quais a dimensão visual incorpora uma crítica satírica que amplia o sentido

verbal. Além disso, por meio da personagem Kabelluda, interpretada como um alter ego da autora, Pagú constrói a figura da mulher moderna: politicamente ativa, sexualmente livre e contestadora das normas burguesas. As tiras abordam temas como participação política feminina, liberdade sexual, maternidade fora do casamento e escolha de parceiros por afinidade ideológica, rompendo com a dicotomia entre público e privado tradicionalmente imposta às mulheres. Por meio dessa produção, Pagú problematiza simultaneamente a alienação feminina, critica o feminismo elitista e questiona a estrutura patriarcal-capitalista, consolidando assim uma linguagem gráfica singular, que associa engajamento político e inovação estética.

Esta tese busca, em suma, demonstrar como os desenhos e textos produzidos por Patrícia Galvão entre 1929 e 1933 compõem um fazer literário intermediário que não apenas rompe com a hierarquia entre texto e imagem, mas constitui uma forma singular de produção de si. Partindo da hipótese de que imagem e escrita combinam-se para compor uma autobiografia imagética, percorremos um trajeto analítico que, do autorretrato manuscrito às charges militantes, revela o desenho como escrita de si, um gesto ao mesmo tempo íntimo e político, pelo qual Pagú não apenas representou, mas ativamente inventou sua subjetividade. Seus traços, do álbum pessoal às tiras panfletárias, narram uma trajetória em que sua experiência de vida se traduz em linha e palavra, deslocando-a da condição de musa para a de artista que, ao desenharse, desenhava também novos contornos para a mulher no modernismo.

2. PRODUÇÕES DO EU:

UMA VIDA “DESENHESCRITA”

As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos
Alberto Mangel²

Partimos da premissa de que, na obra de Patrícia Galvão que será estudada nesta tese, escrita e imagem combinam-se para produzir uma autobiografia imagética, uma “escrita de si”, mais precisamente um autorretrato em que a autora/artista expõe uma vida desenhada e escrita. Mais adequado é, portanto, nomear essa produção como uma “desenhescrita” de si, retomando o neologismo cunhado por Augusto de Campos em 1975, quando compôs o poema *eh Pagú eh!*. O novo termo não apenas sintetiza a fusão entre verbal e visual, mas, quando usado para denominar o fazer artístico de Pagú, evidencia sua prática autoral híbrida e transgressora. Entenderemos, portanto, a autobiografia imagética da autora como a representação de si em que a subjetividade se constrói nas fronteiras entre o desenho e a escrita.

Nesse sentido, a possibilidade de descoberta, criação e de transformação de um “eu” suscita uma análise dos autorretratos da autora, de modo a perceber que o desenho é também uma escrita de si, uma forma de exercício de pensamento em que Pagú não apenas reflete sobre suas vivências, mas ainda as internaliza e as transforma em algo que guia sua forma de representação. Uma leitura como essa, portanto, implica perceber que cada traço carrega os impulsos do corpo. Um corpo que recorda, projeta, imagina, observa, sente e que, no caso de Patrícia Galvão, presentifica uma trajetória de arte, de paixão, de maternidade e de luta política. Cada traço seu inscreve as extensões de suas ações no mundo, configurando uma verdadeira “desenhescrita” de si. Surge então a necessidade de saber um pouco mais sobre Pagú, para além do apelido reducionista de “musa modernista”, que durante décadas pairou e tornou difusa sua produção intelectual e artística.

A trajetória biográfica de Patrícia Galvão evidencia que diversas etapas de sua vida foram acompanhadas pelo ato de desenhar, desde os desenhos em cartas e aqueles oferecidos como presentes a colegas, até as produções para a *Revista de Antropofagia*, passando pelo

² MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e pelos desenhos produzidos durante sua militância política.

Ressalta-se, ainda, que a prática do desenho aqui não é vista como meramente ilustrativa ou decorativa, mas como um modo de intervenção no mundo, uma forma de resistência e autoinvenção. Em contextos nos quais a voz da mulher era frequentemente silenciada, o traço tornava-se um instrumento de expressão e denúncia, um espaço de liberdade num corpo socialmente constricto. Neste capítulo, portanto, propomo-nos a explorar um pouco da vida de Pagú, bem como as questões teóricas que envolvem os conceitos sobre a produção de si e o desenho.

2.1 Breve biografia de Patrícia Galvão

As informações aqui apresentadas sobre a biografia da autora foram coletadas dos trabalhos meticulosos de Augusto de Campos, em *Pagú vida-obra* (2014, p. 420-447), que monta o roteiro de uma vida-obra de Pagú; de Tereza Freire, que traça, ao lado de um contexto histórico potente, um recorte biográfico de Patrícia Galvão em *Dos escombros de Pagú* (2008); e também de Lúcia Teixeira Furlani, que, junto a Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagú, organizou a fotobiografia *Viva Pagú* (2010), a qual, rica em imagens, torna visíveis fragmentos de uma vida multifacetada. Cada uma dessas três obras, a sua maneira, descortinam o prestígio de Pagú exclusivamente associados, ora à imagem de musa modernista, ora à de agitadora política, e nos apresentam uma Patrícia Galvão que, na verdade, foi várias — Patsy, Peste, Mara Lobo, King Shelter, Ariel, Solange Sohl... — e fez muito — desenhos, poesia, crônica, crítica, política, tradução.

Patrícia Rehder Galvão nasceu em São João da Boa Vista, São Paulo, em 9 de junho de 1910³. Sua família mudou-se para São Paulo capital em 1913. Moraram por um breve período na rua da Liberdade e mudaram-se novamente para o Brás, bairro de tradição operária e, na época, marcado pela presença de fábricas de tecelagem e imigrantes italianos. A família permaneceu no Brás até 1916, ano em que fixaram residência na Vila Mariana. Entre 1924 e 1928, Patrícia foi aluna da Escola Normal do Brás e da Praça da República. Nessa época,

³ Patrícia Galvão é registrada somente em 14 de junho, data às vezes erroneamente citada como a do nascimento.

frequentou também o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas com Mário de Andrade. Em 1928, começou a fazer parte do círculo de artistas modernistas, acompanhando as reuniões de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. No mesmo ano, Raul Bopp publicou na revista *Para Todos...*, com ilustração de Di Cavalcanti representando Patrícia Galvão, a primeira versão do poema “Coco de Pagú”, que torna famoso o apelido pelo qual Patrícia passa a ser conhecida. Em dezembro de 1928, formou-se na Escola Normal e recebeu o diploma de habilitação para o magistério público. No entanto, ao invés de seguir a carreira de professora, começou a marcar ainda mais sua presença no meio artístico paulista com declamações de poemas e publicações de desenhos.

Em março de 1929, publicou um primeiro desenho na segunda edição da *Revista de Antropofagia*, um segundo em maio e outro em junho do mesmo ano. Nesse meio tempo, compareceu, junto a artistas do grupo antropofágico, ao recital de música brasileira no Teatro Municipal de São Paulo e foi ao Rio de Janeiro acompanhar a 1ª exposição individual de Tarsila do Amaral. Em entrevista a Clóvis de Gusmão, publicada em 3 de agosto de 1929 na revista *Para Todos...*, Patrícia mencionou seu álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, declarou que gostava da antropofagia e falou da sua admiração por Tarsila. A reportagem vem acompanhada de um desenho que Pagú faz de Tarsila do Amaral⁴, o que parece uma versão minimalista do *Auto-retrato I*, pintado em 1924 pela própria Tarsila.⁵ No mesmo período, o romance entre Pagú e Oswald de Andrade começou a ser registrado em um diário escrito a quatro mãos, intitulado *Romance da época anarquista ou livro das horas de Pagú que são minhas*, o qual tem início datado em 24 de maio de 1929. Em agosto do mesmo ano, começou a desenhar paisagens e cenas em seu *Caderno de Croquis*. Em setembro, casou-se com o pintor Waldemar Belisário apenas para tornar-se livre da pressão familiar, que não via com bons olhos Pagú, uma mulher solteira, andar tão livre entre artistas. O casamento é, portanto, apenas uma fachada e anula-se poucos dias depois. Ainda assim, o casal viaja em lua de mel para Santos, onde Pagú havia marcado um encontro com Oswald para seguirem viagem juntos, enquanto Belisário retornaria para a capital. Na verdade, ao casar-se com Belisário, Pagú já estava grávida de Oswald de Andrade sem o saber. Após o período em Santos, Patrícia Galvão segue para a

⁴ Ver FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. BNDIGITAL: Coleção *Revista Para Todos...*, n. 555, p. 23. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/124451/per124451_1929_00555.pdf. Acesso em jul. de 2024.

⁵ Ver AMARAL, Tarsila do. *Autorretrato I*. 1924. Óleo sobre cartão sobre placa de madeira aglomerada. 41 x 37 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, SP. Disponível em <https://www.tarsiladoamaral.com.br/fase-1?pgid=lsdo8af14-8297242c-899d-4158-8046-c70a189445e5>. Acesso em jul. de 2024.

Bahia, onde encontraria o educador Anísio Teixeira, que lhe arranjaría um emprego. Entretanto, enquanto está na Bahia, Oswald de Andrade volta para São Paulo, separa-se definitivamente de Tarsila do Amaral e pede que Pagú volte à capital.

Em janeiro de 1930, Oswald e Pagú casam-se diante do jazigo da família do escritor no Cemitério da Consolação e passam a morar juntos. Pouco depois, ela sofre um aborto ao nadar contra a correnteza, durante horas, no rio Pinheiros, sem conseguir alcançar a margem. O bebê foi enterrado no túmulo da família de Oswald e os pais de Pagú, frente à fragilidade de sua saúde e ao escândalo do seu relacionamento com o poeta, impõem que ela fique na casa da família até que um casamento em igreja aconteça propriamente. O casamento oficial ocorre em 1 de abril de 1930, na Igreja da Penha.

Paralelamente, entre março e abril, acontece a exposição da Casa Modernista de Grigori Warchavchik, em São Paulo, em que a obra *Vaso de feira*, de Pagú, é exposta. Afirma Augusto de Campos (2014, p. 426) que essa peça, atualmente em poder de Paulo Mendes de Almeida, é um vaso de barro a que Pagú adicionou desenhos a lápis de cor. Esses desenhos, contudo, apagaram-se com o tempo e não foi possível encontrar, até a conclusão desta pesquisa, fotos ou outras referências a esta obra.

Patrícia engravida novamente e, em setembro de 1930, nasceu Rudá de Andrade, filho de Oswald e Pagú. Em um relacionamento já fragilizado por traições camufladas por liberdade sexual, Pagú resolve reatar sua carreira artística e intelectual e viaja sozinha para Buenos Aires em dezembro do mesmo ano. Na Argentina, conheceu escritores como Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Norah Borges e Victoria Ocampo. Entretanto, ao receber um falando sobre a saúde frágil do filho, retorna imediatamente a São Paulo com a bagagem cheia de livros e manifestos sobre o comunismo.

Em *Autobiografia precoce* (2020)⁶, Patrícia Galvão afirma:

Em casa, conhecíamos toda espécie de necessidade e provações. Mas não conhecíamos a miséria [...]. Morei no Brás até os 16 anos. Numa habitação operária, com fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. [...] Presenciava manifestações e greves e, se nesses momentos tomava partido, era um parti pris sentimental e, se exaltadamente acompanhava os movimentos, era por pura satisfação de meus sentimentos, à margem de qualquer compreensão ou raciocínio (Galvão, 2020, p.16).

⁶ O livro publicado pela primeira vez em 2005 pela editora Agir e, em 2020, reeditado pela Companhia das Letras, apresenta um compilado de cinco cartas, iniciadas em meados de 1940 entre grades e continuada no primeiro ano de liberdade após os quase cinco anos de cárcere. Nesses textos, Patrícia Galvão faz uma retrospectiva de sua vida, em que sexualidade e política assumem temas centrais.

Apesar da vivência, Galvão, no mesmo texto, relata que seu interesse pela causa comunista viria somente a partir da viagem que faz a Buenos Aires. O interesse político de Pagú intensificou-se, contagiou também Oswald de Andrade, e o casal, estimulado pela doutrina marxista, resolve criar o jornal panfletário *O Homem do Povo*. No jornal, Patrícia Galvão fica responsável por redigir a coluna “A Mulher do Povo”, em que criticava o feminismo de elite e as classes dominantes. Colaborava com artigos, desenhava charges e anúncios publicitários e assinava as tirinhas da narrativa *Malakabeça, Fanika e Kabeluda*. O jornal, que só teve oito números, acabou proibido pela polícia. Em abril de 1931, viajou com Oswald para Montevideu, onde conheceu Luís Carlos Prestes e, a partir daí, passa a crer com mais convicção e a dedicar-se com mais afinco aos ideais comunistas. Ao retornar ao Brasil, passa a participar ativamente dos movimentos de reivindicação dos operários e em 23 de agosto é presa como agitadora, em Santos, na greve dos estivadores, ao participar de um comício na praça da República. Na ocasião, o estivador negro Herculano de Souza, a quem Pagú admirava muito, é baleado nas costas e agoniza em seus braços. Patrícia Galvão é levada para o cárcere 3, uma cadeia na praça dos Andradas, em Santos, e, após uma semana, é transferida para São Paulo. Sua prisão desencadeou notícias diversas na mídia brasileira, ressaltando o fato de ela não ser de origem proletária. Desgostoso da publicidade que isso dava à causa, o Partido Comunista a faz assinar um documento em que Pagú exime o Partido de toda a responsabilidade e se reconhece como uma “agitadora individual, sensacionalista e inexperiente”.⁷

Entre uma série de idas e vindas com Oswald de Andrade, e também com o Partido Comunista, em 1933 Patrícia Galvão publica *Parque Industrial: romance proletário*, narrativa resultado da sua experiência como operária no Rio de Janeiro e de sua vivência de adolescente no Brás. A publicação, entretanto, é feita sob o pseudônimo Mara Lobo, por exigência do Partido, que considera a obra um escândalo. O livro denuncia os abusos sexuais sofridos por operárias, ferindo assim a moral da integridade trabalhista.

⁷ Em *Verdade e liberdade*, panfleto político do comitê pró-candidatura Patrícia Galvão à Assembleia Legislativa do Estado, Patrícia Galvão afirma: “Dos vinte aos trinta anos, eu tinha obedecido às ordens do Partido. Assinara as declarações que me haviam entregue, para assinar sem ler. Isto aconteceu pela primeira vez quando recolhi no chão o corpo agonizante do estivador negro Herculano de Souza, quando enfrentei a cavalaria na praça da República, em Santos, quando fui presa como agitadora — levada para o cárcere 3, a pior cadeia do continente. Então, quando recuperei a liberdade, o Partido me condenou: fizeram-me assinar um documento no qual se eximia o Partido de toda a responsabilidade. Aquilo tudo, o conflito e o sangue derramado, fora obra de uma ‘provocadora’, de uma ‘agitadora individual, sensacionalista e inexperiente’. Assinei. Assinei de olhos fechados, surda ao desabamento que se processava dentro de mim.” (Galvão, 1950 in Campos, 2019, p. 259).

No mesmo ano, Pagú e Oswald passam a escrever para o jornal *Diário de Notícias*, de São Paulo. E, em dezembro de 1933, Patrícia Galvão inicia uma viagem pelo mundo, mas continua enviando correspondências para o *Correio da Manhã* e o *Diário de Notícias*, do Rio, e para o *Diário da Noite*, de São Paulo. O itinerário da viagem é resumido, anos depois, numa crônica publicada pela autora, no suplemento de *A Tribuna*, n. 238, 15 de outubro de 1961:

Rio-Pará, Pará-Califórnia, travessia do Panamá, travessia do Pacífico, Japão... Raul Bopp, cônsul em Osaka, fez a maior parte dos itinerários pelas quatro mil ilhas, depois foi a vez da Manchúria (o encontro com Freud, em viagem na China), a coroação de Pu-Yi, onde esta jornalista brasileira dançou no grande salão com um repórter norte-americano, quebrando a etiqueta; depois foi a China; depois a Sibéria; depois a Rússia nos tempos de fé que aí desmoronaram... Depois a Polônia, a Alemanha nazista, onde para chegar a uma cervejaria, na longa parada do trem, a Gestapo dispensou dois homens para me vigiar, depois a França... E um ano depois a dura e longa viagem de volta (Galvão, 1961, in Campos, 2014, p. 307).

Durante sua estada em Paris, Patrícia Galvão entra em contato com poetas surrealistas, como Benjamin Péret, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard e René Crevel. Ingressa no Partido Comunista Francês com identificação falsa, sob o nome de Leonnie. Luta pelo Front Populaire (união dos partidos de esquerda), é ferida gravemente nos movimentos de rua, fica cerca de três meses internada em um hospital e é detida três vezes. Em 1935, presa como militante comunista estrangeira, é identificada pelo embaixador Souza Dantas, que consegue sua repatriação.

De volta à sua terra natal, Patrícia Galvão separa-se definitivamente de Oswald de Andrade e segue a carreira jornalística. É presa novamente em decorrência da Intentona Comunista, mas é absolvida pela Justiça Federal de São Paulo. O Tribunal Militar do Rio, no entanto, a condena a dois anos de prisão. Durante o cumprimento da pena, é transferida para o Hospital da Cruz Azul, de onde foge. É presa novamente em 1938 e recebe condenação para mais dois anos de cárcere. Ao todo, ficou quatro anos e meio nos presídios políticos do Paraíso e Maria Zélia, em São Paulo, na Casa de Detenção, no Rio, e na Cadeia Pública de São Paulo. Em junho de 1940, libertada, finalmente, vai para a casa dos pais e, pouco depois, casa-se com Geraldo Ferraz, que será o seu companheiro até o fim da vida. Em junho de 1941, nasce Geraldo Galvão Ferraz, filho de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão.

Nessa nova vida, Patrícia Galvão retoma sua trajetória intelectual. Em 1942, é redatora de *A Manhã* e de *O Jornal*, do Rio de Janeiro e, no jornal *A Noite*, de São Paulo, publica crônicas

diárias sob o pseudônimo Ariel. Em 1945, é publicada a primeira edição do romance *A Famosa Revista*, escrito em colaboração com Geraldo Ferraz. A partir de então, trabalha por onze anos, no Rio e em São Paulo, como redatora da Agência France-Presse.

Em 1946, é publicado o primeiro número do *Suplemento Literário do Diário de São Paulo*, organizado por Geraldo Ferraz com a colaboração de Patrícia Galvão. O suplemento sairá aos domingos, durante dois anos. Em suas páginas, Patrícia assina as crônicas da série Cor Local, com a rubrica “Pt.”, e mantém, com Geraldo Ferraz, a seção Antologia da Literatura Estrangeira, comentários bibliográficos e traduções, em mais de noventa números. Com o pseudônimo King Shelter, também escreveu contos de suspense para a revista *Detetive*.

Em 1949, acometida por seguidas crises depressivas depois do período prisional, tentou suicídio com arma de fogo, mas o ferimento não foi fatal. Nos anos seguintes, foi crítica literária, teatral e de televisão no jornal *A Tribuna*, de Santos. Nessa cidade, liderou a campanha para a construção do Teatro Municipal, além de fundar a Associação dos Jornalistas Profissionais. Também criou a União do Teatro Amador de Santos. Em 1950, concorreu, pelo Partido Socialista Brasileiro, a uma cadeira na Assembleia Legislativa de São Paulo, momento em que publicou o panfleto político *Verdade e Liberdade*, no qual rememora os duros momentos de prisão, repudia o Partido Comunista e apresenta os motivos de sua candidatura. Entretanto, não venceu a eleição.

Para Patrícia Galvão, a década de 1950 é marcada pelo forte interesse pelo teatro. Em 1952, ela frequenta a Escola de Arte Dramática de São Paulo e, daí em diante, passa a ocupar-se cada vez mais com atividades teatrais, mas continua escrevendo críticas e publicando traduções em jornais. Em setembro de 1962, viaja para Paris, para submeter-se a uma intervenção cirúrgica devido a um câncer. A cirurgia não curou a doença e Patrícia tenta suicídio novamente. Em novembro volta ao Brasil com Geraldo Ferraz, e falece em Santos, em 12 de dezembro de 1962.

Durante toda a sua trajetória de vida, a relação íntima com a escrita e a imagem fica evidente na produção artística de Patrícia Galvão. Ela, que foi poeta, prosadora, jornalista, crítica de arte (e aqui incluem-se as artes plásticas, a música e a literatura), começou a ser publicada pelos seus desenhos — que são também autorretratos — e, de alguma forma, manteve-se ligada a uma constante escrita de si ao longo de sua carreira. Tal ligação testemunha um exercício contínuo de transformação e autoconhecimento por meio das produções de si.

2.2 Produções de si

As obras produzidas por Patrícia Galvão entre os anos de 1929 e 1933 constituem uma produção de si. Objeto desta tese, esse conjunto de obras pede que se perceba a multiplicidade de sua criação de modo abrangente, de modo que a obra de Galvão não seja reduzida a meros experimentalismos ou aos caprichos de uma jovem modernista, mas seja compreendida como uma consistente criação poética de caráter autobiográfico. Para alcançar essa dimensão, será preciso primeiro seguir a trajetória que parte do ato do *cuidado de si* em direção ao que Ângela Gomes chama de *produção de si*, passando, para isso, pelos conceitos de escrita de si e de autorretrato literário.

Na moral grega, o cuidado de si era entendido como um ato profundamente pessoal, sustentado por técnicas que permitiam a cada indivíduo moldar sua existência sem se submeter a códigos imutáveis. Em seus estudos sobre a cultura greco-latina, Michel Foucault debruçou-se sobre questões éticas atravessadas pelas temáticas do cuidado de si e das práticas de si, dentre as quais lista os cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos, as meditações, as leituras, as anotações sobre livros ou conversas e a rememoração das verdades que já se sabe, mas de que convém apropriar-se ainda mais. O filósofo afirma, em *História da Sexualidade*, que “em torno dos cuidados consigo, toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho para consigo e a comunicação para com outrem.” (Foucault, 2009, p. 57). Quando, em 1983, Foucault publicou o texto “Escrita de si” — que seria um dos atos do cuidado de si —, ele chama a atenção para a escrita enquanto exercício de pensamento, o qual seria uma etapa fundamental no processo de *askêsis*, ou seja, o processo de transformar os discursos ou ideias reconhecidas como verdadeiras em princípios concretos que guiam a ação racional do indivíduo. Nessa perspectiva, a escrita de si seria *etopoiética*, o que significa que ela teria o poder de moldar o caráter ou o modo de ser de uma pessoa. Assim, ao escrever sobre si, o indivíduo não apenas reflete sobre a verdade, mas internaliza e transforma essa verdade em algo que guia sua forma de viver. Foucault (1992, p. 135) afirma que, na Antiguidade, essa prática de escrita se desenvolveria ora como *hupomnêmata* — anotações ou registros pessoais usados para guardar ensinamentos, reflexões ou lições de vida, quase como um diário ou caderno de estudo —, ora como correspondências.

Quando a sociedade moderna entra em cena, as formas de escrita autorreferencial se expandem. Autobiografias, diários, e, mais tarde, autoficções, blogs etc. têm cada vez mais

espaço numa sociedade marcada pelo individualismo. Elas não são, no entanto, necessariamente o que é a escrita de si retomada dos gregos por Foucault. Isso porque a escrita de si não é uma afirmação sobre a própria identidade a partir de uma autoridade exterior, ou seja, a partir do que o “eu” que escreve acredita ser. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade de descoberta.

A historiadora Ângela Gomes, em *Escrita de si, escrita da História* (2004), mostra que a escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar “produção de si” no mundo moderno ocidental. Nesse contexto, as produções de si se estabeleceram em um processo iniciado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia, no século XVII, que atravessa o século XVIII e alcança seu auge no século XIX. Gomes (2004, p. 10-11) ressalta que as produções de si integram ainda um longo e complexo processo, que permaneceu em andamento também durante o século XX e abarcou as grandes transformações ocorridas na área das comunicações: o telefone, o e-mail, as fotografias e uma série de objetos do cotidiano. Assim, na contemporaneidade, diante das múltiplas formas de exercício do pensamento, falar em “produção de si” torna-se ainda mais pertinente. Isso porque as práticas de produção de si abrangem um conjunto diversificado de ações: desde aquelas diretamente relacionadas à escrita de si — como autobiografias e diários — até a constituição de uma memória pessoal por meio da reunião de produções realizadas pelo próprio sujeito.

É certo, portanto, que o período moderno conferiu à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver enquanto memória de si mesmo e dos outros. Assim, afirma Gomes (2004, p. 12):

os tempos modernos são de consagração do lugar do indivíduo na sociedade, quer como uma unidade coerente que postula uma identidade para si, quer como uma multiplicidade que se fragmenta socialmente, exprimindo identidades parciais e nem sempre harmônicas. Essa tensão constitutiva do individualismo moderno tem implicações fundamentais para o estabelecimento das modalidades de produção de si [...]. Isso porque, com essa nova categoria de indivíduo, transformam-se, entre outras, as noções de memória, documento, verdade, tempo e história.

As noções a que se refere a autora são objeto, por exemplo, de inúmeras pesquisas atuais sobre as correspondências de autores modernistas. Diversos são os livros publicados com a correspondência entre Mário de Andrade e autores, artistas e intelectuais, e muitos são os estudos que se debruçam sobre esse extenso material para constatar, das mais variadas formas,

que, no âmbito privado das cartas, autores como Mário não só legitimaram propostas artísticas e estimularam debate e produção intelectual, mas também compartilham ideias, dúvidas e angústias⁸. Além das incontáveis publicações que reúnem cartas de autores e artistas modernistas, os acervos criados preservam não apenas manuscritos, rascunhos e outras composições profissionais, mas também pertences pessoais dos autores, como bilhetes, fotografias, cartões postais e outros itens. É por esse viés que a coleção de arte e a biblioteca de Mário de Andrade, por exemplo, poderiam ser vistas como uma produção de si, uma vez que o trabalho de pesquisa, coleta e seleção das obras também conta uma história sobre Mário, por mais que ele não seja o autor das obras. O mesmo pode ser dito sobre o acervo de Oswald de Andrade, o qual abarca cartas, bilhetes, cadernos etc.; o arquivo de Tarsila do Amaral, que reúne correspondência com familiares, amigos e admiradores, além de fotografias, postais e crônicas escritas pela artista; a coleção de arte e arquivo de Anita Malfatti⁹; e vários outros inventários de artistas espalhados em museus, arquivos e bibliotecas.

No caso de Patrícia Galvão, grande parte de seus originais encontram-se em coleções privadas de acesso restrito. O Centro de Estudos Pagú, localizado na biblioteca da Universidade Santa Cecília, em Santos/SP, configura-se como um espaço de estudo em homenagem à Galvão. O Centro armazena apenas a reprodução de fotos e alguns desenhos e trechos de cartas da autora. A curadoria presente nesse centro de estudos, no entanto, foi realizada por Lúcia Teixeira Furlani, e não por Pagú. É fato que a vida errante de Galvão dificulta a formação de arquivos como o de Mário de Andrade, o qual praticamente passou toda a vida habitando a mesma casa. Nesse contexto, a dispersão das produções de Galvão dificulta a interpretação do Centro de Estudos Pagú como uma produção de si. No entanto, a proposta desta tese — reunir e analisar os desenhos de Patrícia Galvão de modo a perceber como sua subjetividade se compõe nas

⁸ A tese de Marcia Regina J. Machado, intitulada *O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920*, cita cerca de 16 publicações que reúnem cartas de Mário de Andrade. Além disso, uma notícia na Folha de S. Paulo em 21 de julho de 1997 traz a inauguração da consulta pública no Instituto de Estudos Brasileiros das mais de 7.000 cartas como “um dos mais importantes acontecimentos literários brasileiros dos últimos anos”, uma vez que traria “novos aspectos sobre os artistas e o meio literário ligado ao modernismo entre as décadas de 20 e 40”. A notícia é acompanhada de uma citação de Antônio Candido, o qual afirma que “a sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito”. Ver IEB mostra cartas de Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*, 21 jul. 1997. Folha Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq210740.htm>>. Acesso em: 08 abr. 2025.

⁹ As coleções e arquivos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti mencionadas estão disponíveis no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP). Oswald de Andrade possui também um grande acervo no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (Cedae), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

fronteiras entre o desenho e a escrita — permite acessar parte dessa dimensão autoral, para revelar como a própria artista pôde também construir sua identidade por meio de suas criações.

De forma ampla, essas produções de si podem evidenciar como a trajetória biográfica de uma pessoa é multifacetada. Isso significa dizer que um mesmo período de vida pode ser desagrupado em momentos que, por mais que sejam simultâneos, são também diferentes: o momento do trabalho artístico, o dos relacionamentos, o do trabalho político e assim por diante. Assim, quando na Modernidade o valor do indivíduo e do individual passou a ser reconhecido, os registros de memória dos indivíduos consolidaram-se como subjetivos e fragmentados. Ângela Gomes (2004, p.13-14) afirma que esses registros, por vezes ordinários, passam a ter seu valor histórico estabelecido devido a uma nova concepção de verdade, a qual, nesse contexto sociocultural, não mais se limita a uma “verdade factual”, objetiva e una. A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade do indivíduo, ganhando uma dimensão fragmentada. A verdade, portanto, “passa a ser pensada em sentido plural, como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida” (Gomes, 2004, p. 14). A partir do viés histórico, Gomes (2004, p. 14) então afirma que “a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a ‘sua’ verdade”. Isso significa dizer que as produções de si são marcadas pela busca de um efeito de verdade, como se a subjetividade pudesse ser uma prova de legitimidade e autoridade, tornando, assim, a autenticidade da escrita de si inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade. Nesse sentido, dentro do acervo de um escritor, as cartas do autor, por exemplo, seriam a prova concreta, a testemunha de determinado evento.

Assim, a partir da concepção apresentada por Ângela Gomes, podemos dizer que, nas produções de si, a “verdade dos fatos” importa menos do que a perspectiva adotada pelo registro e a forma como o autor a manifesta. Uma produção de si diz o que o autor viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um momento de sua vida.

Com perspectiva um pouco diferente, mas chegando a uma conclusão semelhante, Roland Barthes, em *Efeito de real* (1971), analisa como certos detalhes aparentemente insignificantes em textos literários — como a descrição minuciosa de um objeto ou cenário — funcionam para criar a ilusão de realidade. A partir desse ponto de vista, cartas pessoais que se tornam livros literários seriam os objetos cotidianos que afirmam o “ter-estado-lá” das coisas como prova de verdade. O que antes não passava de objeto cotidiano na vida pessoal de um

sujeito público, como um escritor, torna-se a porta de entrada para a dimensão pessoal de verdade desse sujeito aos olhos do público. É importante salientar, então, que essa verdade cunhada pelas produções de si é uma verdade individual, ou seja, um recorte também já interpretado e enviesado de determinado momento. A esse recorte Barthes dá o nome de biografema.

Em *A câmara clara* (1984), Roland Barthes apresenta um estudo sobre a materialidade da fotografia e aponta que uma foto, enquanto contingência, nos fornece detalhes e saberes específicos de um determinado momento e que, por isso, chega a favorecer certo fetichismo no seu observador:

[A fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (Barthes, 1989, p. 51).

Assim, se a fotografia recorta do tempo um só fragmento, o biografema também extrai, do curso de uma existência, apenas os detalhes que interessam à sua composição. O conceito criado por Barthes diz respeito às aparentes “desimportâncias” reunidas em texto, ao exercício de coleta dos detalhes de uma vida, mas não apenas aquilo que é banal. É preciso que esses detalhes sejam afetivos. Como bem interpreta Gabriel Sausen Feil:

a escritura biografemática pode ser entendida como um modo de lidar com a biografia sem se limitar à história referenciada, o que, em outras palavras, quer dizer a história de vida do sujeito. O biógrafo, nessa perspectiva, não narra, de maneira linear, cronológica, coerente, a sua própria vida (nem a de ninguém), mas produz vidas: o biografólogo como um inventor de vidas. (Não se trata de ignorar a biografia; aliás, biografia e biografema sequer estão em oposição. Enquanto a escritura biografemática ocupa-se dos procedimentos de reinvenção de um autor, a escrita biográfica ocupa-se do levantamento de informações históricas sobre um sujeito (Feil, 2010, p. 65).

O biografema, conforme proposto por Roland Barthes, consiste no momento de indiscernibilidade entre vida e obra, em que os limites entre o ficcional e o real, o imaginário e o histórico, se dissolvem. Trata-se de uma fragmentação que recusa a linearidade biográfica tradicional, permitindo que a vida se manifeste em traços, gestos e detalhes que escapam à

totalidade narrativa. Nesse sentido, o biografema não busca reconstruir uma identidade fixa, mas evidenciar zonas de ambiguidade onde a subjetividade se inscreve de forma descontínua.

Philippe Lejeune, ao dedicar-se ao estudo e à catalogação dos textos autorreferenciais, percebe algo interessante: o leitor frequentemente buscará as rupturas do pacto autobiográfico assinado simbolicamente quando se inicia a leitura de um texto declarado autobiográfico. Tal rompimento leva Lejeune a constatar que, para o leitor, muitas vezes um romance é tido como “mais verdadeiro” que uma autobiografia: “sempre se considera mais verdadeiro e mais profundo o que se descobriu através do texto, a despeito do autor” (Lejeune, 2014 p. 31). Nessa perspectiva, os leitores não mais leem romances como ficções que remetem a verdades da natureza humana, mas “como fantasmas reveladores de um indivíduo” (Lejeune, 2014, p. 50). É partindo dessa percepção que notamos como os pequenos detalhes descritos, a escolha vocabular, as narrações pessoais em cartas ou diários etc. passam a funcionar como as pequenas manifestações de verdade de um indivíduo.

No âmbito imagético, essa perspectiva também se aplica. Jean-Pierre Oudart, em *O efeito de real* (2009), retoma Barthes para afirmar que o efeito de real não é mera ilusão analógica, mas produto de um sistema de representação que se desenvolveu do Renascimento ao século XIX. Assim, a literatura não reflete a realidade de forma neutra, mas fabrica a sensação de verossimilhança por meio de estratégias de linguagem. Nas imagens algo parecido acontece: detalhes pictóricos, como a representação minuciosa de objetos cotidianos ou textura, não têm função narrativa ou simbólica direta, mas funcionam como marcas de autenticidade, reforçando a impressão de que a obra está ligada ao “real”. Oudart (2009, p. 7) sinaliza que esse efeito está ligado à inscrição do sujeito-espectador na estrutura da obra, criando uma relação entre a figuração e a posição imaginária do observador. Nesse sentido, conclui Oudart (2009, p. 17-18) que o efeito de real é um código histórico ligado à inscrição do sujeito na representação, e que, por isso, persiste mesmo após a desconstrução da figuração realista.

Esse efeito de real e, ainda, o “mistério” do que uma imagem pode revelar a partir dos elementos que não são interpretados de maneira imediata é o que pode enfeitiçar o público pelo sentimento de veracidade que lhe é constitutivo. É frente a isso que este trabalho de análise dos desenhos de Patrícia Galvão não busca desvendar ou assumir uma verdade sobre a artista, mas construir uma possibilidade — dentre tantas outras — de leitura. Outro aspecto relevante nesta análise é a dicotomia que envolve o autor do texto: de um lado, a ideia de que o texto é uma “representação” de seu autor, que o teria construído a fim de materializar uma identidade que

quer consolidar; de outro, a ideia de que o autor é uma “invenção” do próprio texto, sendo sua subjetividade um produto da narrativa. Quando se trata das produções de si, faz mais sentido perceber que o autor não é nem anterior nem posterior ao texto, mas simultâneo. Isso significa dizer que as produções de si não refletem um ser já completo, nem uma inventam uma persona completamente nova.

É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando se, através dele, um autor e uma narrativa. Uma ideia que se alimenta do entendimento de que a escrita de si foi mobilizada pelos indivíduos modernos com múltiplas intenções, entre as quais a de permitir o autoconhecimento, o prazer, a catarse, a comunicação consigo mesmo e com os outros. Uma modalidade de ação que permitiria a seu autor uma mudança e/ou um controle maior sobre a própria vida, numa dimensão quer religiosa, quer laica. (Gomes, 2004, p. 16).

É devido a essa possibilidade de descoberta e de transformação que a associação entre os desenhos e autorretratos de Patrícia Galvão a uma forma de produção de si torna-se tão assertiva. Michel Beaujour, em “Autoportrait et autobiographie”, introdução do livro *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (1980), postula a existência do gênero autorretrato, geralmente associado às artes visuais, também na literatura. A partir de obras como os *Ensaio*s de Michel de Montaigne, *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau, *L'âge d'homme ou La Règle du jeu* de Michel Leiris, *Antimémoires* de André Malraux e *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor depreende a existência de um autorretrato também na escrita. O gênero se diferencia da autobiografia especialmente por não apresentar uma narrativa contínua, que reconstrói de forma linear uma existência. Ainda, enquanto em uma autobiografia o autor se pergunta como ele se tornou o que se tornou, no autorretrato escrito, o autor se pergunta quem ele é no exato momento em que escreve¹⁰, fato que se aproxima da escrita de si *etopoiética* da qual fala Foucault. Beaujour (1980, p. 7), no entanto, tem plena consciência de que o uso do termo “autorretrato” evoca sempre uma percepção imagética e, por isso, julga o termo insatisfatório para o gênero literário que tenta definir, mas não encontrou um substituto adequado. Michel Beaujour deixa claro, então, que um texto não representa um indivíduo da mesma forma que uma tela pintada.

No contexto literário, o termo “autorretrato” é, portanto, metafórico. Isso porque o escritor não se descreve da mesma forma como o pintor retrata o seu rosto e o corpo que percebe

¹⁰ “La formule opératoire de l'autoportrait est donc: ‘Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis.’” (Beaujour, 1980, p. 9).

no espelho, até porque a linearidade da escrita alfabética não permitiria abarcar uma figura em um só olhar. Assim, o autorretrato na literatura não consiste em uma simples descrição de seu autor, mas em um retrato visto por meio de um “espelho de tinta”, como afirma o título da obra de Beaujour, ou seja, um espelho escurecido, borrado pela linguagem e cultura que necessariamente precedem o sujeito que se compromete a escrever. Ao afirmar que “o autorretrato literário é, antes de mais nada, um *objeto encontrado* ao qual o autor atribui a finalidade de autorretrato em desenvolvimento”¹¹, Beaujour dá a entender que o “mistério” que circunda um autorretrato literário se extingue no autorretrato pictórico, pois este seria dado aos olhos de uma só vez, ou ainda, não seria um “objeto encontrado”, mas um objeto construído a partir da observação de um reflexo no espelho. Nesse sentido, a apreensão física vista em um autorretrato pictórico não requer as mesmas mediações que a apreensão moral que, segundo o autor, é buscada em um autorretrato literário. Natacha Allet, em *L'autoportrait, Méthodes et problèmes* (2005), ao explorar a estrutura do autorretrato literário, constata sua forma não cronológica, introspectiva e interdisciplinar, a qual funciona como um espelho do “eu” e do mundo, com forte presença da memória textual e da cultura. Dessa forma, Allet (2005, n.p.) percebe que o corpo seria mais imediato que a alma porque é imediatamente oferecido ao olho e porque deixa-se encerrar dentro dos limites de uma estrutura, ao contrário da alma, que não tem existência objetiva e que, por isso, escapa a qualquer tentativa completa de apreensão. Encontra-se aí, porém, um contraponto com a crítica de arte.

Enquanto disciplina autônoma e especializada que opera com temáticas e metodologias próprias, a crítica de arte surge no século XVIII — depois de muitas obras de arte já produzidas — com a finalidade de interpretar e avaliar essas criações. Uma forma de mediação que, a depender do contexto de produção e da complexidade da obra, oferece ferramentas para a interpretação do público. Quando se trata de autorretratos, a interpretação poderia ser óbvia: trata-se de uma imagem do artista produzida por ele mesmo. No entanto, para além dessa primeira camada, o que mais um autorretrato pode transmitir? Didi-Huberman, em *Diante da imagem* (2013, p. 9), começa sua reflexão sobre as certezas concebidas pela História da Arte mostrando que, quando olhamos uma obra de arte e não somos capazes de, em um único olhar, interpretá-la em sua completude, percebemos o resultado de um longo desvio entre o que está pintado e o que podemos compreender. Assim, partindo do ponto de que toda imagem — bem como toda palavra — provém de um jogo incessante entre o perto e o distante, o legível e o

¹¹ “L'autoportrait est d'abord un objet trouvé auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration.” (Beaujour, 1980, p. 10).

visível, Didi-Huberman propõe que a imagem não se esgota no que é imediatamente visível, pois ela contém lacunas, sombras e elementos que resistem à interpretação imediata. Rejeitando interpretações que reduzem a imagem a um significado único ou a um contexto histórico fixo, é possível perceber que as imagens carregam camadas de tempo e memória que transcendem sua origem, que dizem mais do que o que seria possível abarcar de imediato num só olhar.

Ao observar um autorretrato, somos convidados não apenas a apreciar, mas também a analisar, examinar e interpretar o que a imagem evoca. À primeira vista, pode ser tentador partir do pressuposto de que a autorrepresentação, por se referir à realidade, possui caráter documental. No entanto, é fundamental reconhecer que ela é, antes de tudo, uma forma de interpretação. O artista projeta-se a partir de sua própria leitura de si, construindo aquilo que entende como sua verdade individual. Isso, entretanto, não significa a ausência de traços de realidade nos autorretratos; pelo contrário, evidencia que é necessário ler nas entrelinhas e perceber o que não se esgota no que se vê de imediato. Assim, ao se representar, são feitas escolhas conscientes sobre a imagem que se deseja transmitir.

2.3 Sobre o desenho

A escolha por desenhos, e não por pintura ou outra técnica plástica, já diz muito sobre a intenção comunicativa de Pagú, uma vez que a palavra desenho abarca em si não apenas o registro gráfico, expressão em linhas, esboço, traçado, mas também o sentido de desígnio. Jacqueline Lichtenstein, no ensaio *Do disegno ao desenho*, ao traçar uma breve etimologia da palavra “desenho”, começa pelo termo italiano “*disegno*” e destaca o significado proposto por Giorgio Vasari: *disegno* significa desenho enquanto a expressão de uma representação mental, ou ainda, enquanto forma de apresentar o espírito ou a imaginação do artista (Lichtenstein, 2019, p. 21-22). Lichtenstein explica que, enquanto ato na mente do pintor, o *disegno* é invenção, mas quando se traduz no ato manual apoiado por uma aprendizagem técnica, passa a ser o que hoje comumente se denomina desenho. É importante salientar que, na perspectiva de Vasari, a aprendizagem técnica se torna relevante, pois, ao extrair do pensamento a invenção, é preciso que a mão, treinada pelo estudo, possa fazer aquilo que a mente inicialmente desenhava, transformando assim o *disegno* mental, em *disegno* material, ou simplesmente desenho. Ao longo de todo seu ensaio, Lichtenstein evidencia, então, como o desenho foi sendo visto ora como um projeto ou uma intenção, ora como construção imagética, sendo esta última por vezes

categorizada como expressão de uma intenção intelectual, um esboço, mas também como a etapa mecânica da pintura, ou seja, uma habilidade manual que se fundamenta em um saber técnico.

A perspectiva de Vasari também é analisada por Didi-Huberman no capítulo “A arte como renascimento e a imortalidade do homem ideal”, em *Diante da imagem* (2013), no qual ele diz que o *disegno* é a quarta palavra mágica, ou seja, a quarta noção-totem que Vasari foi capaz de projetar para além de seu livro *Vidas*¹². O historiador e filósofo da arte francês nos leva a perceber que a escrita de *Vidas* ao mesmo tempo em que buscou delinear “a moldura de um novo gênero de discurso, de escrita, e de conduzir o leitor às margens de uma nova era do saber sobre a arte” (2023, p. 74) também visava a “salvar os artistas de sua suposta ‘segunda morte’, tornar a arte inesquecível” (2013, p. 82). É justamente nesse contexto de surgimento de um novo gênero de discurso que o autor indica, com o termo *disegno*, o princípio unificador das artes. Nas palavras de Vasari:

Procedendo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes — arquitetura, escultura e pintura —, extrai a partir de coisas múltiplas um julgamento universal. Este é como uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, sempre muito singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano ou do dos animais, de plantas ou de edifícios, de esculturas ou de pinturas, conhece-se a proporção que o todo mantém com as partes, e as partes entre si e com o todo. E desse conhecimento nasce um certo conceito ou julgamento que forma no espírito da coisa, a qual, expressa a seguir com as mãos, se chama desenho. Pode-se daí concluir que esse desenho não é senão a expressão aparente e a declaração do conceito que se possui no espírito, ou daquilo que outros imaginaram no seu espírito e fabricaram na ideia. [...] Seja como for, o desenho, quando extrai a invenção de uma coisa a partir do julgamento, tem necessidade de que a mão seja dirigida e tornada apta — através do estudo e do exercício de muitos anos — a desenhar e a exprimir bem todas as coisas que a natureza criou, seja com a pena, o buril, o carvão, a pedra ou qualquer outro meio. (Vasari, 1550, apud Didi-Huberman, 2013, p. 103-104).

Didi-Huberman mostra, assim, que, na perspectiva do historiador e artista italiano, *disegno* servia para constituir a arte como um campo de conhecimento intelectual uma vez que é uma palavra descritiva e metafísica, técnica e ideal, que se aplica tanto à mão do homem quanto à sua fantasia imaginativa, ao seu intelecto e também à sua alma (2013, p. 105). Didi-Huberman também aborda a perspectiva do *disegno* de Frederico Zuccai, o qual, em *Idea de*

¹² A primeira edição da obra, em 1550, tinha como título “Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a’ tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino – Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro”. As atuais edições e traduções, no entanto, trazem o título “Vidas”.

pittori, scultori et architetti, publicado quarenta anos depois do texto de Vasari, vai além e declara o *disegno* como um signo divino. Para ele, o desenho não é algo que pode ser aprendido pela prática, pois é inato, está *a priori* dos homens: *o di-segn-o é o segno di Dio*. (Didi-Huberman, 2013, p. 110).

O arquiteto Vilanova Artigas, em *O desenho* (2019), retomou também o termo *disegno* como aquele que abarca “um significado e uma semântica, dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte” (Artigas, 2019, p.155). Artigas salienta que o termo desenho apareceu pela primeira vez no nosso idioma no final do século XVI, em carta escrita por Dom João III aos brasileiros que lutavam contra a invasão holandesa, com o sentido de intenção, planos. Um século depois, é registrado no *Vocabulario Portuguez & Latino*, do padre Bluteau, como verbo: “Desenhar, ou Dezenha no pensamento. Formar huma idea, idear. [...] 2. Desenhar no papel [...]” e como substantivo: “Desenho, ou Dezenho. A idea, que o pintor forma, para representar alguma imagem. [...] Tambem desenho significa as justas medidas, proporçoens, & formas exteriores, que devem ter objectos, que se fazem a imitação da natureza. [...] Desenho. Empresa, projecto”. Nessa perspectiva, o desenho material figura como simples transposição de uma ideia, a qual, após ser bem trabalhada pela pintura, figuraria como uma imitação da realidade. Essa visão reducionista da arte como imitação e, logo, do desenho como esboço da imitação limita a compreensão de que o desenho material pode ser também criação final. Vilanova Artigas conclui sua reflexão com dois pontos importantes: 1. afirma que desenho é linguagem e, enquanto linguagem, é acessível a todos (Artigas, 2019, p. 158); e 2. mostra que o conflito entre técnica e arte, ainda hoje existente, só será atenuado e dissipado “na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem” (Artigas, 2019, p. 161).

Em suma, de acordo com uma abordagem mais conservadora dos tratadistas do Renascimento italiano, o desenho é o fundamento de todas as artes. Mas, em uma abordagem baseada nas reivindicações romântico-modernas, é instrumento de autoconhecimento, “caminho para uma pequena odisseia do individual” (Mubarac, 2019, p. 243). Assim, o desenho é representação do conceito estrutural da obra, ideia prévia de uma execução, projeto; mas também, enquanto obra em si mesmo, é revelação, confissão autográfica. Por isso, o desenho “é, ao mesmo tempo, um ato puro do pensamento e seu resultado visível” (Lichtenstein, 2019, p.22).

A reunião de ensaios *Sobre o desenho no Brasil* (2019), organizada por Cláudio Mubarak, propõe uma excursão em torno das ideias que circularam sobre os usos e as vocações ligadas ao desenho no território nacional e, com isso, evidencia que, apesar de não ter vivenciado os diversos conflitos que envolveram o desenho ao longo do Renascimento, o Brasil também os incorporou em sua história. É pertinente, então, um olhar mais atento às concepções do desenho em território nacional a fim de melhor trilhar o caminho que levou os desenhos a serem evocados tão frequentemente no contexto modernista em que Patrícia Galvão começou a produzir.

Nesse sentido, para além das duas situações pontuais do uso do termo desenho que cita Vilanova Artigas, o livro organizado por Mubarak traz uma perspectiva histórica sobre o desenho no País, a começar com o planejamento de Joachim Lebreton para organizar o ensino de artes no Rio de Janeiro em meados de 1816, com a chegada da Missão Artística Francesa. Lebreton prevê uma escola de desenho gratuita para artes e ofícios, tendo Debret como professor, em que seriam ensinados os primeiros passos do estudo da figura e o desenho de ornamentação, visando ou a uma formação introdutória para as Belas Artes ou a uma técnica, para artesãos que usariam o desenho na elaboração de objetos cotidianos. No século seguinte, Lucio Costa escreve um programa para reformulação no ensino de desenho no curso secundário, divulgado na revista *Cultura*, uma publicação do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, em 1948. No documento, Lucio Costa planeja minuciosamente o ensino de cada tipo de desenho: o técnico, o de observação, o de ilustração, o de ornamentação e o desenho de criação, sendo este último o desenho do artista que visa a realizar obra plástica e expressar-se.

Pouco antes da reformulação de Lucio Costa que, apesar de mais detalhada e objetiva que o texto de Lebreton, segue a mesma lógica de visão dualista do desenho, Mário de Andrade publicou o texto *Do desenho*, como parte da introdução do álbum de desenhos e estampas *Mangue*, de Lasar Segall (1943). O texto de Mário de Andrade pouco comenta as imagens produzidas por Segall ou ainda o tema do álbum, mas aprofunda a discussão do desenho enquanto manifestação artística. Andrade afirma ser o desenho mais literário que plástico e investiga as complexas relações entre autonomia e heteronomia que o desenho moderno consolida. Anos depois, um texto com o mesmo título é publicado na coletânea *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Nele, o autor solidifica sua perspectiva e define o desenho como uma arte antiplástica que se aproxima da escrita ou caligrafia, argumentando que o desenho é uma arte intermediária, posicionada entre as artes do espaço e as artes do tempo:

O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o seu carácter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais *uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica*. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, uma arte plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento; o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel (Andrade, 1975, p. 71, grifo nosso).

O contexto modernista que Mário de Andrade e Patrícia Galvão compartilham concebe o desenho como uma expressão livre, transitória. E, se no primeiro texto Mário de Andrade afirma que o desenho tem como característica o fato de “ser aberto como a poesia. Cada desenho é uma palavra, uma frase. Uma confidência” (Andrade, 2019, p. 131), no segundo ele aprofunda a análise e propõe uma comparação do desenho com provérbios, que duplamente abrangem o poético e o transitório:

Ele [o desenho] é uma espécie de provérbio, *uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual*. Tem assim, a mesma força equilibrada e clássica dos provérbios. O desenho não é uma frase, é uma frase-feita. Da mesma forma como a frase feita, o provérbio, o dito, vão se fixando aos poucos, numa luta grave entre o sentimento e a sua expressão, até que, livres de elementos condicionais, se organizam em sua forma definitiva: também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e sua expressão gráfica. Essa luta, esta lentidão, permitem ao desenho o tempo, a depuração, que a frase de conversa não tem. E ele assume, assim, a natureza essencialmente poética do provérbio. Digo ‘poética’ porque o provérbio, mesmo quando fixado em linha de prosa, é pura poesia: emprega os processos essenciais da manifestação poética, é da natureza eminentemente definidora da poesia, e não da natureza descrevedora e contemporaneamente raciocinante da prosa. [...]

Mas nós todos estamos cansados de saber que a sabedoria dos provérbios se não é de todo mentirosa, é eminentemente transitória. Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento (Andrade, 1975, p.75-76, grifo nosso).

Mesmo que os desenhos de Pagú tenham começado a aparecer pouco mais de uma década antes do texto de Mário de Andrade, é evidente que eles não seguem a conceituação do desenho enquanto esboço, a qual era até então a mais comum entre os teóricos da arte, mas compactuam com a perspectiva considerada por Andrade de que o desenho tem uma liberdade lírica que diz muito mais, muito mais rápido e de forma muito mais viva do que uma pintura. Mário de Andrade pontua que a “rapidez expressiva” é característica essencial do desenho, enquanto “a pintura é muito lenta”, pois prende o espectador à sua objetividade essencial:

É trágico, amigos, como o som acaba de uma vez quando o violino nos abandona, ou a trompa. Da mesma forma é trágica a lentidão com que a pintura vos prende, e ainda mais a escultura — a mais tragicamente silenciosa de todas as artes. Acaso já puseste reparo como todas essas artes ‘acabam’ em vossa ressonância [...] e observareis como o desenho se prolonga em vosso espírito como ressonância e confiança [...] ele se prolongará em vós como o presente vivo. Não cessa em vós como coisa aprendida, é coisa em se viver (Andrade, 2019, p. 132-133).

Sendo “coisa em se viver”, o desenho opera na intersecção da falta, da falha e da urgência da linguagem e, justamente por isso, ressoa no espectador. Nesse sentido, desenhar ultrapassa a ideia técnica de representação visual e se torna também um modo de pensar, comunicar e intervir no mundo, por isso, também um modo de ser. Por esse motivo, a busca por expressar as percepções sugeridas pela vida cotidiana — tão cara aos modernistas —, encontra no desenho uma forma de evasão. O desenho materializa a urgência da expressão por meio de traços, espaços e relações visuais.

Patrícia Galvão, em 1929, publicou seus desenhos na *Revista de Antropofagia*, mesmo antes de divulgar suas composições escritas. Para além das publicações nessa revista, no mesmo ano, ela também produziu alguns desenhos que confiou a Mário de Andrade e um caderno de croquis, em que desenha cenas e paisagens de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, Itanhaém, Bahia, Espírito Santo, entre outros lugares. O que se segue no próximo capítulo, portanto, é o ver e o ler desses desenhos ora observando seus traços e composições, ora analisando suas referências intermediárias e inspirações, de modo a perceber como Patrícia Galvão se representou e se edificou por meio de seus próprios traços. São desenhos que dizem muito sobre a visão artística, as preferências e as vivências da autora, são desenhos que iniciam a produção de si de Pagú. Como afirmou Mário de Andrade (2019, p. 132-133), “o elemento espiritual, literário, etnográfico, sociológico, documental, filosófico, tem importância muitas vezes decisiva na valorização do desenho” e por isso ele “não morre quando cessa a visão nem é já uma verdade adquirida enquanto a visão dura”. A ressonância de um desenho nos provoca uma aproximação dos sentidos por eles e através deles investidos e desvendados, em sua história e sua leitura crítica, assim como em sua constituição material. Veremos e leremos os desenhos de Pagú observando tanto a sua materialidade quanto os seus significados abstratos. Desse modo, busca-se aqui construir uma chave de leitura potencializadora da obra da autora, uma ferramenta interpretativa que amplie seu entendimento, em vez de desenvolver uma nomenclatura que se limita a classificá-la.

3. OS PRIMEIROS DESENHOS

Para ver lendo, ler vendo, ao mesmo tempo.
Arnaldo Antunes¹³

Os primeiros desenhos de Patrícia Galvão, publicados na *Revista de Antropofagia* ainda antes da consolidação de sua produção escrita, ultrapassam o que, em uma primeira leitura, tenderia a ser visto como uma mera expressão gráfica. Isso porque esses desenhos são também gestos artísticos que compõem a base da trajetória multifacetada de uma mulher múltipla. Não são, portanto, apenas autorretratos figurativos, mas também o início de uma produção de si que se evidencia nas entrelinhas do papel: nas curvas prolongadas, na espessura do traço, nas referências visuais. A partir dessas composições, Pagú projetou a pluralidade de sua identidade em formação — a mulher transgressora, a intelectual iconoclasta, a militante comunista. Assim, seus primeiros desenhos, que são também autorretratos, operam como um espelho que reflete não apenas traços fisionômicos, mas também camadas simbólicas do "eu".

É certo dizer, ainda, que esses desenhos não buscavam uma fidelidade anatômica, mas expressavam um “eu” fragmentado em diálogo com a voracidade cultural do movimento modernista. Importante lembrar, também, que é justamente o aspecto transgressor aclamado pelo modernismo que abre espaço na literatura brasileira para obras que fundem e misturam imagem e escrita. O *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* ou ainda *O mundo do menino impossível*, de Jorge de Lima, ambos publicados em 1927, são exemplos disso. Essas obras têm em comum a presença de desenhos pseudo-infantis, o uso do verso branco ou livre, a linguagem coloquial e a referência a elementos autobiográficos, elementos que também aparecerão nas obras de Patrícia Galvão analisadas nesta tese.

Nesse contexto, a produção literária brasileira foi marcada por obras que emergiram como manifestação do primitivismo propagado desde o movimento pau-brasil e potencializado no *Manifesto Antropófago* (1928). Tal primitivismo propunha revisitar as origens pré-coloniais e mitológicas da nação para desconstruir estruturas culturais herdadas do colonialismo. Salienta-se, contudo, que o engajamento com a cultura popular brasileira antecedeu o Modernismo, consolidando-se como tendência intelectual desde o século XIX. Nesse sentido,

¹³ ANTUNES, Arnaldo. Caligrafias. In. DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 127.

a valorização de elementos primitivistas e folclóricos não foi uma exclusividade do movimento modernista, mas parte de um projeto mais amplo de redescoberta da identidade nacional. Conforme assinala Márcia Regina J. Machado (2012, p. 171), escritores como Afonso Arinos e Monteiro Lobato já direcionavam seu foco analítico para as manifestações culturais autóctones — este último criticando veementemente a elite brasileira por sua mimetização da cultura europeia e, portanto, articulando a denúncia das desigualdades sociais com a defesa do estudo sistemático das expressões populares, entendidas por ele como fundamentos da brasilidade.

De toda forma, os artistas modernistas buscaram substituir as convenções sociais, linguísticas e artísticas já estabelecidas por uma perspectiva "infantil", entendida não como ingenuidade, mas como visão inaugural, capaz de romper hierarquias disciplinares que separavam, por exemplo, literatura e artes visuais. Sabemos que a representação da infância na arte transformou-se a partir do Iluminismo, quando Rousseau (1973) defendeu a criança como ser autônomo, não um "adulto em miniatura" — ideia que ecoou no Romantismo, como no nostálgico poema *Meus oito anos*, de Casemiro de Abreu. No século XX, no entanto, as vanguardas fizeram da infância mais que tema, ela se tornou uma espécie de modelo estético. Artistas como Matisse e Picasso buscaram na simplificação do desenho infantil — e também na arte tribal africana — uma forma de desafiar as convenções acadêmicas. Também André Breton, em seu Manifesto Surrealista de 1924, atribui à infância um papel central na imaginação e na liberdade espiritual, vendo nessa fase da vida um modelo de percepção e criação que o surrealismo desejava restaurar. Diferente do Romantismo, que via a infância como paraíso perdido, as vanguardas artísticas a incorporaram como linguagem formal, revolucionando não só a pintura e os desenhos, mas também a literatura, ao transpor esse olhar desarmado para a materialidade da obra.

A abordagem integrada entre áreas do saber tornou-se, então, um eixo central em algumas dessas produções: ao abolir a supremacia tradicional da escrita sobre outras formas expressivas, como o desenho, criou-se um espaço livre de regras predefinidas. A "performance do primitivo" tão presente no ideal inicial do modernismo brasileiro não é, portanto, uma nostalgia do passado, mas uma estratégia de transgressão e de reinvenção. Isso porque, ao incorporar a perspectiva infantil (que vê o mundo pela primeira vez, sem filtros), os artistas desmontam a homogeneidade da linguagem e redefinem o que pode ser literatura — incluindo, por exemplo, o desenho como elemento poético. É nesse sentido que o desenho passa a integrar o universo literário não como ilustração, mas como elemento constitutivo. Letras e desenhos, textos escritos e imagéticos ganham a possibilidade de conviver num mesmo espaço sem que

haja uma competição de quem diz mais ou quem disse primeiro. Em uma relação também de “deglutição”, para já adentrarmos no linguajar modernista oswaldiano, desenho e letra alimentam-se um do outro, experimentando, aprendendo, criando e ampliando capacidades expressivas.

Assim, a quebra de hierarquias artísticas e a reinvenção simbólica da nação progrediram juntas, uma vez que a equiparação entre texto e imagem foi ferramenta importante para a expressão do projeto político modernista de resgatar raízes mitológicas e corpos marginalizados. A reinvenção artística moderna não se limitou ao campo estético, mas foi também um ato político, que articulou crítica social, experimentação formal e resgate de imaginários marginalizados, projetando a arte moderna brasileira como um campo anticolonial e de liberdade criativa.

3.1 O contexto modernista

Quando, no início do século XX, a potencialidade brasileira no âmbito político e comercial começou a se elevar, a visão de uma produção artística renovada emergiu, caminhando junto a uma consciência criadora nacional. Aracy Amaral, em *Artes plásticas na Semana de 22*, explica que essa consciência criadora designa a necessidade de “voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ela se estabeleceu” (Amaral, 2021, p. 13). No cenário moderno, tal gesto reinterpreta diretrizes culturais já estabelecidas ao longo da literatura nacional, especialmente durante o Romantismo, o qual elegeu a natureza, o indígena e a infância como símbolos identitários. A Semana de Arte Moderna se constituiu, então, a partir de um grupo que rejeitava o passadismo, especialmente o parnasiano, e buscava “a derrubada de todos os cânones que até então legitimavam entre nós a criação artística” (Amaral, 2021, p. 13). Essa derrubada é inspirada nos movimentos vanguardistas que os modernistas brasileiros conheceram, ora em viagens à Europa, especialmente a Paris, ora por meio das assinaturas de revistas e encomendas vindas do velho continente. Há, portanto, uma atualização das ideias estéticas que vigoravam no Brasil a partir dos modelos europeus mais recentes: “cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, e o clima parisiense no qual imperava nos anos 20 o *art déco*, resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros” (Amaral, 2021, p. 24). É importante salientar, entretanto, que a novidade modernista reside menos na temática

(retomada do folclore e mitologias locais) que na estratégia formal. Isso porque os modernistas atualizaram esteticamente repertórios preexistentes — a nostálgica infância romântica tornou-se ferramenta de interpretação do mundo; o indianismo ganhou uma leitura antropofágica; e a natureza idílica transformou-se em linguagem geométrica nas obras de Tarsila, que captaram a essência da paisagem nacional de forma sintética e original, por exemplo.

A Semana de Arte Moderna, portanto, propagou a liberdade de pesquisa e de criação artística que viabilizou não só as várias revistas modernistas — *Klaxon* (SP, 1922-23), *Novíssima* (SP 1923-1926), *Estética* (RJ, 1924-25), *A Revista* (BH, 1925-26), *Terra Roxa e Outras Terras* (SP, 1926), *Verde* (Cataguases, 1927-29), *Revista de Antropofagia* (SP, 1928-29) etc.¹⁴ —, mas também o surgimento dos manifestos brasileiros, dentre eles o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

Tão bem expresso na locução “Tupi or not tupi, that is the question”, enunciada por Oswald de Andrade, o movimento antropofágico oscila entre questões que vão desde a violência da colonização à ironia, ao sarcasmo e à reapropriação de um imaginário nacional. Publicado em 1º de maio de 1928 — no primeiro número da *Revista de Antropofagia* —, o manifesto entrelaçou literatura, artes, história, filosofia, antropologia, psicologia, economia, política, temas e personagens da vida cultural de épocas diferentes ao mesmo tempo em que questionou a fragmentação dessas disciplinas e tempos. Sem hierarquias, Oswald construiu um manifesto selvagem, tentativa de desatar a ligação cultural do país com o olhar domesticado eurocêntrico, que prevalecia em território nacional mesmo após 106 anos de independência.

O ideal do movimento antropofágico articulou, portanto, vida, arte e política em um único projeto. Aos olhos de Oswald, o processo de emancipação brasileiro se deu como uma ilusão de óptica, uma vez que foi mantido o cordão umbilical com a antiga metrópole. Seu *Manifesto Antropófago*, assim como a Semana de Arte Moderna realizada em 1922, evidenciou uma independência cultural brasileira que colocasse em ênfase a miscigenação étnica e cultural do Brasil buscada pelo grupo que a organizou. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, evidencia que o famoso “Tupi or not tupi” dito por Oswald “resume todo este processo, de decidida incorporação da riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização

¹⁴ O Portal Revistas de Ideias e Cultura – Brasil, a partir da parceria entre o Seminário Livre de História das Ideias e a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, documentou e indexou as revistas modernistas brasileiras de modo a tornar suas edições fac-símeis acessíveis de forma online e gratuita. Além da digitalização dos periódicos, o portal apresenta uma indexação minuciosa de cada um dos textos publicados, identificando conceitos, assuntos, autores, obras, lugares citados. (Ver. *Revistas de Ideias e Cultura - Brasil*. Disponível em: <https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/>. Acesso em ago. de 2024).

erudita da literatura” (Candido, 1976, p. 164). A antropofagia de Oswald de Andrade devora as inovações estéticas propostas pelas vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira e incorpora a tradição de uma cultura apagada pelo colonizador. Oswald aspirava a uma espécie de indianismo às avessas: negava a idealização do indígena bom selvagem aclamado pela literatura romântica no início da independência, e buscava inspiração no homem natural, nos elementos étnicos, estéticos e culturais reprimidos e deturpados pela ação colonizadora. Assim, como afirma Beatriz Azevedo em *Antropofagia: palimpsesto selvagem* (2012), o ideal antropofágico cunhado por Oswald de Andrade foi uma espécie de réplica artística que “procura responder ao colonizador, numa devoração da história em que haja troca de papéis, inversão de hierarquias” (Azevedo, 2012, p. 62).

Sobre o *Manifesto Antropófago*, chama atenção o curioso comentário de Sérgio Millet que Aracy Amaral cita sobre o fato de, na antropofagia, a imagem ditar a escrita:

“se observa um fenômeno curioso e por assim dizer inédito em nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura”. Esclarece: “São os escritores que seguem ao pintor e suas ideias literárias nascem da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela”. Realmente, isso ocorreria também no período [da catalogação da obra de Tarsila do Amaral] denominado “antropofágico” (de 1928 a 30), quando a obra *Abaporu*, de Tarsila, inspiraria Oswald de Andrade a redigir seu “Manifesto antropofágico” (Amaral, 2021, p. 39).

Tanto o *Manifesto Antropófago* quanto a *Revista de Antropofagia* assumidamente deixaram-se contaminar pela produção plástica da época, especialmente a de Tarsila, a qual evocava a deglutição defendida pelos artistas do grupo antropofágico.

Jayme Maurício, em *Tarsila, pau-brasil, antropofagia e pintura social* (1969), texto que cita trechos de entrevista com Tarsila do Amaral, transcreve o relato da pintora sobre essa influência das artes sobre o texto que vem desde antes do *Abaporu* e comenta, em outros termos, como o literário nasceu do plástico quando se trata dos ideais modernistas de Oswald de Andrade:

“Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei em 1924 a pintura a que chamaram Pau Brasil. [...] Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo,

sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto do outro.” *Foi essa atitude pictórica e plástica de Tarsila do Amaral que fez nascer o movimento Pau-brasil, seus poetas, seus escritores, seus teóricos.* (Maurício, 1969, p. 1. Grifo nosso).

A atitude pictórica e plástica de Tarsila do Amaral, descrita por ela como uma prática livre de cânones convencionais e marcada pela sinceridade expressiva, foi determinante para o surgimento do movimento Pau-Brasil e, por isso, também do movimento Antropófago. Ao recuperar as cores que lhe eram caras na infância e que haviam sido rejeitadas como “feias e caipiras” pela estética dominante e associá-las a contornos nítidos, Amaral se distancia dos modelos europeus e se aproxima de uma linguagem visual brasileira. A estética gerada pela pintora não apenas inaugurou uma nova sensibilidade nas artes visuais, mas também inspirou poetas, escritores e teóricos a formular uma poética antropofágica, fundada na liberdade criativa e na valorização dos elementos culturais nacionais.

— Como é que se deu o aparecimento da fase antropofágica? — Isso é uma coisa muito interessante. Eu mesma levei muito tempo para entendê-la. A 12 de janeiro de 1928, para o aniversário do Oswald de Andrade, terminei um quadro para presentear-lo. Pinte até altas horas. Quando acordei, eu mesma fiquei um pouco assustada. E o Oswald também se impressionou. Mas que coisa estranhíssima — dizia —, como é que você teve a ideia de fazer isso? Parece-me um antropófago. No dia seguinte, Oswald chamou o Raul Bopp para ver o quadro. Bopp também ficou impressionadíssimo, espantado, sem saber o que dizer. Aí me perguntaram se poderiam chamar aquilo de “antropófago”. Respondi: esperem um instante, vou buscar meu dicionário de tupi-guarani. E foi no dicionário de Montoya, que tenho até hoje, que descobri a palavra-chave: ABA-PURU. *O Raul Bopp, que estava por perto, sugeriu que se fizesse um movimento em torno do meu quadro. E assim eles fundaram a “antropofagia”.* Na verdade, eu mesma não sabia por que tinha feito o abá-poru. (Maurício, 1969, p. 1. Grifo nosso).

A tela *Abaporu* sintetizou o espírito de brasilidade que pairava sobre a esfera intelectual nacional. As manifestações artísticas ansiavam por tudo que poderia ser visceralmente brasileiro. A figura do gigante disforme, cercado pela natureza e pelas cores tropicais veio ao encontro da pretensão literária modernista, atribuída, posteriormente, por Oswald de Andrade com seu *Manifesto Antropófago* — um ser capaz de deglutir influências externas e transformá-las de acordo com a realidade do país. A poeta Vera Casa Nova, no entanto, chama atenção para o fato de que, na tela de Tarsila do Amaral, não se trata de ilustração, mas de um diálogo entre o escrito e o plástico:

Os signos e seus objetos se encontram na poesia e na pintura. Não se trata de ilustração como se costuma dizer que Tarsila ilustra com *Abaporu* ou *Antropofagia* os manifestos

e a própria antropofagia, e também a chamada ilustração dos livros de Blaise Cendrars. Há um diálogo/uma troca que possibilita o encontro da escritura, propriamente dita, e do fato plástico (Casa Nova, 2008, p. 61-62).

Vera Casa Nova propõe uma leitura intermediária que ultrapassa a ideia convencional de ilustração, sugerindo que entre poesia e pintura há um encontro dialógico, e não hierárquico. Não se trata, portanto, de um “fenômeno curioso em nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura”, como afirmou Sérgio Millet, mas de um diálogo entre as artes. Há uma troca simbólica entre texto e imagem e vice-versa que configura uma escritura expandida. Nesse contexto, o “fato plástico” e a “escritura” não se subordinam um ao outro, mas se contaminam mutuamente, encarnando o gesto antropofágico de fusão e reinvenção estética. Perspectiva que se alinha ao espírito do *Manifesto Antropofágico*, que propunha a devoração crítica das influências culturais para a criação de uma arte genuinamente brasileira. Tais pretensões foram divulgadas ao longo dos 26 números da *Revista de Antropofagia*, que começou a circular em maio de 1928 e foi o terceiro periódico lançado em São Paulo pelo grupo responsável pela Semana de Arte Moderna.

A revista que foi o primeiro veículo de manifestação dos ideais oswaldianos da antropofagia passou por duas fases, ou melhor, duas dentições, como seus próprios organizadores sinalizam. Enquanto na primeira dentição, que durou de maio de 1928 a fevereiro de 1929, a revista proclamava não ter orientação ou pensamento de espécie alguma, “só tem estômago” — conforme indica Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp na *Nota insistente* que fecha o primeiro número do periódico —, a segunda assume um caráter mais polêmico, irônico e deliberadamente provocador, e vigorando apenas com uma página no Diário de São Paulo entre março e agosto de 1929. Nessa fase, a linha editorial intensificou sua carga crítica, conferindo destaque e certa agressividade à temática indígena. Além disso, as páginas passaram a acolher textos inéditos ao lado de cartas de leitores, citações descontextualizadas, entrevistas, anúncios falsos e fragmentos de outras publicações — uma “colagem” que materializava o método antropofágico.

É nessa miscelânea da segunda dentição da *Revista de Antropofagia* que Patrícia Galvão publicou seus primeiros desenhos. São ao todo três, publicados em 24 de março, 8 de maio e 19 de junho de 1929. Em todos eles, Patrícia se retrata junto a elementos que evocam o nacional: no primeiro, ela se representa ao lado de uma indígena, com uma oca e palmeiras ao fundo; no segundo, ela aparece pescando em uma paisagem com mata, cobras e a silhueta de um gato, o qual aparecerá constantemente em seus desenhos; no terceiro, ela está de braços abertos e

erguidos, ao lado de um pintor que segura uma paleta de tintas e que tem ao fundo uma tela aparentemente em branco. Esse terceiro desenho vem acompanhado de uma identificação: “legenda e figura de Pagú (Do álbum de Tarsila)” e é a primeira vez que se fala sobre esse álbum produzido por Patrícia Galvão.

Foi em 1928, no mesmo ano do surgimento da *Revista de Antropofagia*, que o poeta Raul Bopp apresentou Pagú a Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. O casal acolheu Patrícia e com ela passou a circular em reuniões, recitais e eventos culturais. Chama atenção a aparição que Pagú faz em uma festa beneficente, em 5 de junho de 1929. Nessa data, já havia publicado dois desenhos na *Revista de Antropofagia* e seu apelido não era desconhecido devido ao poema *Coco Pagú*, de autoria de Raul Bopp. O poema, o qual será citado mais adiante, foi publicado junto a um desenho de Patrícia Galvão feito por Di Cavalcanti na *Revista para todos...*, em 27 de outubro de 1928. A presença de Patrícia Galvão no evento é marcada pela declamação de poemas modernistas. De acordo com o relato de Jayme Avellar:

Pagú foi uma surpresa para mim e para o auditório todo. Valente. Corajosa. Interessante. Original. Toda a gente, eu sei, pensa comigo. Porque Pagú não fosse o que esses quatro adjetivos querem definir, as galerias e a própria plateia não recuariam de seus propósitos. Pagú triunfou nessa festa. Bravo! Espantou a assistência. E revelou a toda a assistência (o cronista faz parte) belezas escondidas no poema de Raul Bopp, “Coco de Pagú”, e na “Balada do Esplanada”, de Oswald de Andrade.

Pagú foi o primeiro soldado que marchou firme para o “front” da avançada antropofágica. Bravo, Pagú! (Avellar, 1929 apud Campos, 2014, p. 422-423).

Jayme Avellar destaca o papel de Patrícia Galvão como militante antropofágica. Também em 1929, na *Revista para todos...*, o poeta e jornalista Álvaro Moreyra aponta: “Pagú não tem modos. / Tem gênio. / Faz poemas. / Faz desenhos. / Os poemas se dependuram nos desenhos e ficam gritando. / Quem passa pára. / Eta pequena notável!” (Moreyra, 1929, p. 21). Mais tarde, decisões políticas e experiências de vida marcarão Pagú não apenas como ativista antropofágica, mas como uma militante do ideal, epíteto dado pelo marido no texto que escreve ao jornal *A Tribuna* para informar a morte da autora, em 12 de dezembro de 1962. Os 52 anos que transcorrem entre 1910 e 1962 foram de extrema importância para a produção cultural nacional. Nesse contexto, Patrícia Galvão evidenciou sua vontade de renovar e ao longo de toda sua vida manteve-se fiel à luta em favor da atualização do pensamento e da linguagem.

3.2 Contra o silêncio imposto: mulheres na arte e no contexto modernista

Os desenhos que analisaremos neste capítulo mostram que Pagú constrói sua imagem de personagem espontânea, intuitiva e misteriosa. Livre das convenções sociais em uma época em que essas convenções eram cruéis com mulheres, Patrícia Galvão configura-se como uma mulher que desperta fascínio e fantasia. Essa percepção, no entanto, vai de encontro com o estereótipo cultural que paira sobre a mulher que se insere no meio artístico. Izabela Lago, em sua tese de doutorado sobre a presença feminina nas narrativas de artistas, evidencia que algumas mulheres artistas de talento foram preteridas na escrita da história da arte pela visão masculina predominante, e ressalta ainda que tal pretensão é resultado de um efeito da desigualdade de tratamento entre os sexos quando se fala em sucesso e notoriedade (Lago, 2022, p. 181). Esse desequilíbrio de tratamento, em uma relação de causa e consequência, concede às mulheres um grau menor de autoridade e de legitimidade no âmbito profissional e busca restringir sua atuação ao ambiente doméstico. Nesse sentido, Lago (2022, p. 183) lista quatro grandes obstáculos para que a atividade de criação artística seja reconhecida quando feita por mulheres: a rivalidade com o masculino; o problema moral; a questão técnico educacional; e o impasse econômico. Esses impasses são evidenciados em várias perspectivas, dentre elas o fato de ser comum associar as mulheres artistas aos homens que circundaram sua vida, “atribuindo a estes um papel determinante para a ativação da faísca criativa — por menor que seja” (Lago, 2022, p. 188). Essa realidade é visível no reconhecimento de Pagú como uma das mulheres que se casaram com Oswald de Andrade. A título de curiosidade, é válido citar um episódio recente que relatei no artigo *Patrícia Galvão: a primeira quadrinista brasileira* (Avelino, 2023, p. 25): em 2022, o troféu HQ Mix, uma tradicional premiação para quadrinhos brasileiros, fez homenagem a Pagú. Lê-se no release do prêmio:

O 34º Troféu HQMIX homenageou os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Por isso, os premiados receberão a estatueta da personagem Kabelluda, de Patrícia Rehder Galvão, conhecida como Pagú, uma das expoentes do movimento da Semana de Arte Moderna de 1922. Pagú foi uma escritora, poetisa, diretora, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista e agitadora nas artes. E foi a primeira mulher no Brasil a desenhar tiras de quadrinhos. [...] Pagú se transformou em musa dos modernistas e até se casou com Oswald de Andrade em 1930. Juntos lançaram o jornal “O Homem do Povo”, onde publicou suas tirinhas (Redação, 2022, p. 1).

Neste excerto, chama atenção o fato de o nome da artista não bastar por si só. Apesar de ser a primeira quadrinista brasileira¹⁵ e ter contribuído imensamente para o cenário cultural do país ao longo do século XX, Pagú é constantemente mencionada ou como esposa de Oswald de Andrade ou como musa modernista. É fato que essa invisibilização e associação de mulheres a figuras masculinas ocorre devido à existência de sistemas de opressão que valorizam a figura masculina em detrimento da feminina. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1967), afirma que se impõe à mulher a condição inessencial de “outro”, ou seja, a mulher não é vista como sujeito, como um semelhante em relação ao homem. Tal perspectiva mostra-se como um mecanismo de dominação masculina capaz de determinar papéis cabíveis ou não à mulher, na tentativa de limitar seu espaço, sua atuação na sociedade e sua constituição como sujeito. Beauvoir ainda mostra que esse papel, que varia ao longo da história, mas não deixa de ser um papel de submissão, não admite a ocupação de espaços públicos descaracterizados da expectativa do que seria feminino.

É justamente essa expectativa que alimenta o preconceito vigente: a mulher vinculada à arte é sistematicamente estereotipada como prostituta, reflexo do caráter subversivo atribuído tanto à arte quanto à transgressão moral, que rejeita a presença feminina no espaço público em oposição ao lar. Como demonstra Lago (2022, p. 213), “o imaginário sobre o mundo da arte e sobre o artista, ambiente e personagem muitas vezes ligados à subversão, à devassidão e à boemia, reflete na mulher ali inserida, equiparando-a à prostituta”. Essa equiparação ocorre independentemente de seu papel no meio — modelo, companheira ou artista —, consolidando uma condenação moral que estigmatiza todas essas mulheres. Daí a necessidade de se olhar para a história oculta das mulheres, como aponta Gerda Lerner em *A criação do patriarcado* (2019), uma vez que a versão masculina da história, legitimada como a “verdade universal”, apresentou as mulheres como marginais à civilização.

Nessa senda de ausência de uma história da arte produzida por mulheres, é pertinente revisitar o mito do primeiro desenho narrado por Plínio, Quintiliano e Atenágoras. Na narrativa, o desenho surge como um ato de amor: uma jovem moça, filha do oleiro Dibutades, risca o contorno da sombra de seu namorado projetada na parede antes que ele parta para longe. Izabela Lago (2022, p. 177) ressalta a importância que Plínio concede ao oleiro, que criava esculturas de argila, frente à criação da filha do ato de desenhar:

¹⁵ Esse aspecto será abordado de forma mais aprofundada no próximo capítulo desta tese, momento em que as produções de tirinhas de Patrícia Galvão serão o objeto de estudo.

A condição de exceção do gênero feminino no exercício das artes, no entanto, contraria a lenda da origem do desenho, atribuído a uma mulher. Na já citada obra *História natural* (por volta de 77 D.C.), de Plínio, o Velho, este confere a uma moça, filha do oleiro Dibutades, a criação da representação gráfica. O autor, contudo, dá mais ênfase à invenção do pai, o retrato moldado em argila, do que à da filha, apesar da primeira ser derivada da segunda: Dibutades de Sicione, oleiro, foi o primeiro que inventou, em Corinto, a arte de fazer retratos com o barro que utilizava, graças, no entanto, à sua filha, que, apaixonada por um jovem de partida para uma viagem distante, preservou em linhas a sombra de seu rosto projetado em um muro pela luz de uma lamparina; o pai, aplicou argila sobre esse traço, e assim fez um modelo que colocou no fogo junto com suas outras cerâmicas (PLINE, L'ANCIEN, Livre XXXV, 1877, n.p.).

O texto de Plínio evidencia o apagamento histórico da mulher como criadora na narrativa da invenção do desenho. Lago aponta ainda que Plínio, o Velho, sequer registrou o nome da filha do ceramista, destacando apenas o trabalho masculino, e que versões posteriores da lenda atribuíram a ela apenas o nome do pai, Dibutades. Além disso, a ideia de uma mulher como inventora do desenho teve vida breve, sendo suprimida por reescritas da lenda que substituíram a figura feminina por personagens masculinos, como forma de adequá-la à realidade social e artística patriarcal. É evidente que não só a ideia de uma mulher criadora de arte fomentou as diversas recriações da lenda, mas também o fato de que, no mito, o desenho nasce do desejo da mulher e da beleza do homem, cena completamente oposta ao que preza a visão patriarcal da arte. É nesse sentido que Izabela Lago (2022, p. 176-177) afirma que a substituição da narrativa foi sistemática e, a título de exemplo, evoca teóricos renascentistas como Vasari que alteraram o mito, transformando a cena amorosa da jovem no ato solitário de um pastor criando seu autorretrato. Reelaborações como essa formalizaram a exclusão da mulher da alegoria da invenção do desenho na história da arte, relegando-a, quando muito, ao papel de modelo representada, e não de criadora.

Frente a esse contexto de marginalização sistemática, não foi por acaso que o ambiente das vanguardas artísticas — apesar de sua proposta transgressora — reproduziu mecanismos de exclusão. Se a presença feminina no campo artístico em geral era estigmatizada pela lógica do outro e reduzida a estereótipos degradantes, nas vanguardas do início do século XX havia ainda um obstáculo adicional: o culto à virilidade que, sob a máscara da modernidade, reforçava barreiras estruturais para as mulheres artistas. A pesquisadora Carol Duncan (1973), reconhecida como uma das pioneiras na abordagem sociopolítica da história crítica da arte, afirma que o culto à virilidade na arte de vanguarda do início do século XX representava um obstáculo estrutural, embora frequentemente implícito, para as mulheres artistas. Esse *ethos* masculino excluía as mulheres do senso de coletividade e apoio mútuo que

caracterizava os diversos movimentos vanguardistas. A autora ressalta que as artistas, majoritariamente de classe média como seus colegas homens, enfrentavam tabus sociais profundamente internalizados que tornavam impensável e socialmente suicida a expressão aberta de um desejo sexual puramente físico feminino, mesmo em privado. Duncan enfatiza que o problema central não era a sexualidade *per se*, mas a valorização exclusiva da sexualidade masculina. Nessa senda, o objetivo da emancipação feminina, para a pesquisadora, não era inverter a ordem de dominação sexual existente (substituindo-a por um domínio feminino), mas conquistar autonomia psicológica, social e política para a mulher como indivíduo. Essa luta incluía, crucialmente, o domínio sobre a própria imagem (Duncan, 1973, n.p.).

Patrícia Galvão, ao produzir seus desenhos e autorretratos, reivindicou o direito à expressão sexual plena e ao controle sobre sua própria imagem, ela materializou na prática o projeto emancipatório teorizado por Duncan. Sua recusa em silenciar o desejo feminino e sua insistência em autodefinir-se, desafiando tanto o estigma da "mulher pública" quanto o *ethos* viril das vanguardas, constituem um ato político de resgate da subjetividade feminina há muito subjugada pela cultura patriarcal.

Como exemplo paradigmático dessa busca de autonomia, Carol Duncan analisa o autorretrato nu, de 1906, da artista alemã Paula Modersohn-Becker, para demonstrar que mulheres artistas criam uma imagem radicalmente diferente das representações frequentemente desfiguradas do corpo feminino produzidas por artistas homens da época. Na tela de Modersohn-Becker, a cabeça domina o corpo nu, apresentando a mulher como um ser humano integral. Contrasta com essa perspectiva alguns dos autorretratos de Patrícia Galvão. Se algumas de suas produções colocam em foco o rosto feminino, mesmo que simplificado pelo traço pseudo-infantil, em outras, os autorretratos da autora apresentam o corpo feminino sem rosto, mas mantêm a característica marcante com a qual Galvão se retrata: os lábios bem demarcados. Por um lado, essa perspectiva parece revelar certa ingenuidade da autora que escolhe seguir os “moldes” já estabelecidos por um vanguardismo “viril e dominador”, como caracteriza Duncan no título de seu artigo. Por outro lado, Patrícia expressa abertamente o desejo sexual em algumas de suas composições, sem receio de que isso acometa um suicídio social. Assim, Pagú abraça a dicotomia do olhar masculino, que a subjugava como uma *femme-enfant* ingênua e sedutora, e constrói, com certa malícia, uma produção de si consciente de que o corpo feminino também é autor de desejos. Pagú, portanto, não apenas confrontou o culto à virilidade, mas também estabeleceu os pilares da autonomia que Duncan identificou como essenciais: o domínio do corpo, da voz e da própria narrativa histórica.

A escritora e historiadora de arte Whitney Chadwick, no décimo capítulo de seu livro *Woman, Art and Society* (1990), dedicado à representação modernista do corpo feminino, trouxe também considerações relevantes acerca da questão feminina durante esse período. Ela aponta que as vanguardas históricas consolidaram uma ideologia artística hegemônica e marcadamente misógina, denunciando como o modernismo perpetuou desigualdades de gênero mesmo quando se vendia como libertário. Chadwick argumenta que não houve, no âmbito do modernismo, a construção de equivalentes femininos para as narrativas dominantes — como uma contrapartida da boemia artística ou do mito do gênio criativo masculino. Consequentemente, as mulheres permaneceram à margem, sem uma tradição histórica própria na arte.

A ideologia vanguardista marginaliza a artista mulher com a mesma eficácia com que o fizeram os grêmios do século XV e as academias dos séculos XVII e XVIII. Não existe uma Boemia feminina [...], tampouco há uma equivalência psicanalítica entre criatividade artística e sexualidade feminina, nem um legado romântico que construa a figura da artista mulher como alguém intensa, dotada e espiritual (Chadwick, 1990, p. 265).

Chadwick aponta ainda que é justamente devido a essa ausência da historiografia da arte sob uma ótica feminina que artistas mulheres mais audazes caem num vazio representacional e, quando surgem, vêm associadas à criação de um novo mito: o da artista mulher como “não descoberta”. Chadwick dá o exemplo de Suzanne Valadon, pintora francesa autodidata que começou sua carreira como modelo para artistas como Renoir, Toulouse-Lautrec e Degas, mas não se contentou em ser musa e tornou-se uma artista ousada por, no início do século XX, romper com os arquétipos femininos da arte ocidental e reivindicar o olhar feminino sobre o feminino. O problema levantado por Chadwick é que a valorização da inovação estilística e das dimensões monumentais no trabalho de Suzanne exclui as obras mais modestas e de estilo consistente de outras artistas mulheres da época. A pesquisadora aponta, então, que Valadon foi deixada num “vazio representacional”. O mesmo pode ser dito de Pagú, cujas obras literárias e visuais destoavam dos padrões ideológicos dominantes a respeito do corpo feminino e que, apesar de sua relevância política e estética, foi por décadas ignorada. Quando retomada por Augusto de Campos, este a celebra como uma figura singular, à frente de seu tempo, mas sua leitura ainda se inscreve em uma lógica que valoriza o gênio individual, justamente o que a crítica de Chadwick problematiza. Assim, enquanto Chadwick denuncia o sistema que exclui mulheres como Pagú, Campos parece celebrar Pagú apesar do sistema, sem necessariamente confrontá-lo. Fica evidente, portanto, que o reconhecimento da mulher artista não é apenas uma

questão de talento, mas de estrutura, narrativa e poder, daí a necessária revisão da historiografia da arte que Whitney Chadwick propõe e que já tem sido feita por pesquisadoras feministas como Amelia Jones, Ana Paula Simioni, Griselda Pollock, Katy Deepwell, Linda Nochlin, Mireille Dottin-Orsini, Nelly Richard Rita Felski, Roberta Barros e muitas outras. Projeto muito ambicioso para uma tese, nesta pesquisa não nos proporemos a fazer tal revisão dentro do contexto brasileiro, mas assumimos essa perspectiva como base para o estudo das obras “desenhescritas” de Patrícia Galvão que, por muito tempo, foram subjugadas também devido a uma questão de gênero. Afinal, apesar das inúmeras tentativas de cerceamento de sua expressão artística, foram muitas as mulheres que se recusaram a ocupar o lugar de silêncio que historicamente lhes foi reservado. É fundamental, portanto, um novo olhar sobre a produção e a figura dessas mulheres artistas que devem ser valorizadas pelo trabalho produzido, não mais pela aparência física ou relação de parentesco.

3.3. Os desenhos publicados na *Revista de Antropofagia*: devorando e recriando a imagem da mulher

A linha é o elemento central nas produções iniciais de Pagú, carregando em si mesma desígnio, intenção, desejo e percepção para traduzir um olhar único em mensagem. Mário de Andrade afirma que o desenho "fala", constituindo-se até como mais do que uma escritura: é também uma caligrafia, um território liminar entre o verbal e o visual, uma “arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel” (Andrade, 1975, p. 71). É por essa razão que os desenhos são feitos para serem folheados, e não emoldurados. Diferente de uma tela, não se impõe ao desenho uma moldura que o distancie do mundo, pois eles “são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos” (Andrade, 1975, p. 74). É justamente assim que os primeiros desenhos de Pagú são publicados: na segunda edição da *Revista de Antropofagia*, suas obras aparecem reproduzidas em folhas de jornal, emolduradas não por uma armação, mas por textos literários, expositivos e propagandísticos.

Nos dois primeiros desenhos, publicados nos números 2 e 8, influenciada pelo olhar primitivista instaurado pela antropofagia, Pagú faz um retrato do país muito próximo ao que Tarsila do Amaral costumava também realizar ao longo da década de 1920. Mais críticos e

humorísticos, e menos técnicos do que os desenhos de Amaral, as composições de Patrícia Galvão tateiam o feminino e a intimidade junto aos emblemas nacionais comumente enaltecidos na antropofagia: fauna, flora e figuras indígenas.

No primeiro desenho (Figura 1), a linha contínua, traçada a grafite ou nanquim, define o contorno de cada figura e determina o limite entre céu e solo. É apresentado, de forma sintética, o nascimento de uma nação ainda jovem e em redescoberta de si. Influenciada especialmente por Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, Patrícia Galvão transpõe imagetivamente tudo aquilo que faz parte do imaginário antropofágico: a paisagem brasileira marcada pelo sol, as palmeiras, a oca, a mulher indígena e ela mesma, segurando um tridente, elementos de uma brasilidade já reinventada.

Figura 1 — Desenho de Pagú na *Revista de Antropofagia*, segunda dentição, n. 2, 24 de março de 1929.



Fonte: BBM Digital. Coleção *Revista de Antropofagia*, Ano 1, 2ª dentição, n.2.

O desenho enxuto abarca o branco do papel. A indígena de seios nus, desenhada com um grafismo simples, suscita a temática primitivista, indica a leitura exótica do país tropical, que tem em seu gene uma mistura de cultura europeia, africana e indígena, e contrasta com a figura feminina que representa a autora, vestida com um maiô, acompanhada de um tridente na mão. Ao contrário das famosas gravuras de Theodore de Bry baseadas nos relatos das viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry, em que indígenas são representados como guerreiros bárbaros e devoradores de humanos, aqui Pagú propõe cordialidade entre as figuras femininas junto a uma fogueira. Centralizadas na composição, essas figuras declaram o “matriarcado de Pindorama”, já dito por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*.

Oswald de Andrade, anos depois, com o texto *A crise da filosofia messiânica* (1950), propôs que, ao longo da sua história, o mundo se dividiu em matriarcado e patriarcado e que, correspondendo a esses hemisférios culturais antagônicos, existem uma cultura antropofágica e uma cultura messiânica. O matriarcado, na concepção de Oswald de Andrade, é um dos lados do antagonismo homem primitivo vs. homem civilizado. Nesse viés, o *Manifesto Antropófago* clama por um novo matriarcado que se anuncia com suas formas de expressão e realidade social. Ana Beatriz Azevedo em *Antropofagia: palimpsesto selvagem* (2012), ao analisar todo o *Manifesto Antropófago*, ressalta que: “mesmo com as palavras ‘matriarcado’ e ‘Pindorama’ primariamente associadas ao passado arcaico, para Oswald de Andrade o Matriarcado de Pindorama é uma formulação contemporânea, que aponta para o futuro” (Azevedo, 2012, p. 152).

Pindorama era o nome de origem tupi e de uso na língua geral indígena, o nheengatu, que designava o território apossado pelos portugueses no século XVI, caracterizado como terra das palmeiras. Referência também nesse primeiro desenho de Pagú na *Revista de Antropofagia*, duas palmeiras compõem a paisagem, uma a esquerda da composição e outra ao fundo, atrás da oca. O “matriarcado de Pindorama”, representado pela figura centralizada das mulheres no primeiro desenho, cria raízes também nos outros desenhos de Pagú publicados na *Revista de Antropofagia* e continua a crescer e dar frutos em suas produções posteriores.

Oswald de Andrade reitera constantemente a importância do corpo, da nudez, da liberdade indígena, em contraste com o mundo “civilizado” e seus complexos, declarando-se, nas últimas linhas de seu manifesto, “contra a realidade social, vestida e opressora” (Andrade, 1928 p. 7). A centralidade do corpo afirmada no *Manifesto Antropófago* também repercute nos

desenhos de Patrícia Galvão, que representa o corpo feminino nu, no segundo desenho publicado no número 8 da Revista (Figura 2).

Figura 2 — Desenho de Pagú na *Revista de Antropofagia*, segunda denteição, n. 8, 8 de maio de 1929.

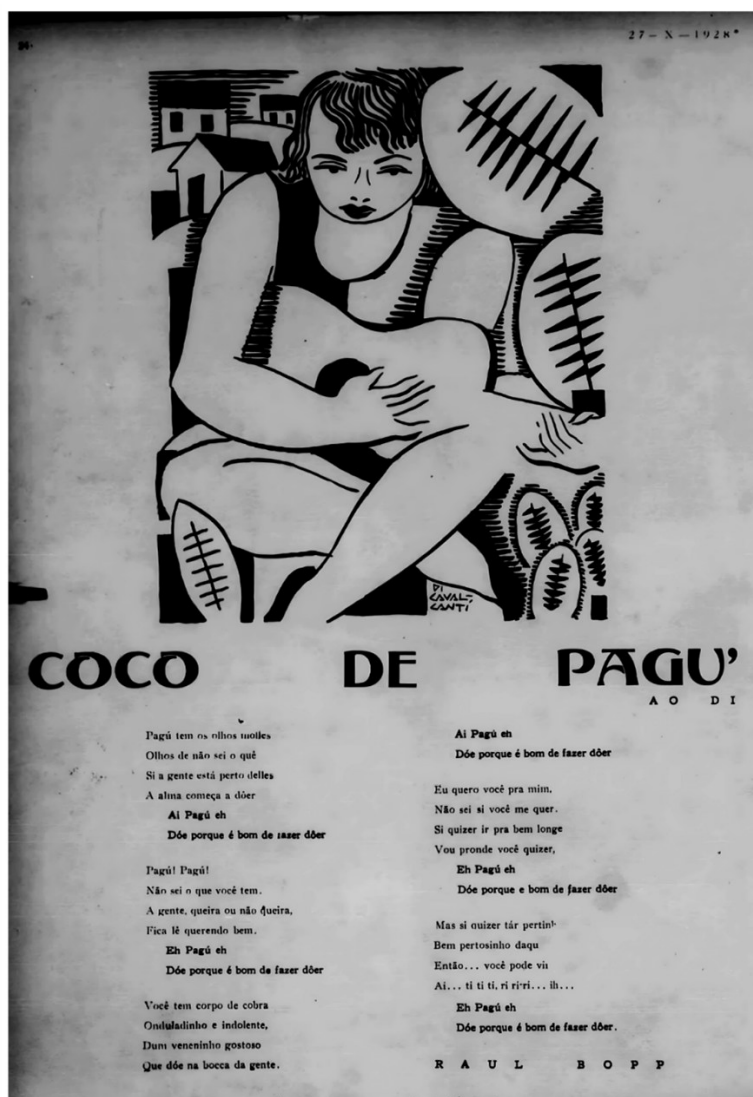


Fonte: BBM Digital. Coleção *Revista de Antropofagia*, Ano 1, 2ª denteição, n.8.

Se, no primeiro desenho (Figura 1), Patrícia Galvão se retrata acompanhada da figura feminina indígena, no segundo (Figura 2) ela aparece cercada por animais. O cabelo cobre-lhe parte do rosto, deixando em destaque o batom escuro, marca constante dos seus autorretratos, o qual aparece aqui em destaque pela primeira vez. A cabeça abaixada e os olhos cobertos sugerem introspecção em contraste com a sensualidade dos lábios e o corpo nu. Vale lembrar que em 1929, quando os desenhos compuseram a *Revista de Antropofagia*, os “olhos moles” de Pagú já haviam sido enaltecidos por Raul Bopp no poema “Coco de Pagú”, que, quando

publicado, acompanhava um desenho de Di Cavalcanti no qual a autora também é retratada com a cabeça baixa e lábios marcados por batom escuro.

Figura 3 — Poema “Coco de Pagú” acompanhado por desenho de Di Cavalcanti na Revista Para Todos...



Fonte: BNDIGITAL. Coleção *Revista Para Todos...*, ano X, n.515, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1928, p. 24.¹⁶

¹⁶ Transcrição do poema: Pagú tem os olhos moles / Olhos de não sei o quê / Si a gente está perto deles / A alma começa a dôer / **Ai Pagú eh / Dôe porque é bom de fazer dôer** / Pagú! Pagú! / Não sei o que você tem. / A gente, queria ou não queria, / Fica lê querendo bem. / **Eh Pagú eh / Dôe porque é bom de fazer dôer** / Você tem corpo de cobra / Onduladinho e indolente, / Dum veneninho gostoso / Que dôe na bocca da gente. / **Ai Pagú eh / Dôe porque é bom de fazer dôer** / Eu quero você pra mim, / Não sei si você me quer. / Si quiser ir pra bem longe / Vou pronde você quiser. / **Eh Pagú eh / Dôe porque é bom de fazer dôer** / Mas si quiser tãr pertinho / Bem pertosinho daqui / Então... você pode viu / Ai... ti ti ti, ri ri ri... ih... / **Eh Pagú eh / Dôe porque é bom de fazer dôer** (Bopp, 1928, p. 24. **Grifo do autor.**)

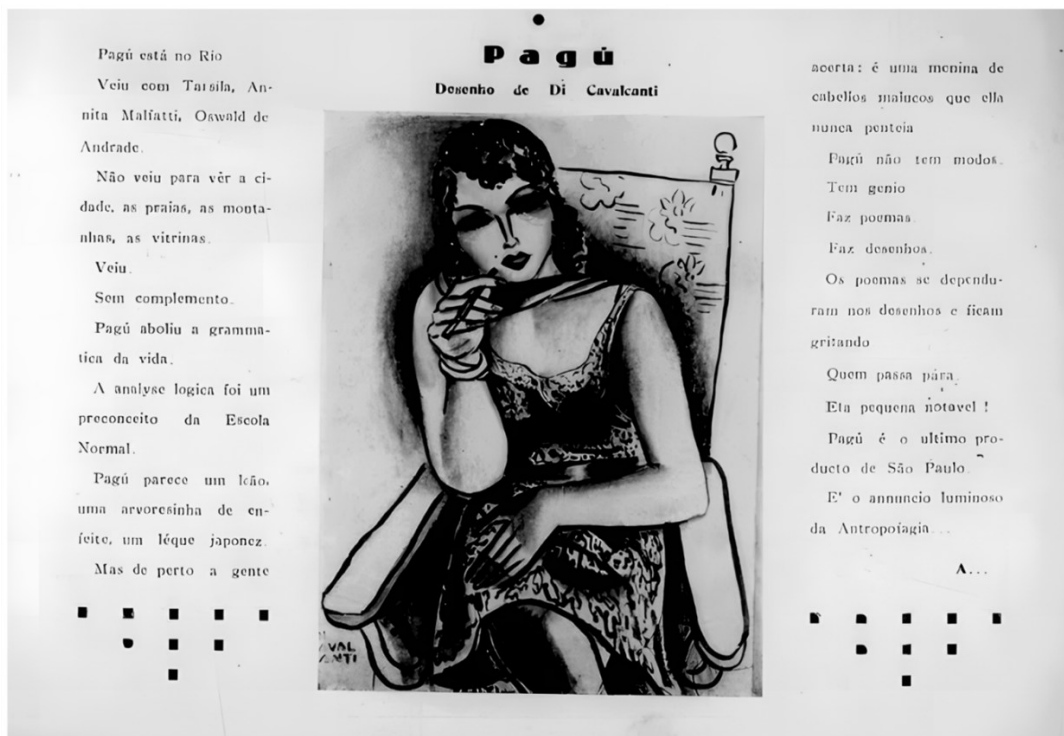
A sensualidade evocada pelo poema de Bopp parece definir Pagú apenas como um corpo objeto de desejo, sem sequer mencionar sua produção ou enxergar sua notabilidade artística. Aspecto esse que contrasta com o desenho de Di Cavalcanti, o qual propõe uma Patrícia musicista, tocando um violão, cercada de folhas que evocam a exuberância da flora nacional e frente a casinhas simples que parecem remeter à origem modesta do bairro onde a autora morava, o Brás. Vale lembrar que o Brás nasceu como uma região de chácaras, cresceu e se desenvolveu como bairro proletário e lar de imigrantes e, ao longo dos anos 1917 e 1920, foi espaço de manifestações de operários que lutaram por melhores condições de trabalho nas fábricas. Ainda na adolescência, Pagú viu e acompanhou algumas dessas manifestações, mas só tomaria partido conscientemente anos depois, quando se dedica inteiramente à causa proletária e se associa ao Partido Comunista.

O segundo desenho de Pagú publicado na *Revista de Antropofagia* (Figura 2) traz, portanto, um autorretrato que se situa a meio caminho, quando comparado ao poema de Bopp e ao desenho de Di Cavalcanti. Patrícia faz do desenho um espaço para escrever a si mesma e representa-se como uma figura que, apesar de abarcar a sensualidade — fruto do olhar masculino que Bopp revela em seu poema e que, no seu desenho, é figurado pela nudez e as curvas do corpo —, não sabe bem como lidar com toda essa atenção, abaixando então a cabeça e cobrindo os olhos com o cabelo, mas, ao mesmo tempo, inclinando o rosto para o espectador. A posição da figura nas duas imagens também ressalta esse contraste: no desenho de Di Cavalcanti, Pagú senta-se com as pernas cruzadas enquanto toca o violão, denotando uma postura menos sedutora, em que a perspectiva da imagem contribui para que o formato de seu corpo não atraia atenção do espectador. No desenho feito por Pagú, por outro lado, a posição lateral tem efeito oposto, as curvas do corpo se delineiam e revelam uma figura feminina “provocativa”, consciente da sua sensualidade. Para além dessa comparação sobre a forma da figura feminina, chama atenção a intenção dos desenhos. Enquanto o desenho de Di Cavalcanti aparece para ilustrar o poema de Bopp — e o faz de forma divergente ao mostrar uma figura mais infantil de Pagú enquanto o poema exalta a sensualidade — o desenho de Pagú busca, sem qualquer “apoio” textual, se autorrepresentar, evidenciar uma imagem de si, uma forma de se inscrever em imagem.

Di Cavalcanti fez uma outra imagem de Pagú (Figura 4), a qual foi publicada quase um ano depois, também na *Revista para todos...* Nela, o desenho também funciona como ilustração, acompanhando, dessa vez, um texto de Álvaro Moreyra, que informa a chegada de Patrícia ao Rio de Janeiro junto a Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Oswald de Andrade. Em seu texto,

Álvaro Moreyra faz questão de pontuar a atividade artística de Pagú e deixa, desde já, explicita uma relação existente entre os poemas e os desenhos da autora: “Os poemas se dependuram nos desenhos e ficam gritando” (Moreyra, 1929, p. 21). Bastante diferente do primeiro retrato de 1928, este desenho de Di Cavalcanti estampa uma Pagú sedutora, não apenas pela técnica, mas também pelo modo de retratar Patrícia. O desenho de 1929 (Figura 4) apresenta Pagú sentada em uma cadeira, com olhos e lábios bastante marcados, fumando em uma longa cigarrilha. Não mais a pose de uma menina tocando violão, mas a de uma mulher, de pernas cruzadas e mão sobre a coxa. A estampa floral do vestido e do encosto da cadeira onde está sentada revelam rastros do romantismo da autora, que se mistura aos olhos moles e sedutores.

Figura 4 — Texto de Álvaro Moreyra sobre a chegada de Pagú ao Rio de Janeiro acompanhado por desenho de Di Cavalcanti na *Revista Para Todos*...



Fonte: BNDIGITAL. Coleção *Revista Para Todos*..., ano XI, n.554, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1929, p. 21. ¹⁷

¹⁷ Transcrição do texto: “Pagú está no Rio. Veiu com Tarsila, Anita Malfatti, Oswald de Andrade. Não veiu para vêr a cidade, as praias, as montanhas, as vitrinas. Veiu. Sem complemento. Pagú aboliu a grammatica da vida. A analyse logica foi um preconceiro da Escola Normal. Pagú parece um leão, uma arvorezinha de enfeite, um leque japonez. Mas de perto a gente acerta: é uma menina de cabellos malucos que ella nunca penteia. Pagú não tem modos. Tem genio. Faz poemas. Faz desenhos. Os poemas se dependuram nos desenhos e ficam gritando. Quem passa para. Eta pequena notável! Pagú é o último produto de São Paulo. E’ o annuncio luminoso da Antropofagia...”.

Alguns outros jornalistas e poetas que comentam a exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro falam sobre Pagú. No jornal *A manhã*, de 25 de julho de 1929, por exemplo, Álvaro Cotrim (1929, p. 21) diz: “Vi Pagu’. Sou mais do que nunca antropófago. Seria capaz de devorar varios bispos sardinhas. [...] Pagu’... Genio... Mysterio de sarcófago egypcio.” Quando, em 1978, Augusto de Campos publicou uma antologia da autora — a qual, ainda na década de 1970, era “uma figura praticamente desconhecida e, quando lembrada, quase uma caricatura, presença trêfega e voluptuosa a incrementar o anedotário do modernismo, envolvida numa aura de escândalo fugaz e leviano” (Campos, 2014, p.11) —, Décio Pignatari a chamou de “musa-mártir do modernismo”, apelido encontrado ainda hoje em muitas pesquisas sobre a autora. “Bonita, atrevida, desabusada, escandalizando com saias curtas e maquilagem extravagante” (Campos, 2017, p. 69); “Patrícia Galvão, musa trágica da Revolução, entre literatos...” (Drummond, 1963 in Campos, 2017, p.347). Não são raros os comentários que, ao longo do tempo, reduziram Patrícia Galvão à condição de musa — antropofágica, modernista, comunista —, enfatizando seus atributos físicos em detrimento de sua produção intelectual. Apesar de sua trajetória incluir uma consistente luta feminista, foi somente quando o público conseguiu enxergá-la para além da aparência que Galvão pôde ser plenamente reconhecida como autora, desenhista, tradutora, dramaturga e intelectual multifacetada. Contraria-se, assim, a ideia de que a abordagem feminista em sua obra surgiu tardiamente. Como demonstram seus primeiros desenhos publicados, desde as produções iniciais, Pagú já apresentava uma visão de mulher que desafiava os padrões conservadores de sua época. Esse posicionamento tornou-se ainda mais explícito na década de 1930, quando passou a colaborar com o jornal *O Homem do Povo* e criou a coluna “A Mulher do Povo”, na qual aprofundou questões de gênero e classe. Esse aspecto fundamental de sua produção será analisado em profundidade nos capítulos 3 e 4 desta tese.

Como bem explica Augusto de Campos, em texto da reedição de *Pagú vida-obra*, em que reflete sobre a pesquisa feita acerca da autora entre as décadas de 1970 e 1980, “cumpre renunciar aos exageros de sua museização [...] Remitificá-la outra vez, mas sem mistificações, e situá-la, com todo o seu merecimento, sob parâmetros críticos e objetivos.” (Campos, 2014, p. 15). Sob esse olhar mais objetivo e crítico, o segundo desenho de Pagú publicado na *Revista de Antropofagia* (Figura 2) expõe o olhar masculino sobre o corpo feminino, mas, ao mesmo tempo, Pagú sinaliza sutilmente seu desconforto ao se representar com os olhos cobertos pelo cabelo e a cabeça inclinada para baixo. Composta por linhas simples, com variações mínimas de espessura, a imagem sugere um desenho à mão livre que não se preocupa com a perfeição

técnica, mas com a expressão imediata. A figura feminina sentada é delineada com curvas suaves, que demarcam seu corpo ao modo como Bopp o definiu, “corpo de cobra / ondulado e indolente”. No entanto, diferente do primeiro desenho de Di Cavalcanti, o desenho de Pagú não busca ilustrar o poema de Bopp, mas parece ter como intenção retratar a imagem de como a autora se percebia frente a todos esses comentários e poemas que circulavam junto a seu nome. Não à toa, a figura do corpo nu é o ponto focal do desenho, mas se associa a elementos que conduzem o olhar do observador ao redor da imagem, onde salientam-se duas serpentes, uma atrás e uma abaixo de Pagú. Assim, de forma dúbia, a presença de elementos naturais — plantas, animais, água e sol — simboliza a conexão da mulher com a natureza, em uma integração com o meio ambiente que pode funcionar como metáfora para a pureza e a ingenuidade, mas também podem indicar a consciência da autora de ser vista como objeto de desejo masculino, justamente pela pureza e ingenuidade que emana.

Essa consciência é posta no papel anos depois, quando em *Autobiografia precoce*, Patrícia afirma:

Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas (Galvão, 2020, p. 124-125).

Percebe-se uma contradição inerente à noção de liberdade experienciada por Pagú. Em um plano, ela parece alcançar uma autonomia ao desvincular-se dos padrões comportamentais impostos às mulheres pela cultura conservadora do início do século XX. No entanto, essa aparente liberdade era constantemente mediada pela visão da sociedade patriarcal, que a avaliava de modo ambivalente, alternando entre a censura moral e a objetificação de seu “comportamento voluptuoso”. É possível que dessa tensão tenha surgido sua admiração por Tarsila do Amaral, figura que Pagú idealizava por ter conquistado o reconhecimento público primordialmente como artista, transcendendo a condição redutora de musa. Foi a Tarsila que Pagú dedicou seu “álbum”, mencionado pela primeira vez na legenda de seu último desenho, publicado na *Revista de Antropofagia* (Figura 5).

Figura 5 — Desenho de Pagú na *Revista de Antropofagia*, segunda dentição, n. 11, 19 de junho de 1929.



Fonte: BBM Digital. Coleção *Revista de Antropofagia*, Ano 1, 2ª dentição, n.11.

Produzido também em 1929, o álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, obra manuscrita única, foi dado à Tarsila e permaneceu no arquivo da família até 1975, quando foi descoberto por José Luís Garibaldi entre alguns documentos de Tarsila, que ficaram com seu sobrinho Oswaldo Estanislau do Amaral (Campos, 2013, p. 91). O álbum então foi publicado pela primeira vez em sua totalidade em 1975, na revista *Código* (n.2), por iniciativa de Augusto de Campos. Posteriormente, foi republicado em *Pagú vida-obra*, obra de Augusto de Campos lançada pela primeira vez em 1982, e também em *Croquis de Pagú — E outros momentos felizes que foram devorados reunidos* (2004), organizado por Lúcia Teixeira. No entanto em nenhuma dessas publicações encontram-se o trecho e o desenho publicados no n.11 da *Revista de Antropofagia*.

Em 2023, Teixeira organizou e publicou o livro *Os cadernos de Pagú*, com documentos inéditos do acervo de Lúcia Teixeira e do Centro Pagú Unisanta. Descobre-se aí o caderno manuscrito do álbum de Pagú, um rascunho, ou ainda um desenho — no sentido de ideia prévia de uma execução — do que tornar-se-ia o álbum entregue à Tarsila. É neste projeto que o trecho da legenda aparece, mas o desenho não consta no caderno.

*Aquele rapaz do arranha-céu ...
De calças de xadrez e gravata sentimental
Foi o meu primeiro amor
Eu era normalista
Ele pintor
Tinha uns olhos terríveis e gostava de falar mal dos outros.
As mãos sempre sujas de aquarela
E um riso imenso*

No olhar moderno, caprichoso e original
Com o terno de xadrez e a gravata profundamente sentimental

Foi o meu primeiro amor
Um dia de loucura fui à sua garçonnière
Ele pediu-me um beijo
E sem hesitação dei-lhe um bofetão
(Galvão, 2023, p. 21. *Grifo nosso*).

Sem feições completas, nesse desenho (Figura 5) Pagú se retrata mais uma vez dando destaque à característica marcante do batom. No entanto, contrastando com os desenhos anteriores, agora há certo movimento em cena, evocando o que parece ser uma dança. Pagú e o “rapaz de calças xadrez e gravata sentimental”, como diz o texto abaixo do desenho, tocam-se na extremidade da mão, mas afastam-se os corpos. Ao fundo, uma tela de pintura em um cavalete, frente ao rapaz, uma paleta godê.

Seguindo o estilo dos desenhos anteriores, nesta última publicação na *Revista de Antropofagia*, Pagú mantém o traço simples e contínuo. Os personagens, por sua vez, são menos caricatos, quando comparados aos do primeiro desenho publicado (Figura 1). Chama a atenção a desproporcionalidade e a distribuição dos elementos, bem como a fluidez das linhas, que intensifica a ideia de movimento. O texto que prolonga a imagem nos fornece a relação existente entre os personagens desenhados: um artista que, ao mesmo tempo em que infantiliza Pagú oferecendo-lhe balas de alcaçuz, também a difama. Esse tratamento contraditório é compreensível no contexto da época. Uma jovem que circulava pela vanguarda literária paulista com cabelos desalinados e batom escuro já era, por si só, um escândalo para o provincianismo local. Ao se aliar à ala dissidente do movimento antropofágico — sua facção esquerdista e anticatólica, integrada por figuras como Oswald de Andrade, Raul Bopp, Oswaldo Costa e

Geraldo Ferraz, e que se consolidava na segunda denteção da revista —, Pagú tornou-se não apenas uma figura excêntrica, mas uma voz ativa de contestação. Portanto, era inevitável que se tornasse alvo de maledicências.

Antes de direcionar o olhar às próximas produções de Patrícia Galvão, vale lembrar que, em 27 de junho de 2021, a *Folha de S. Paulo* divulgou a descoberta de uma terceira fase da *Revista de Antropofagia* em texto do jornalista Jason Tércio. Essa terceira fase, dirigida por Clóvis Gusmão, teria ocupado algumas páginas da revista semanal carioca intitulada *O Q A* (O que há), dirigida e editada pelo jornalista Victorino de Oliveira. Nela, encontram-se uma imagem e um texto atribuídos a Pagú. No entanto, em análise feita por Alexandre Nodari no texto “A oca de Clóvis de Gusmão: sobre a página antropófaga na revista *O Q A*”, publicado na *Revista Landa* (vol. 10 n.1), o pesquisador aponta dúvidas sobre a autoria dos textos da revista e afirma:

Poderíamos estar diante de um projeto coletivo, típico das vanguardas, em que as ideias vão se desenvolvendo, sendo retomadas e mobilizadas pelos distintos integrantes, com o próprio movimento, a própria vanguarda, sendo performada nos textos. Ou então de um exercício de autoria coletiva como o de O perfeito cozinheiro das almas deste mundo (mas quanto Mário se disporia a participar desse modo?). Ou ainda, do compartilhamento de pseudônimos, como ocorria na segunda denteção de acordo com Ferraz, com a diferença de que agora os pseudônimos seriam nomes próprios de outros. Ou mesmo, hipótese mais radical, a saber, que Clóvis de Gusmão fosse uma espécie de *ghost writer* (com ou sem autorização), em um estranho exercício de heteronímia em que os outros pelos quais escreve não são pessoas fictícias, mas reais (a diferença aqui não é ontológica, mas modal), aliados ou inimigos (Nodari, 2021, p. 216).

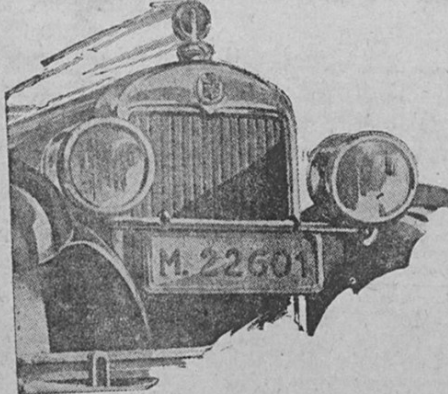
Sabe-se que a apropriação é estratégia identificadora do movimento antropofágico e Nodari, por reconhecer isso em seu texto, explica que essa “terceira denteção” da *Revista de Antropofagia* é toda composta por apropriações que ora podem ser facilmente desmascaradas, ora parecem encaixar-se perfeitamente ao autor atribuído. No que diz respeito à Pagú, a imagem a ela designada mostra algo que não se aproxima em nada dos trabalhos anteriores, e até mesmo posteriores, da autora. Pagú assina — ou sua autoria lhe é atribuída por Clóvis Gusmão — um recorte da imagem frontal de um carro, o qual vem acompanhado da legenda: “retrato de raul bopp — autoras pagu’ ” (Figura 6).

Figura 6 — Página da revista *O Q A* com foco na imagem e no texto atribuídos a Pagú.

antropophagia
Orgão dos antropophagos de s. paulo
 direção aqui, nos cafés do rio- clovis de gusmão

galeria dos antropophagos

raul boop é dos nossos, legítimo antropophago, na alma e no espirito. a sua visão esthetica são dos pharões na escuridão da mentalidade alheia.
 pagú fez o retrato de raul boop. bom retrato. é raul boop... dois olhos que são dois pharões... a caixa cranea-



retrato de raul boop — autoras pagú*

o pensamento nas coisas es- e que esse bi- nals depois do

coelho, do veado e do cavallo a vapor.
 raul boop está presentemente em s. paulo chefiando com oswald de andrade o movimento antropophagista enquanto nós vivemos aqui nos damnando todos para conquistar a ad- hesão do athayde, do constancio ramos, etc., etc.
 não faz mal, porém, boop merece bem a "leaderança". não fosse elle o autor destes versos, parente proximo do "rainha luiza", o poemeto encantador que publicámos no nu- mero passado e que constitue os principaes do seu proximo libro:

presidente washington
 você onde está?
 me diga logo
 que eu quero te abraça

sou camarada,
 sei fazer discursos
 que você quizer que eu faça
 já tou por conta
 de tanto te procurá

presidente washington
 você onde está?

o q a — Rio 19-9-1929 — pag. 12

meu canario Indigena
 (ao espirito illuminado de jorge de lima)

meu canario não canta mais,
 porque
 vive me olhando, querendo dizer alguma coisa.
 e como não fala,
 mais desanimado de tristezas vive...

foi de um tempo para cá, que elle ficou assim,
 tristonho e pensativo talvez...
 hoje vive na galola o meu velho canario,
 de quando em quando, com um canto bem ausente!
 talvez se lembrando das manhãs que despertava o seu senhor,
 que gostava de ver as montanhas vestidas de noiva...

oh meu bom canario, meu bom canario triste!
 que me acordavas ao romper da aurora,
 que me facilitavas a miragem de um céu muito azul!

não sei porque hontem sonhei,
 que em certa tarde olhando o canario*indigena,
 elle me compreendeu...
 eu soffri muito, muito!
 elle tambem soffreu...
 estirando as azas baixou o saudoso olhar e cantou...
 tornou a cantar suavemente...
 pareci ver que sacudindo
 as azas o canario expirou...
 felizmente sonhei...

waldomiro pinho.

(do livro em preparo — "horas mortas...")
 — (:) —

os incompreendidos

o vate (vô-tel) menotti del piechia e francisco villaes
 pesa passaram um domingo, em santos.
 villaes pesa enguliu o juca mulato intetrinho, todinho,
 até o fim!
 que antropophago! cruzes! creô! mangalô "treis veis",
 como dizia o outro vate, o martin fuentes.
 don chiquito! don chiquito! usted es más grande que
 yo, caramba!
 menotti, então, "hablou", "hablou", "hablou" muito...
 foi um discurso passadista, mas d. villaes pesa gostou e
 pediu "bis".
 menotti pensou que estivesse na camara municipal e re-
 petiu, não o discurso, mas o juca mulato outra vez.
 era isso o que villaes pesa queria: acordou no dia se-
 guinte...

guilherme de almeida.

! — (:) —

por que devemos comer os outros

a philosophia manda que a gente coma os outros.
 a philosophia dos outros, claro.
 sardinha foi comido. entretanto, os indios não pesca-
 vam sardinha. os outros, sim, é que sempre comeram sardi-
 nha em azeite, sardinha em tomate.
 o mundo marcha para o primitivismo.
 hoje, porém, os sardinhas evolucionam bem rapida-
 mente.
 são tubarões.
 comamos, pois, os tubarões!

pagú.

por que devemos comer os outros

a philosophia manda que a gente coma os outros.
 a philosophia dos outros, claro.
 sardinha foi comido. entretanto, os indios não pesca-
 vam sardinha. os outros, sim, é que sempre comeram sardi-
 nha em azeite, sardinha em tomate.
 o mundo marcha para o primitivismo.
 hoje, porém, os sardinhas evolucionam bem rapida-
 mente.
 são tubarões.
 comamos, pois, os tubarões!

pagú.

O uso do *ready-made* — conceito criado por Marcel Duchamp, segundo o qual objetos prontos são deslocados a um ambiente distinto de seu contexto original, de modo a subverter seu significado — foi estratégia amplamente usada pelos modernistas brasileiros, em especial por Oswald de Andrade que, desde o primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, deslocava trechos de notícias e informes de jornal de maneira literal, reconfigurando-os de maneira jocosa.¹⁸ Assim como Oswald de Andrade, Gusmão compõe as páginas de sua *Antropophagia* a partir de fragmentos de texto desvinculados do contexto original. Alguns, como no caso da imagem de um motor de carro atribuída a Pagú, provenientes de textos/anúncios desinteressantes ou desimportantes, outros, como no caso do texto *por que devemos comer os outros*, publicado na mesma página da imagem, provenientes de outros textos literários. A imagem evocada da deglutição da sardinha — “sardinha foi comido. entretanto, os índios não pescavam sardinha. os outros, sim, é que sempre comeram sardinha em azeite, sardinha em tomate” (O Q A, 19/9/1929, p. 12.) — faz alusão ao final do texto do *Manifesto Antropófago*, quando Oswald assina e data seu manifesto: “OSWALD DE ANDRADE / Em Piratinga / Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (Andrade, 1928). Andrade propõe uma reforma no calendário nacional, 1554 seria o ano I, quando Dom Pero Fernandes Sardinha, o Bispo Sardinha, havia sido devorado pelos indígenas Caetés, na Bahia. O texto atribuído a Pagú faz ainda outra alusão, ao *Sermão de Santo Antonio aos peixes*, do Padre Antonio Vieira (2014). Construído em forma de alegoria, o sermão buscava trazer o leitor à reflexão sobre a escravidão indígena ao evidenciar que os peixes grandes (colonos), comem (escravizam) os peixes pequenos (nativos). O curto texto, teoricamente assinado por Pagú, subverte a lógica de Vieira, ao propor que comamos os tubarões.

¹⁸ Marcel Duchamp instaurou uma grande transformação nas artes do século XX quando em 1916 nomeou o *ready-made* como uma nova categoria da arte. O primeiro *ready-made*, contudo, foi proposto anos antes, em 1913, e consiste em um banco de madeira com uma roda de bicicleta fixada pelo artista. Nos anos seguintes, vários outros objetos foram, então, sendo tomados como arte, entre eles o famoso urinol. Com a prática do *ready-made*, Duchamp elimina a qualidade manual e individual da arte e, torna objetos absolutamente banais, industrializados em larga escala, obras artísticas. Não demora muito para que o movimento instaurado por Duchamp chagasse aos modernistas brasileiros, os quais inspiravam-se nas Vanguardas europeias para criar em território nacional um espaço para a arte moderna. Destaca-se aqui Oswald de Andrade, que lança mão de textos já existentes (*ready-mades* linguísticos), para a colagem/montagem de seus manifestos (*Pau-Brasil* e *Antropofágico*) e também de seus poemas.

3.4 O *Caderno de Croquis*: paisagens para memória

O *Caderno de Croquis*, produzido entre os anos 1929 e 1930, reúne vinte e dois desenhos de paisagens de lugares por onde Patrícia Galvão passou. A autora, que nasceu em São João da Boa Vista, no estado de São Paulo, em 1910, e ainda criança mudou-se para a capital, marcou também com desenhos suas visões de mundo a partir dos lugares que vivenciou nesses dois anos. Sensível àquilo que se passava ao seu redor e à paisagem na qual estava inserida, Pagú delineou novas formas de olhar e retratou, em seu *Caderno de Croquis*, paisagens de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, Itanhaém, Bahia, Espírito Santo, além de cenários e figuras humanas.

No artigo *L'atelier sur la Route*, Alain Bonnet (2014, p. 19-20 in Lago, 2022, p. 247-249) analisa a ascensão da figura do artista andarilho na França do último quarto do século XIX. Segundo o autor, esse novo modelo — que substituiu a imagem tradicional do artista confinado ao ateliê — tornou-se um símbolo de independência e foi posteriormente legitimado pelo Estado francês, que passou a fomentar incentivos à formação artística por meio da experiência itinerante. É crucial destacar, no entanto, que às mulheres artistas foi sistematicamente negado o privilégio da viagem. Como salienta Izabela Lago em sua tese *De musa a criadora: figuras femininas nas narrativas de artista* (2022, p. 247), a experiência de vida limitada das mulheres, confinadas ao espaço doméstico, restringia drasticamente seu repertório criativo e suas possibilidades de expressão artística.

No campo das artes, a viagem representava muito mais que um simples deslocamento geográfico: era um rito de formação e uma condição para a consolidação do status artístico. Enquanto os jovens homens das elites realizavam suas grandes viagens culturais pela Europa, as mulheres, quando viajavam, raramente o faziam por motivos de instrução ou autonomia criativa, mas sim por obrigações familiares.

Nesse contexto, o *Caderno de Croquis* de Pagú consolida-se como um gesto de ruptura. O caderno, que facilmente pode ser lido como um simples diário de viagem, desafia a ordem patriarcal que confinava a mulher ao espaço doméstico e afirma seu direito de ocupar e interpretar o mundo público por meio da criação. É significativo que, embora Pagú tenha realizado uma grande viagem internacional em 1933, tenha sido nos pequenos deslocamentos pela região Sudeste do Brasil que o *Caderno de Croquis* foi concebido. Essas jornadas, ainda que curtas, funcionaram para a artista como um alicerce criativo, um espaço de exercício do

desenho de observação e, sobretudo, um ato de resistência. Ao flunar sozinha por paisagens até então desconhecidas, livre das amarras que limitavam sua mobilidade enquanto mulher, Pagú transformou o simples ato de viajar, observar e desenhar em afirmação de autonomia.

O caderno, que por 75 anos ficou guardado, estava entre os pertences de Oswald e, após sua morte, foi passado ao filho, Rudá de Andrade. Este os deu para Lúcia Maria Teixeira Furlani, a qual o divulgou e publicou em 2004, com o título *Croquis de Pagú — e outros momentos felizes que foram devorados reunidos*¹⁹. Nessa publicação, a organizadora optou por apresentar os desenhos livremente e intercalá-los com pequenos comentários que ora analisam brevemente os desenhos — “Os desenhos mostram a procura dessa mulher por encontrar a atmosfera exata para expressar, por um lado, uma opção de linguagem” (Teixeira in Galvão, 2004, p. 30) — ora apresentam eventos breves da biografia da autora — “Quando Pagú viaja para a Bahia (ocasião retratada em dezembro de 1929 nesse croqui), Oswald não resiste à saudade e vai ao seu encontro” (Teixeira in Galvão, 2004, p. 34).

Na obra publicada, os desenhos não foram organizados de forma cronológica e não há explicação, no prefácio ou no prólogo, que justifique a ordenação escolhida. É possível, mas pouco provável, que o *Caderno de Croquis* também tenha sido composto assim, a partir da espontaneidade de se abrir uma página em branco qualquer e começar a desenhar. Uma vez que essa dúvida só poderia ser sanada a partir da consulta ao original que atualmente faz parte de um acervo particular, escolhemos, para esta pesquisa, reorganizar os desenhos selecionados de forma cronológica a partir do que se sabe da trajetória da autora e, quando disponível, a partir das datas indicadas nos desenhos.

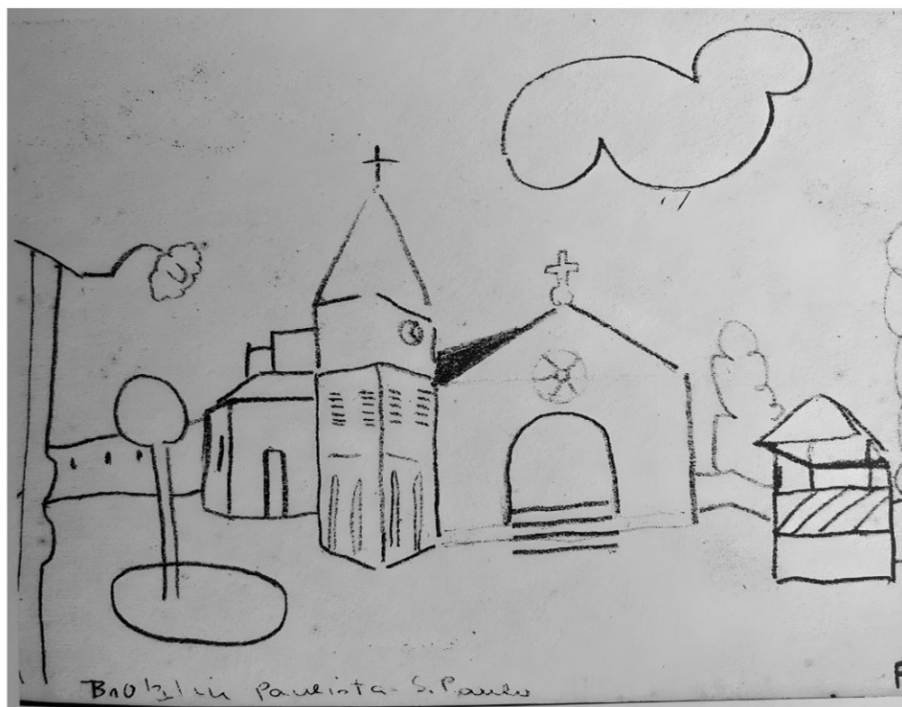
Portanto, os desenhos aqui apresentados foram selecionados entre os 22 que compõe o Caderno, a partir da indicação da localização e do ano, para melhor compreender o percurso de Pagú entre 1929 e 1930.

A capa do caderno data de agosto de 1929 e, inicialmente, os desenhos, sem data, representam planos diferentes da cidade de São Paulo: vê-se a) a Igreja São João Batista do Brás (Figura 7); b) uma paisagem mais arborizada e rural (Figura 8), característica ainda comum da capital, que aos poucos se tornaria cada vez mais industrial e cosmopolita; e c) o que parece

¹⁹ Furlani, Lúcia Maria Teixeira. *Croquis de Pagú — e outros momentos felizes que foram devorados reunidos*. Colaboração de Rudá de Andrade e Leda Rita Cintra Ferraz. Santos (SP): Unisanta; São Paulo: Cortez, 2004. A obra apresenta desenhos do Caderno de Croquis (1929-1930) e manuscritos ilustrados do Álbum de Pagú (1929), além de um retrato de Tarsila feito por Pagú, recortes de jornais sobre Pagú e fotografias.

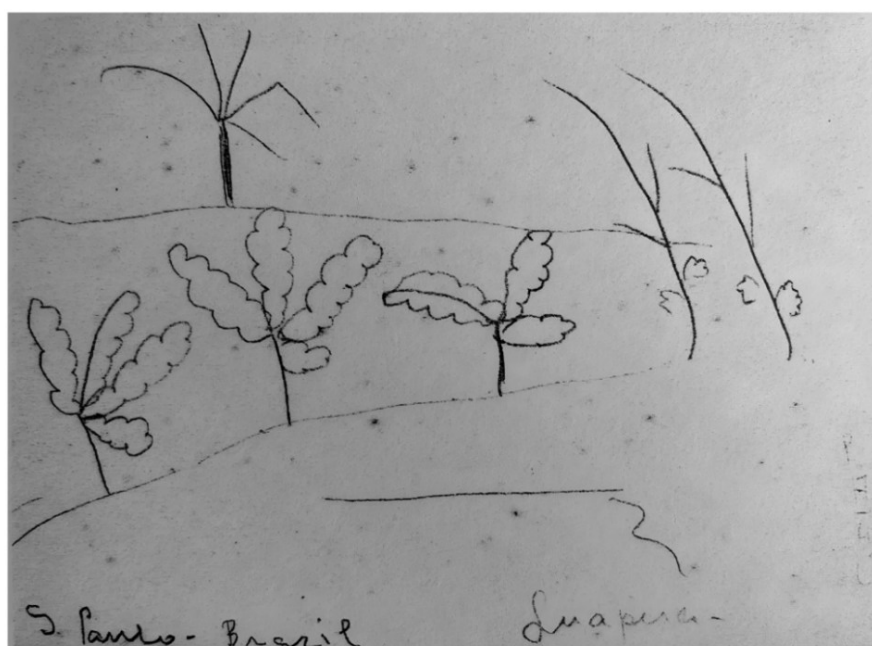
ser a representação de um conflito de manifestações e greves (Figura 9), cena comum no período em que a crise do café assolava a capital paulista.

Figura 7 — Desenho de Pagú da Igreja São João Batista do Brás.



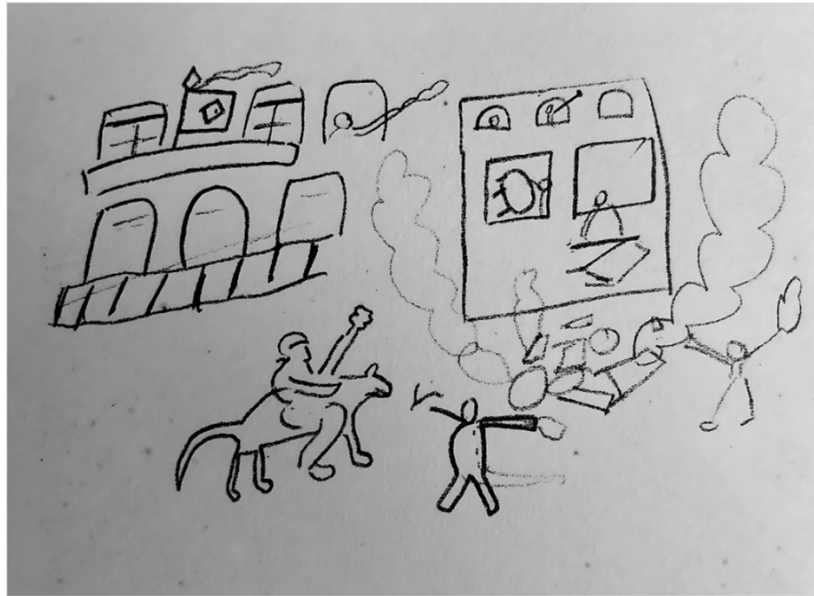
Fonte: Galvão, 2004. p. 21.

Figura 8 — Desenho de Pagú de paisagem



Fonte: Galvão, 2004. p. 25.

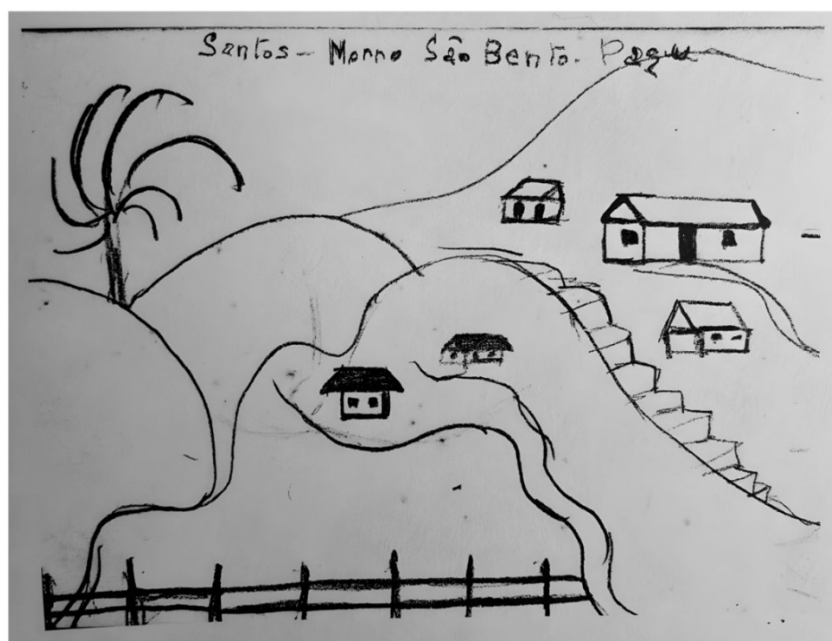
Figura 9 — Desenho de Pagú de uma manifestação



Fonte: Galvão, 2004. p. 33.

Sabe-se que, após se casar com Waldemar Belisário do Amaral em setembro de 1929, Pagú vai a Santos em lua de mel, encontra-se com Oswald e, a partir daí, segue viagem com o poeta. O *Caderno de Croquis* traz um desenho com a indicação da cidade de Santos (Figura 10). Nele, traços despretensiosos revelam o Morro São Bento, uma paisagem de morros e casas.

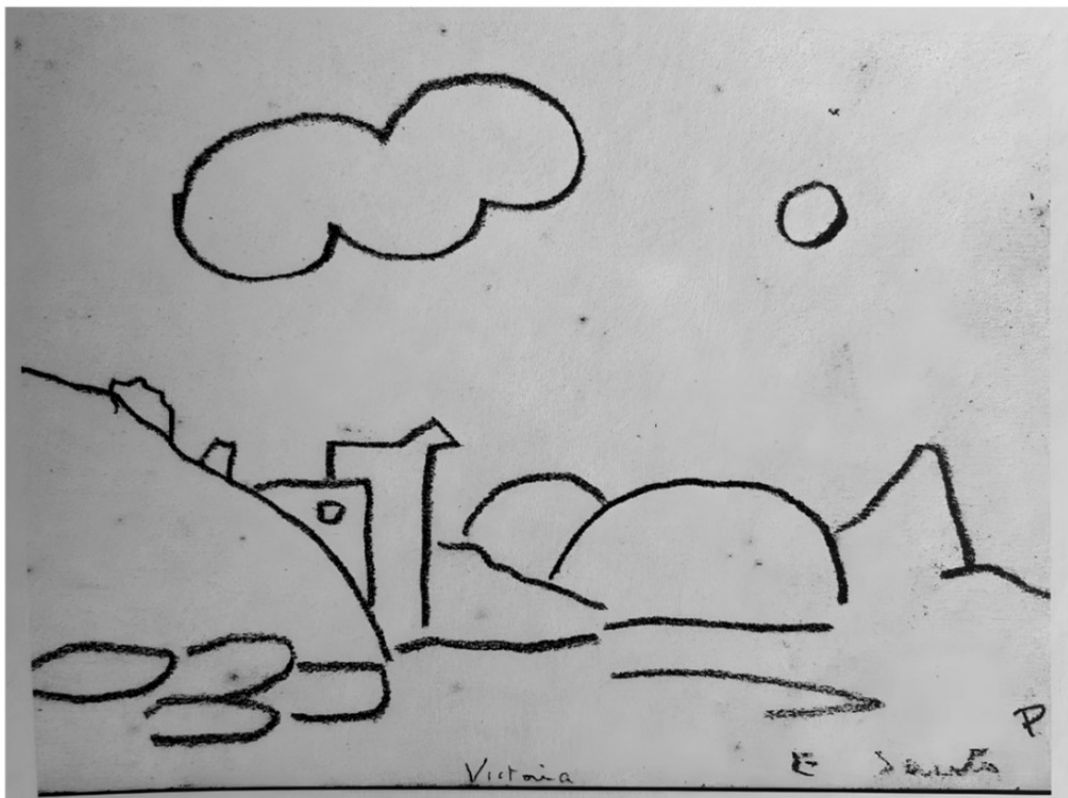
Figura 10 — Desenho de Pagú da cidade de Santos.



Fonte: Galvão, 2004. p. 45.

Em novembro de 1929, Pagú viaja para Bahia. Produz um desenho indicando o local, datado de dezembro do mesmo ano, no qual retrata uma paisagem repleta de palmeiras. No mesmo mês, desenha também uma paisagem do Espírito Santo (Figuras 11 e 12). Lúcia Maria Teixeira, na fotobiografia que organiza sobre Pagú (2010, p. 68), conta que, em dezembro de 1929, Oswald de Andrade enviou à Pagú um telegrama avisando que ela precisaria voltar a São Paulo, eles então marcam um encontro no Rio de Janeiro. Suponho que o desenho da paisagem de Espírito Santo tenha sido feito durante a viagem de Pagú ao Rio. A perspectiva do desenho dá a sensação de a cidade ser observada de fora. Ao viajar para a Bahia, Pagú foi a bordo do navio argentino Werra. Não surpreende imaginar que, para chegar ao Rio de Janeiro, a autora tenha usado também o transporte marítimo, daí a visão que temos da paisagem de Espírito Santo, imagens fugazes, arrancadas do percurso de uma viagem.

Figura 11 — Desenho 1 de Pagú de Espírito Santo.



Fonte: Galvão, 2004. p. 19.

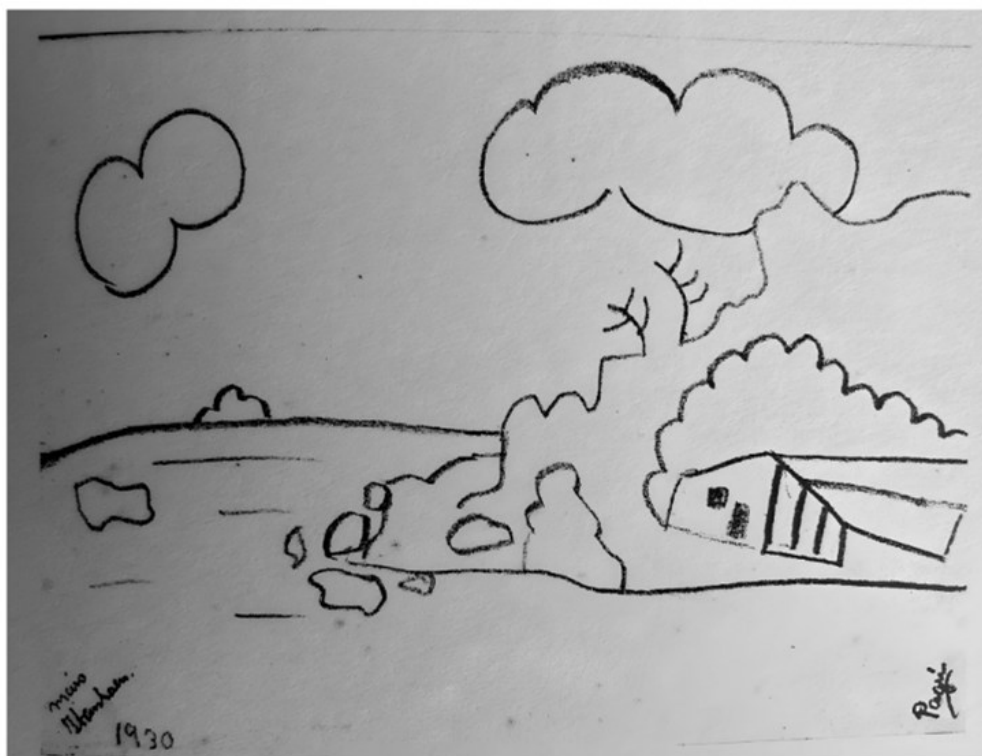
Figura 12 — Desenho 2 de Pagú de Espírito Santo.



Fonte: Galvão, 2004, p. 31.

Durante a estadia na então capital do país, Oswald de Andrade propõe que os dois passem a viver juntos, pois o poeta havia deixado Tarsila do Amaral. Pagú concorda em voltar com ele para São Paulo e o casal oficializa o relacionamento com um casamento não convencional, realizado no Cemitério da Consolação, em janeiro de 1930. Pouco depois, a autora sofre um aborto involuntário e, até o mês de março, volta a morar na casa dos pais. Quando, em 31 de março, casa-se oficialmente com Oswald de Andrade, Patrícia Galvão já estava grávida novamente. Ela e Oswald passam a viver juntos e em 25 de setembro de 1930 nasce Rudá de Andrade, filho do casal. Entre março e setembro de 1930, Pagú desenha paisagens de Itanhaém (Figuras 13, 14 e 15), em maio, e do Rio de Janeiro (Figuras 16 e 17), em julho de 1930, mês em que se encerra o caderno.

Figura 13 — Desenho 1 de Pagú de Itanhém.



Fonte: Galvão, 2004. p. 23.

Figura 14 — Desenho 2 de Pagú de Itanhém.



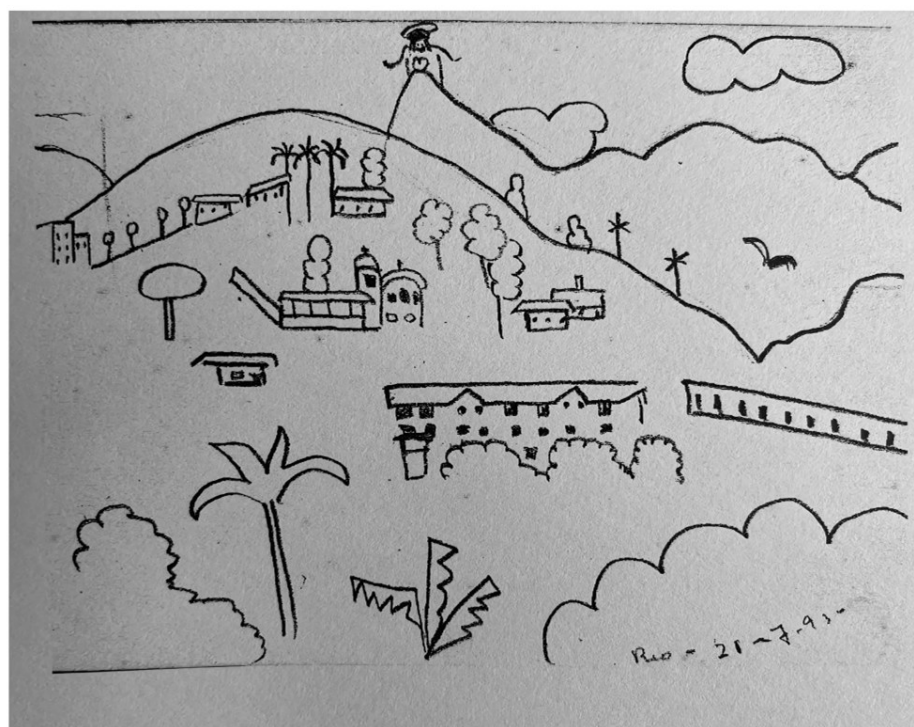
Fonte: Galvão, 2004. p. 53.

Figura 15 — Desenho 3 de Pagú de Itanhém.



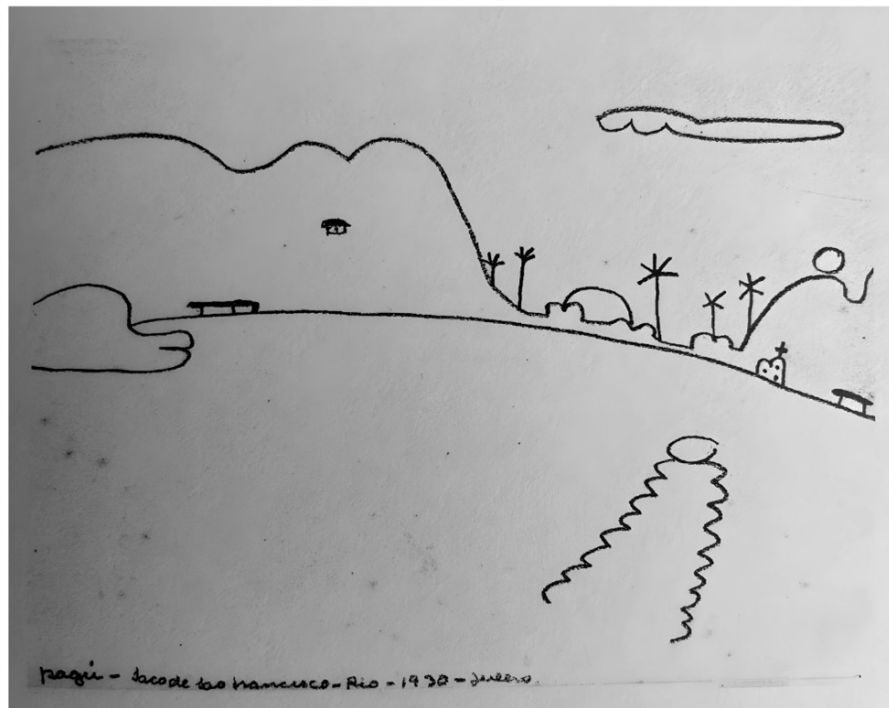
Fonte: Galvão, 2004. p. 55.

Figura 16 — Desenho 1 de Pagú da cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Galvão, 2004. p. 27.

Figura 17 — Desenho 2 de Pagú da cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Galvão, 2004, p. 29.

Os do *Caderno de Croquis* se mantêm com traços leves, assim como eram os publicados na *Revista de Antropofagia*. A linha contínua define o contorno de cada figura e determina o limite entre céu e solo em cada paisagem. Inspirada pelo gosto de uma arte “primitivista” e pelo desenho infantil que tanto empregava Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão desenha ora um traçado titubeante, que rápido parece apressado para captar a paisagem, ora linhas firmes, que se marcam uma só vez no papel com uma trajetória já determinada. O desenho sintético, riscado com poucas linhas, vai conversando com o branco do papel, engendrando um espaço e um tempo de memória. O lugar, microcosmo onde nos relacionamos com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco, representa nesses desenhos um espaço de percepção. Nessa perspectiva, os desenhos do *Caderno de Croquis* são, como um álbum para folhear, imagens de memória de um tempo, espaço e vivências únicas da autora, registros das impressões de sua redescoberta do Brasil, quando finalmente se viu livre da autoridade familiar, ilustrando sua liberdade por meio das paisagens brasileiras.

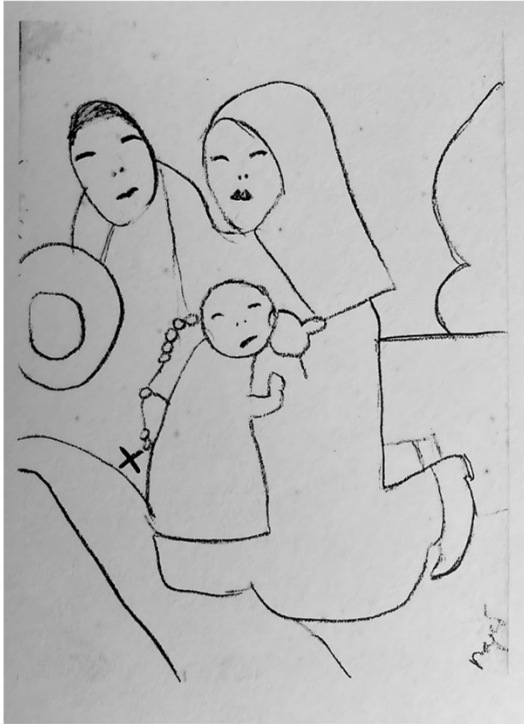
Em *Escrita de si, escrita da História* (2004), Ângela Gomes destaca a necessidade de controle temporal como dimensão constitutiva de produções que se configuram como escritas de si. Segundo sua análise, práticas como numeração, datação e localização espacial dos

registros pessoais emergem como estratégias fundamentais para conferir ordem cronológica a uma escrita intrinsecamente fragmentária e descontínua. Esse esforço de organização visa não apenas a estruturar a produção do eu, mas também assegurar uma sensação de permanência identitária ao longo do tempo. Gomes (2004, p. 18) argumenta que, embora toda escrita de si funcione como um "lugar de memória" que busca reter o tempo, determinados contextos existenciais — como viagens, períodos de estudo, experiências bélicas ou encarceramento — potencializam significativamente essa prática. Nestas fases percebidas como excepcionais, gêneros como diários, memórias e cartas tornam-se veículos privilegiados para documentar a experiência singular. Nessa perspectiva, como produção de si, o *Caderno de Croquis* materializa essa operação de domínio temporal por meio da inscrição de datas e locais — marcas destinadas a reativar a memória da autora em consultas futuras. Tal procedimento responde diretamente à fragmentação do sujeito moderno: ao grafar o tempo e o lugar de suas vivências (muitas delas registradas durante suas viagens), Pagú compõe uma identidade regular firmada pelo tempo e pelo espaço mesmo perante a fluidez e a pluralidade de suas experiências. Conforme enfatiza Gomes (2004, p.17), trata-se de um "esforço que transforma esse tipo de escrita em uma prática de 'domínio' do tempo", permitindo ao sujeito ordenar e atribuir significado tanto à sua própria subjetividade quanto ao fluxo temporal.

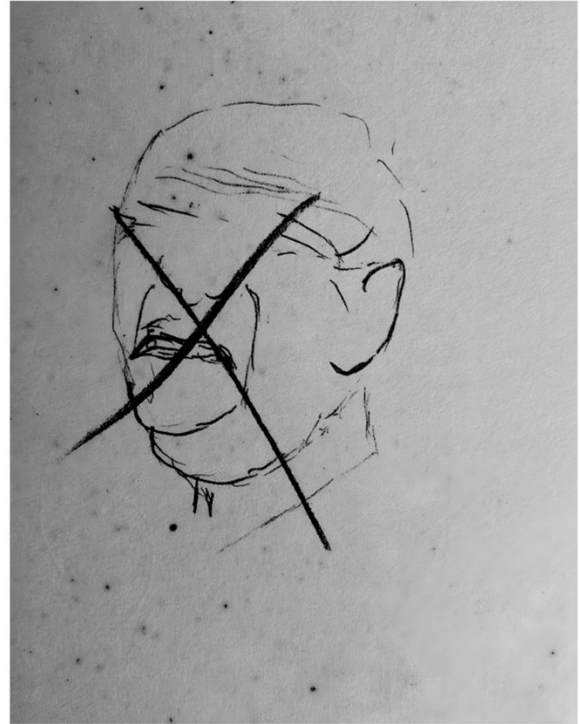
Esta relação com o tempo, contudo, não implica uma visão linear ou evolutiva. A produção de si revela justamente a complexidade diacrônica e sincrônica do tempo vivido — um campo de possibilidades simultâneas, alternativas e abertas (presentes e futuros imaginados), que nem sempre se traduzem em progresso ou aperfeiçoamento. A fragmentação existencial e memorialística do indivíduo evidencia a multiplicidade de ritmos e conteúdos temporais. O *Caderno de croquis*, enquanto suporte material concreto dessa produção, torna-se assim o dispositivo operacional por excelência no controle dessa relação entre o "eu" e o tempo. Com sua materialidade textual e gráfica, o caderno media a busca por estabilidade e unidade identitária.

O *Caderno de croquis* assume, portanto, o caráter autobiográfico de uma produção de si. Isto posto, chama atenção que, em meio aos desenhos de paisagem, haja também uma espécie de retrato de família (Figura 18) em que vemos um casal ajoelhado, a figura feminina segura uma criança e um terço, enquanto a masculina tem em suas mãos um chapéu. Diferente das autorrepresentações que Pagú fazia de si mesma nos desenhos publicados na *Revista de Antropofagia*, nesse caso não é possível afirmar que se trata de um autorretrato. A figura feminina não apresenta os traços comuns nas autorrepresentações da autora.

Figura 18 — Desenho de Pagú, família **Figura 19** — Desenho de Pagú, rosto com “x” ajoelhada.



Fonte: Galvão, 2004. p. 41.



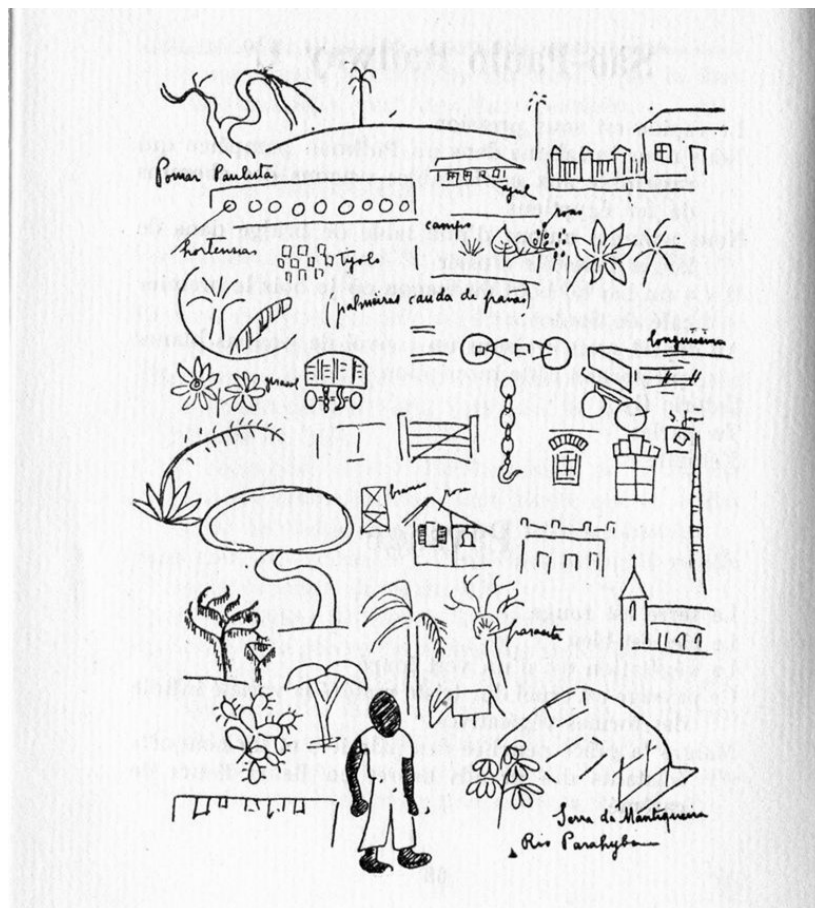
Fonte: Galvão, 2004. p. 43.

Além disso, um outro retrato aparece no caderno (Figura 19). Neste há uma tentativa mais realista de representar: traços mais curtos e finos para retratar um rosto masculino envelhecido. O desenho é marcado com um grande “x”, como se indicasse uma tentativa anulada de desenhar o rosto ou indicar um desenho malsucedido.

É possível interpretar essas duas imagens como exercícios de observação, o que, em linhas gerais, não deixam de ser todos os vinte e dois desenhos que compõem o *Caderno de Croquis*. Visto no campo plástico como um exercício importante para o aperfeiçoamento, o desenho de observação comunica ideias e demonstra uma forma de interpretar o que se observa. O próprio título do caderno já indica esse exercício, uma vez que o termo “croquis” tem origem na língua francesa e poderia facilmente ser traduzido por esboço. Apesar disso, o caderno não deixa de ter caráter autobiográfico. Para além de um espaço de treinamento do desenho, ele é também um espaço de memória, quase como um diário de bordo que registra uma trajetória.

Os desenhos que compõem o *Caderno de Croquis* buscam como que miniaturizar a grandeza de cada paisagem ou acontecimento e transformar o imenso em mínimo, com traços leves. São desenhos concisos numa poética de síntese, compostos pela combinação de fragmentos rapidamente apreendidos, assim como eram os poemas modernistas que se buscava produzir na época. A influência de Tarsila do Amaral é nítida nesses croquis, especialmente quando comparados àqueles feitos por Tarsila para o livro de poemas *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars (Figura 20), resultado da viagem do poeta francês pelo Brasil em 1924 acompanhado, dentre outras pessoas, por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral quando estes ainda eram casados. Desenhados com um grafismo minimalista, esses croquis suscitavam a temática primitivista e indicavam a leitura exótica feita por Cendrars do país tropical.

Figura 20 — Croqui de Tarsila do Amaral para o livro *Feuilles de Route*, 1924.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura. Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35731/le-formose-feuilles-de-route>. Acesso em julho de 2024.

Em 1924, Pagú era ainda uma estudante da escola Normal e só conheceria o casal Tarsila e Oswald em meados de 1928. Nessa época, o casal já havia começado a abandonar a fase pau-brasil, a qual teve início em 1924, e arquitetavam a fase antropofágica, marcada pela tela *Abaporu* (1928). Entretanto, tudo o que foi construído durante a fase pau-brasil ressoa nesse novo momento. Assim, Pagú, “o anúncio luminoso da antropofagia”²⁰, deixa-se inspirar pela prática de Tarsila de produzir croquis ao longo de suas viagens²¹, e retrata, em seu próprio *Caderno de Croquis*, paisagens das cidades pelas quais passou entre 1929 e 1930.

É possível observar, também, uma aproximação dos desenhos de Pagú à escrita modernista. Quando se analisa especialmente a produção poética de Oswald de Andrade, lê-se uma poesia que dá precedência à imagem sobre a mensagem. Em 1927, por ocasião da segunda coletânea de poesias de Oswald, João Ribeiro faz considerações sobre as poesias oswaldianas que mais parecerem se referir a telas que a poemas:

Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. [...] Ele começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à eloquência dos mestres. (Ribeiro, 1952, p. 90).

A visualidade na poesia oswaldiana ocorre tanto no aspecto semântico do poema como na estrutura que ele ocupa na página. Em uma composição como “longo da linha”, o poeta não só nos descreve uma imagem, como também, desde o título, faz um apelo ao visual que ultrapassa a significação das palavras e chega à própria estrutura do poema, em que o tamanho dos versos — quando vistos na horizontal — faz alusão à paisagem.

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(Andrade, 2017, p. 93).

²⁰ MOREYRA, Álvaro. *Revista para todos...*, XI, n. 554, Rio de Janeiro. 27 de julho de 1929, p. 21. Disponível na Hemeroteca Digital.

²¹ Para além dos desenhos feitos durante a viagem com Cendrars pelo interior do Brasil, Tarsila do Amaral também registrou em desenhos suas viagens pelo Oriente Médio em 1926.

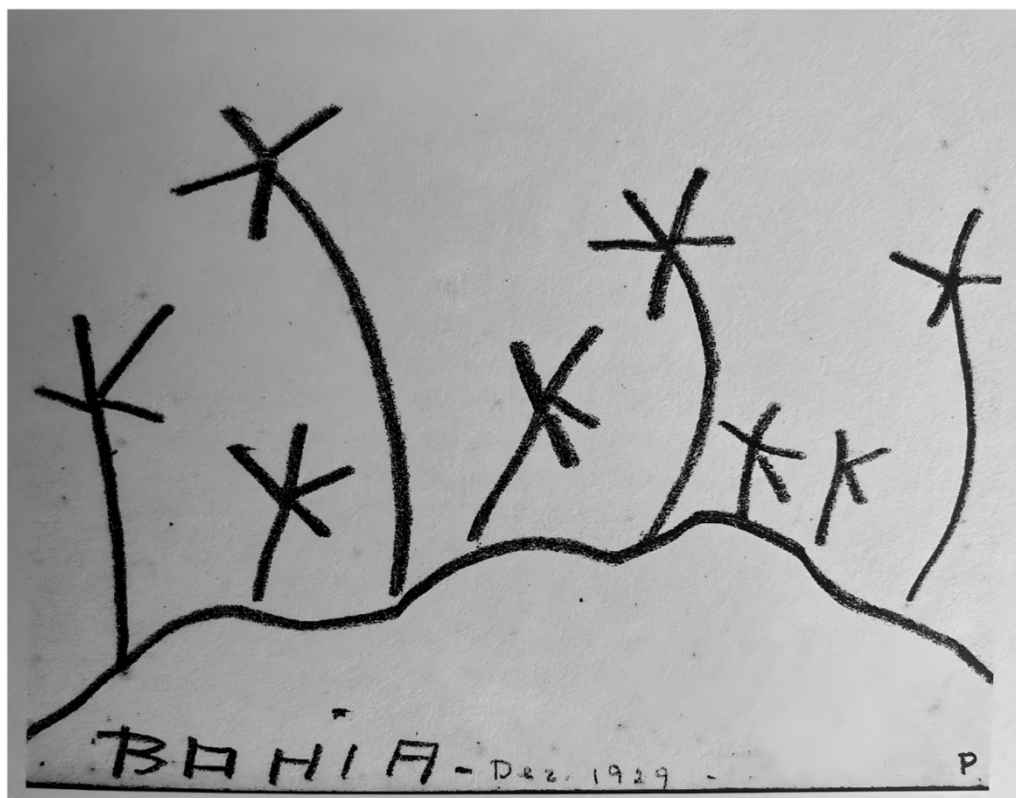
É nesse sentido que Haroldo de Campos afirma que a poesia oswaldiana é algo que “projeta-se para o campo da *linguagem* — no sentido amplo em que são também manifestações da linguagem o cinema, a pintura, a diagramação do jornal, a selva de símbolos da urbe contemporânea, etc. — para além da restrita esfera da *língua*” (Campos, 1966, in Andrade, 2017, p. 278).

Nesse âmbito, os desenhos de Pagú são também uma forma de escrita. Retomando a visão de Mário de Andrade sobre o desenho, as produções desses primeiros anos de uma Patrícia Galvão modernista têm essência caligráfica, como se ela escrevesse desenhando. Resumos, essências, substratos do olhar para os lugares visitados são marcados no papel de forma sintética. O desenho que a autora faz da Bahia em dezembro de 1929 (Figura 21) apresenta coqueiros alinhados em um solo irregular. Quase como um ideograma, ao observar o desenho é como se lêssemos uma imagem. Vale então lembrar do famoso ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* (1936), de Enert Fenollosa, estudado por Campos (1977), em que o autor demonstra que, na linguagem chinesa, os caracteres ideográficos expressam modos de relação entre imagens, ideias e sons, como uma composição complexa ou uma cena em movimento. Isso porque nessa língua não há conjugação ou declinação, as relações gramaticais são indicadas apenas pela ordem dos caracteres na sentença. Para Fenollosa, a ordem de sucessão dos caracteres ideográficos chineses expressaria o próprio movimento da natureza. Exemplo disso é o ideograma de “oceano”, o qual une o radical de água, à esquerda, ao pictograma de ovelha ou carneiro, à direita, e assim sugere a imagem de um rebanho de ovelhas em movimento, a partir da qual estabelecermos uma relação metafórica entre essa ideia e a imagem de ondas se encrespando no mar, de um oceano. O autor ainda sinaliza que as formas das sentenças e as partes de um discurso surgem umas das outras, pois, devido à sua plasticidade, uma coisa e sua ação não ficariam ou seriam formalmente separadas. Um caractere chinês é abrangente, amplo, e pode significar gramaticalmente aquilo que, do ponto de vista da oração, o escritor pretende comunicar, tendo a liberdade de lidar com o caractere do modo como melhor lhe convenha (Fenollosa, 1936 in Campos, 1977, p. 134).

Ainda nessa linha, Yu-Kuang Chu em *Interação entre linguagem e pensamento em chinês* (1965 in Campos, 1977) apresenta sucintamente algumas características da gramática chinesa, para explicar “que a estrutura da linguagem influenciou os processos mentais” (Chu, 1965 in Campos, 1977, p. 234). Nesse contexto, o autor lista quatro pontos principais a serem observados na constituição de um caractere chinês: representação pictural; diagramação da ideia; evocação por sugestão; e combinação de radicais. O primeiro ponto destacado, a

representação pictural, remete exatamente ao que Pagú faz no desenho da Bahia (Figura 21). Na perspectiva de Chu, a representação pictural diz respeito àqueles ideogramas cuja relação com a imagem do objeto representado ainda é muito forte, o caractere é como se fosse uma pintura esquemática da coisa. No entanto, é importante lembrar que “quase todos os caracteres pictográficos modificaram tão drasticamente suas formas que já não são imagens picturais. O leitor chinês simplesmente os considera como símbolos convencionalizados de ideias” (Chu, 1965 in Campos, 1977, p. 240), ou seja, mesmo diante de ideogramas com caráter mais pictórico, o falante nativo do chinês não tem noção desta metáfora visual e vê, no dia a dia, sua escrita de modo semelhante como vemos a alfabética, como signos arbitrários instrumentos de comunicação. Apesar disso, há de se ressaltar que Chu reconhece que os chineses ainda tratam os caracteres escritos como desenhos artísticos e que, por isso, talvez não seja coincidência o fato de que “a arte chinesa sobressaia no campo visual” (Chu, 1965 in Campos, 1977, p. 240).

Figura 21 — Desenho de Pagú da Bahia.



Fonte: Galvão, 2004, p. 35.

O desenho é o espaço de expressão própria, singular, de Pagú. É marca de uma pulsão de Patrícia a despeito do que viria a produzir nos anos seguintes. Assim, é necessário considerar tanto as marcas temporais da sua produção ou a história, quanto buscar compreender seus desenhos como algo íntimo, pessoal, que compõem uma produção de si. O vazio do papel evidencia que os espaços em branco no desenho trazem a ideia de intervalo, quase como um jogo entre “vazio” e “cheio” que proporciona ao olhar a pausa necessária para decifrar os espaços.

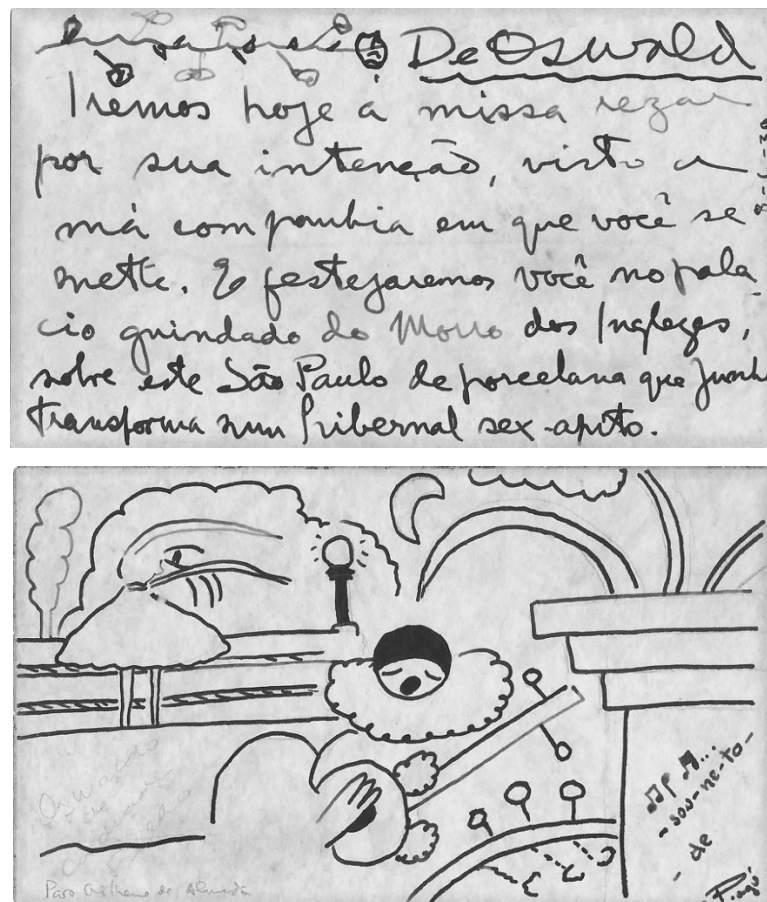
Para prosseguir, é fundamental mencionar o conselho do pintor de paisagens Chen Koua, que Anne-Marie Christin cita em “A imagem e a letra” (2023). Para pintar uma paisagem, Koua sugere estender uma peça de seda branca sob uma parede em ruína e contemplá-la por bastante tempo. Nesse processo de contemplação, o espectador verá saliências e trechos planos que formarão uma paisagem. Em oposição a essa estética, Christin afirma que a “civilização do alfabeto”, por demais narcisista, não permitiu que a pintura tivesse uma filiação com a paisagem ou que se realizasse em si. Portanto, constata Christin que, muito embora a base de toda a pintura seja uma questão de ‘superfície’, na qual a pintura é registrada fisicamente, aspectos vistos muitas vezes como meros ornamentos presente nessa superfície não o são. Indicadores da intencionalidade do artista são muitas vezes limitados à função de simples acessórios. Exemplo disso é o branco, que, apesar de parecer não ter significado determinante na composição do desenho de Patrícia Galvão, é exatamente o que dá espaço à superfície e permite ao observador a relação entre a escrita e o desenho.

O *Caderno de croquis*, portanto, é também uma produção de si em que Pagú favorece a invenção de paisagens baseada nas memórias e nas “impressões” de uma escrita do olhar. Escrita essa que testemunha a sensibilidade da autora traduzida em traços longos e sinuosos que flanam no espaço em branco. E, ainda, escrita que se consolida em cadernos, esse objeto que dá espaço ao fragmentário, ao improvisado, ao habitual, à síntese. Objeto em que, por excelência, há a convivência entre o desenho e a escrita.

3.5 Os desenhos “isolados” e “inéditos”: registros de um pensamento em formação

A ausência de uma edição dos trabalhos completos de Patrícia Galvão e a publicação fragmentada de sua obra, disseminada em coleções particulares e arquivos, contribuem para que os desenhos de Pagú ainda não sejam amplamente divulgados. Na tentativa de dar espaço a esses desenhos, aqui serão apresentados 1) o desenho de Pagú no verso de uma carta que Oswald de Andrade escreveu ao poeta Guilherme Almeida, divulgado a público apenas em julho de 2024 pela revista *Piauí*; 2) três desenhos da autora que ficaram em posse de Mário de Andrade, os quais foram divulgados na exposição *Pagú/Oswald/Segall*, entre 2009 e 2010, organizada pelo Museu Lasar Segall e que atualmente fazem parte da Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP; e 3) um desenho também presente na exposição do Museu Lasar Segall que faz parte de uma coleção particular.

Figura 22 — Frente e verso de carta de Oswald de Andrade e Patrícia Galvão a Guilherme de Almeida, datada de 8 de junho de 1930.



Fonte: Revista *Piauí*. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-desenho-inedito-de-Pagú/>. Acesso em julho de 2024.

Divulgado em uma pequena matéria pela revista *Piauí*, o desenho de Patrícia Galvão divide o suporte com uma carta escrita por Oswald de Andrade a Guilherme de Almeida, datada de 8 de junho de 1930 (Figura 22). De um lado, Oswald de Andrade, ironizando a recente eleição de Guilherme de Almeida para a Academia Brasileira de Letras, refere-se a ele como recém-falecido, desenha um ramo de flor e escreve: “Iremos hoje à missa rezar por sua intenção, visto a má companhia em que você se mete. E festejaremos você no palácio guindado do Morro dos Ingleses sobre esse São Paulo de porcelana que junho transforma num hibernal sex-apito”. Do outro lado, o desenho criado por Pagú é uma representação irônica do poeta, que aparece como um palhaço tocando um instrumento musical, imerso em uma performance melancólica e introspectiva, ao lado da indicação “sou-ne-to”, escrita junto a símbolos de notas musicais. Ao fundo, uma bailarina em um gesto delicado adiciona um toque de graça e leveza à cena.

Os elementos do desenho, como as linhas curvas e a presença de elementos naturais — árvores, flores e a lua crescente — contribuem para uma sensação de movimento e fluidez, observado especialmente a partir dos braços da bailarina. A interação entre os personagens, o uso de espaços vazios e preenchidos e a simplicidade do traço revelam o estilo da autora, já visível desde os desenhos da *Revista de Antropofagia*. O desenho é, assim como a carta, uma provocação a Guilherme de Almeida que, na contramão de Pagú e Oswald de Andrade, tinha afeição pelas orientações estéticas do final do século XIX, em especial do Parnasianismo e do Simbolismo. O poeta começou sua carreira literária ao lado de Oswald de Andrade, com duas peças de teatro escritas em francês em 1916 e, logo no ano seguinte, começou a publicar poemas, dos quais muitos foram sonetos. Apesar do gosto pela estética parnasiana e simbolista, participou ativamente na organização da Semana de Arte Moderna em 1922 e ajudou a fundar a revista *Klaxon*, porta-voz do movimento modernista. Em 6 de março de 1930, foi eleito para ocupar a cadeira 15 da Academia Brasileira de Letras e, em 21 de junho de 1930, tomou posse do assento. O período é coerente com o tom irônico que a carta assume. Oswald de Andrade, que à época já havia zombado da Academia, ao candidatar-se em uma carta aberta de tom humorístico e irônico, considera que estar nesse meio seria estar em má companhia. No desenho, Pagú evoca, de forma jocosa, elementos líricos que o poeta apresenta em *A dança das horas* (1919). No poema que dá nome ao livro, Almeida personifica as doze horas do relógio em bailarinas que dançam de mãos dadas, em tom melancólico. Assim, acompanhando a carta escrita por Oswald, o desenho de Pagú prolonga a crítica feita por Oswald e vice-versa. Pagú debocha de Guilherme Almeida ao inseri-lo na imagem como um palhaço ornamentado com

um colar de babados e intitular seu desenho com a palavra soneto escandida, “sou-ne-to de Pagú”.

Para além dessa descoberta divulgada pela *Piauí*, fazem parte do arquivo de Mário de Andrade três desenhos de Pagú: *Composição com nu, gato e túmulo* (Figura 23), *Composição com pintora e gato* (Figura 27) e *Composição com túmulo e bananeira* (Figura 28). Apesar de nenhum estar datado, são provavelmente desta mesma época de produção, uma vez que evocam o álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e os desenhos da *Revista de Antropofagia*. Nessas composições, o sol e as plantas tropicais, como coqueiros e bananeiras, reforçam a ligação com o movimento antropofágico.

Muito próximo do primeiro desenho publicado na *Revista de Antropofagia*, a *Composição com nu, gato e túmulo* (Figura 23) apresenta como figura central uma mulher nua, sentada de forma descontraída em uma paisagem tropical acompanhada de um gato. Flores e plantas compõem o cenário, enquanto uma estrutura que parece uma pequena lápide com uma cruz e terço no topo está presente ao lado. O sol, ao fundo, ilumina a cena, reforçando a sensação de calor e tranquilidade também expressa pelo semblante da figura central.

Figura 23 — Composição com nu, gato e túmulo.



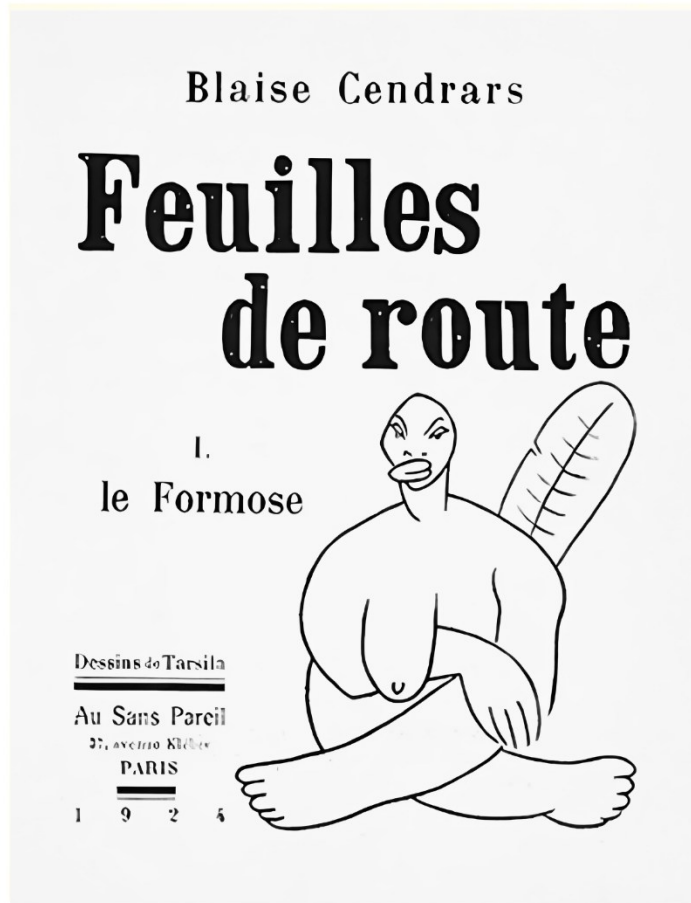
Fonte: PAGU, Patrícia Render Galvão. *Composição com nu, gato e túmulo*, s.d - lápis sobre papel, 15,3 X 15,9 cm. Coleção Mário de ANDRADE. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP.

Os olhos puxados remetem ao desenho de Tarsila do Amaral que figura na capa de *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars (Figura 24), o qual viria a se tornar a tela *A Negra* (Figura 25). Elementos como a folha de bananeira, ao fundo, e os longos braços e pernas também se repetem. A florzinha ao canto esquerdo lembra, ainda, o estilo de flor dos quadros de motivos religiosos de Tarsila do Amaral, vista por exemplo na tela *Religião Brasileira I* (Figura 26), hoje no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Figura 24 — à esquerda: Capa de *Feuilles de Route* (1924), de Blaise Cendrars.

Figura 25 — à direita: *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral.

Figura 26 — à direita, canto inferior: *Religião Brasileira I* (1927), de Tarsila do Amaral.



Fonte Figura 24: CENDRARS, Blaise. *Le Formose — Feuilles de Route*. 1924. Desenho. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/105610-le-formose-feuilles-de-route>. Acesso em julho de 2024.

Fonte Figura 25: AMARAL, Tarsila do. *A Negra*. 1923. Óleo sobre tela, 100 × 80 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP). Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82977-a-negra>. Acesso em julho de 2024.

Fonte Figura 26: AMARAL, Tarsila do. *Religião Brasileira I*. 1927. Óleo sobre tela, 63 × 76 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82331-religiao-brasileira>. Acesso em julho de 2024.

Em texto publicado na *Revista Anual do Salão de Maio* (RASM), Tarsila do Amaral comenta que *A Negra* já anunciava a antropofagia:

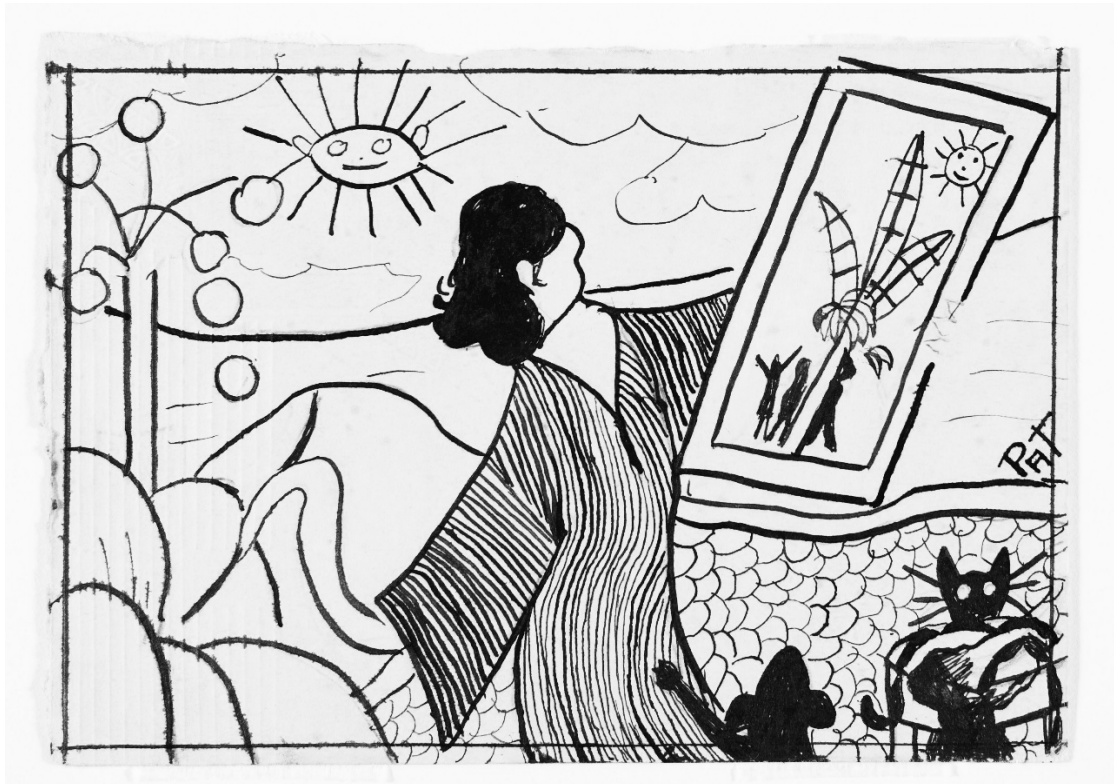
O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a “Negra”, figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A “Negra” já anunciava o antropofagismo. O desenho dessa figura serviu para a capa dos poemas de “Le Formose”, que Blaise Cendrars escreveu sobre a viagem ao Brasil, em 1924. (Amaral, 1939, p. 44).

Assim, se, no desenho publicado no número 2 da *Revista de Antropofagia* (Figura 1), Pagú retrata uma figura indígena, na *Composição com nu, gato e túmulo* (Figura 23), vemos o retrato de uma figura negra. A constituição da paisagem e a montagem da cena se assemelham, os elementos de natureza que marcam o território nacional se repetem. No entanto, diferente da figura indígena parcialmente vestida ao lado de uma fogueira e frente a uma oca, aqui vê-se uma figura totalmente nua ao lado de um túmulo e à frente de uma construção de linhas retas e anguladas. Uma montagem de cena que simboliza a absorção cultural antropofágica: o nu primitivo ao lado do túmulo cristão.

Por meio de traços firmes e composições com referências elaboradas ao ideal antropofágico, Patrícia Galvão explora em seus desenhos uma brasilidade provocativa, típica das produções plásticas e literárias de seus contemporâneos modernistas.

Dentre os desenhos que ficaram em posse de Mário de Andrade, destaca-se também um autorretrato. Já nos três primeiros desenhos publicados da autora, percebe-se a presença desse subgênero do retrato, essa forma de se autorrepresentar que busca expressar em imagem a individualidade de seu autor. Na *Composição com pintora e gato* (Figura 27), no entanto, o autorretrato ganha uma dimensão ainda mais significativa, uma vez que nela Patrícia se retrata enquanto artista.

Figura 27 — Composição com pintora e gato.



Fonte: PAGU, Patrícia Render Galvão. Composição com pintora e gato, s.d - lápis e nanquim sobre papel, 11,5 X 16,2 cm. Coleção Mário de ANDRADE. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP.

Uma pintora de perfil observa um quadro recém terminado. Na tela, o sol ilumina uma bananeira rodeada por três figuras da qual se veem apenas silhuetas. Fora da tela, a pintora de perfil não tem feições, mas posiciona-se de braços abertos, como a convidar o espectador a observar também a tela. O plano de fundo é uma paisagem convidativa: um sol sorridente, uma árvore à esquerda e silhuetas de gatos à direita. Em um desenho que é, também, uma produção de si, Patrícia materializa uma identidade que quer consolidar. Já não é mais a jovem de cabelos rebeldes e boca de cheramy, mas a mulher artista, de fios alinhados e vestimenta fluida. O corpo e o cabelo deixam de ser marcas sedutoras que asseguravam atenção em um meio artístico masculino: agora, é o trabalho — a tela — que se sustenta por si só. A presença dos gatos e, na pintura, da bananeira, revela elementos recorrentes também nos autorretratos de Pagú, conferindo ao desenho a dimensão de um autorretrato como produção de si.

Enquanto representação da individualidade do próprio autor, o autorretrato funciona como uma reflexão sobre seu universo particular. No sentido clássico do termo, o retrato, independentemente de refletir características do próprio autor ou de um modelo externo, busca caracterizar seu objeto de investigação evocando e ressaltando particularidades do ser retratado.

Em *Espelho de artista* (2002), Katia Canton ressalta que, em um autorretrato, o artista se expressa numa tentativa simultânea de leitura e transmissão de características físicas e interioridade emocional, mas também, “no modo como desenha suas próprias formas e lhe atribui volumes, o artista constrói seus próprios comentários sobre a arte” (Canton, 2002, p.32)²².

Desde *O homem do turbante vermelho* (1433), de Jan Van Eyck — considerado o primeiro autorretrato europeu como gênero artístico —, essa autorrepresentação artística consolidou-se como uma metalinguagem: o artista não apenas se retrata, mas também afirma sua identidade profissional e existencial. No *Dictionnaire de la peinture* (2003), Laclotte e Cuzin distinguem esse tipo de autorretrato, o qual de chama de “profissional”, do “fisiognômico”, aquele que prioriza a introspecção psicológica. No verbete, os autores ainda sinalizam que, “a imagem do artista em trabalho capturou especialmente a atenção das mulheres pintoras”²³. Isso porque, para mulheres artistas, o autorretrato é uma dupla afirmação: “sou mulher e pintora”. Desafiando um campo dominado por homens, essas composições servem tanto à autocelebração quanto à subversão de estereótipos.

Nessa perspectiva, a *Composição com pintora e gato* (Figura 27) é a afirmação que Patrícia Galvão faz de si mesma, não só como artista, mas também como criadora de sua própria imagem. No desenho, a artista empunha sua tela como testemunho do seu próprio reconhecimento. Um desenho metalinguístico ou, ainda, uma *mise en abyme*, que, figurado de forma fluida com traços sinuosos, capta também essa abordagem antropofágica de, por meio do desenho “primitivo”, simples, sem técnicas que cultuam o realismo, retratar a arte produzida no matriarcado de pindorama. O foco desse desenho recai, portanto, sobre a imagem que Patrícia deseja projetar de si mesma. Imagem essa diferente daquela projetada pelo olhar masculino, como vimos na análise do desenho do n. 8 da *Revista de Antropofagia* (Figura 2).

²² O livro de Canton aborda a exposição de arte concebida entre 19 de março e 8 de julho de 2001, na galeria de arte da Fiesp, na avenida Paulista, realizada em parceria com o MAC USP. Chama atenção que a exposição, dividida em seis módulos, conta com a presença significativa de autorretratos de artista modernistas em sua composição. Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, além de outros artistas que produziram autorretratos entre as décadas de 1910 e 1930, aparecem como parte da exposição. É um fator interessante, visto que o autorretrato foi um gênero na pintura que, após grande popularidade no Renascimento — quando o ser humano era grande foco da produção artística —, teve intenção modificada a partir do surgimento da fotografia. A partir das vanguardas modernas, a representação da imagem passou a não importar como objeto, mas como um ato, algo a ser comunicado. Assim, nos autorretratos modernistas, o artista passa a revelar uma identidade cambiante, mutável e fragmentada. Tornam-se, portanto, uma forma de criar e questionar uma identidade.

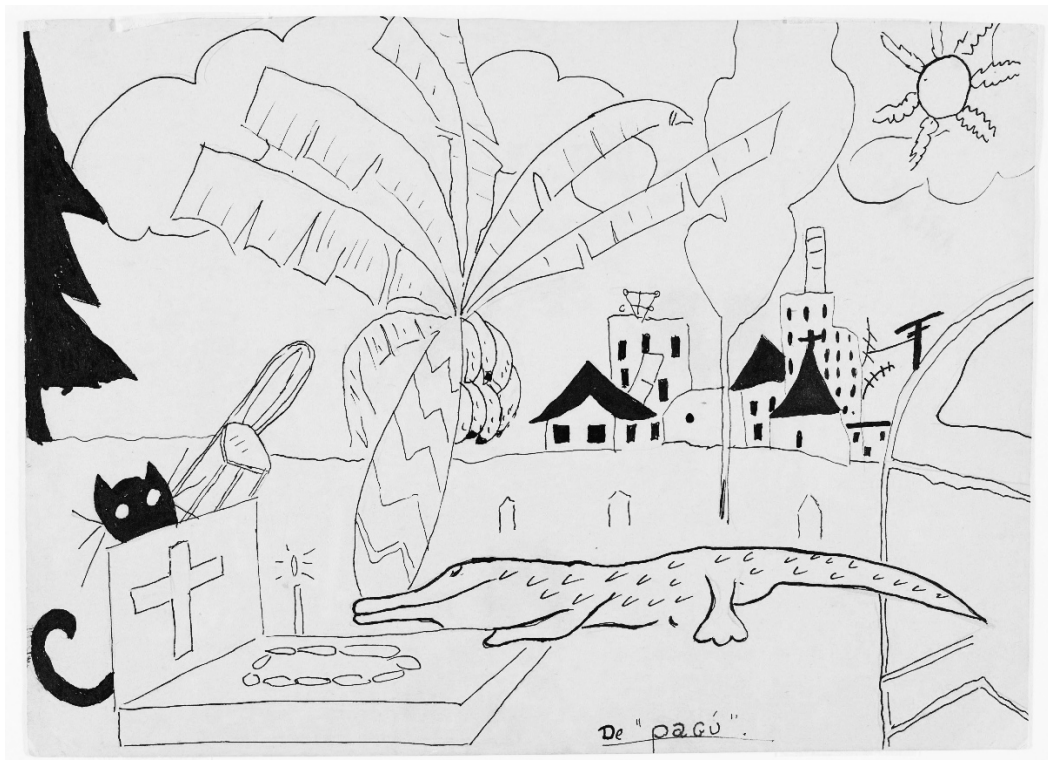
²³ “[...] l'image de l'artiste au travail a spécialement retenu les femmes peintres: Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera, A. Kauffmann, É. Vigée-Lebrun et enfin S. Valadon, K. Köllwitz, Marie Laurencin.” (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p.38)

Na *Composição com pintora e gato* (Figura 27), Patrícia constrói a imagem que ela anseia de si: não a de musa com olhos, lábios e curvas marcantes, mas a de artista diante de sua obra.

Na composição, chamam atenção também as figuras felinas no canto direito. Presentes nos três desenhos de Patrícia que fazem parte do acervo de Mário de Andrade, a presença do gato preto tem muito a dizer. Com simbologia variada ao longo da história humana, a representação de gatos em pinturas e desenhos ora foi atrelada à proteção — como nas pinturas egípcias em que os felinos eram associados à deusa Bastet — ora vistos como elementos demoníacos e de bruxaria, especialmente durante a Idade Média. A partir do Renascimento, gatos começaram a aparecer em pinturas como símbolos de ambiguidade, mistério e sensualidade. Na *Olympia* (1863) de Manet, por exemplo, a presença do gato preto ao lado da figura feminina nua reforça o tema da sensualidade e da independência.

No terceiro desenho que faz parte do acervo de Mário de Andrade, *Composição com túmulo e bananeira* (Figura 28), associamos a autorrepresentação de Pagú como uma gata preta, enquanto Oswald de Andrade figura como um jacaré.

Figura 28 — *Composição com túmulo e bananeira*.



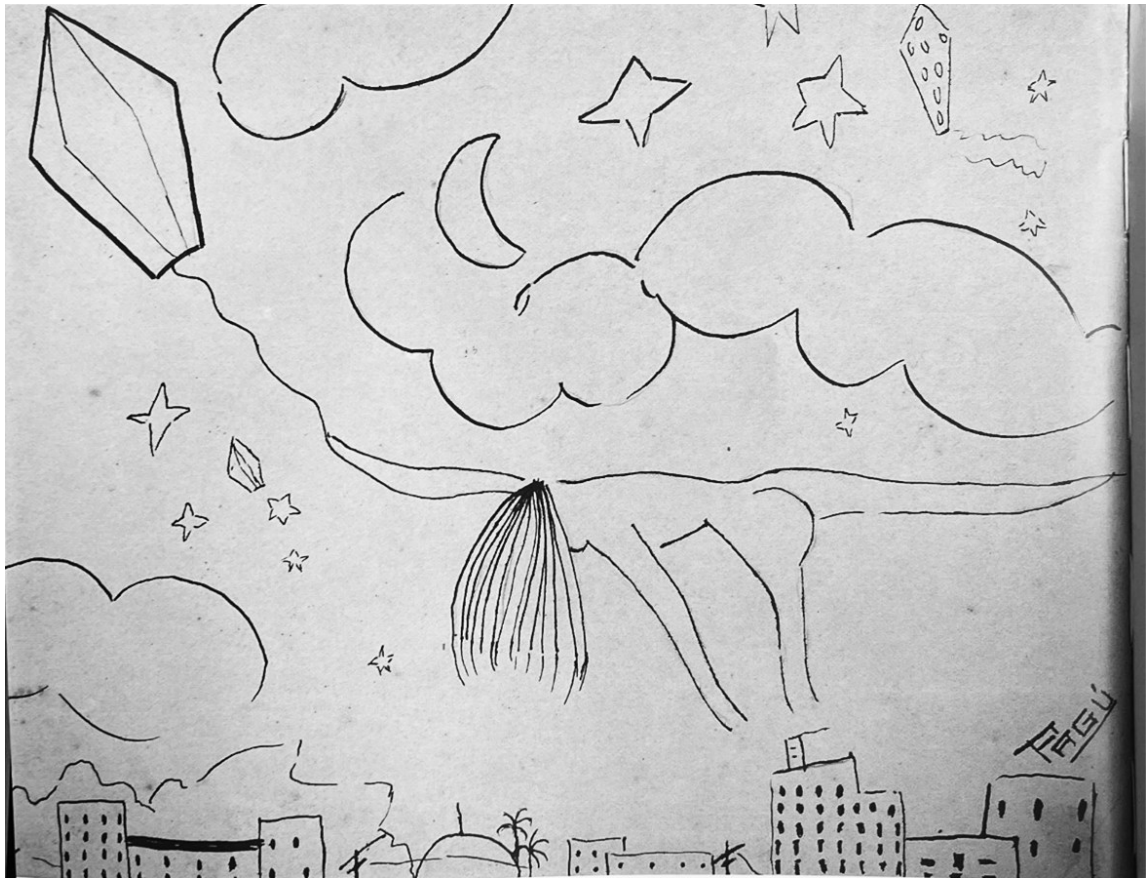
Fonte: PAGU, Patrícia Render Galvão. *Composição com túmulo e bandeira*, s.d - nanquim sobre papel, 19,5 X 26,8 cm. Coleção Mário de ANDRADE. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP.

Em *Viva-Pagú: fotobiografia de Patrícia Galvão* (2010), organizada por Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz, encontra-se a reprodução de um bilhete de Pagú dirigido a Oswald após sofrer aborto da primeira gestação concebida com o poeta. Patrícia é hospitalizada, o bebê é enterrado no túmulo da família de Oswald, local em que o casal realizou pacto de casamento, e a família de Patrícia exige que ela volte para casa, onde a mantém, até que o casamento com Oswald de Andrade se realize na igreja. O bilhete escrito por Pagú, num tom dramático e exagerado, traz já nas primeiras linhas o apelido de Oswald usado na intimidade do casal, no vocativo: “Jacaré, meu solteirão, / Estou em casa, desoladíssima, presíssima, com 28 correntes fazendo 28 vezes o quarto para não engordar [...]” (Galvão, 1930, in Furlani; Ferraz (Org.), 2010, p. 72).

A *Composição com túmulo e bananeira* (Figura 28) estampa uma cena antitética em que elementos opositivos — vida e morte; natureza e urbanidade — coexistem. Vê-se o túmulo no primeiro plano, pequenas lápides no segundo plano e uma cidade ao fundo, com construções de casas e prédios com antenas, a qual podemos inferir ser São Paulo. Ao canto esquerdo, um gato preto ao lado de uma cadeira observa atento o túmulo e o jacaré a sua frente. No centro da cena, o jacaré repousa ao lado do túmulo, de uma vela acesa e da bananeira. Contrastantes, o semblante do gato marcado por olhos arregalados e bigodes alertas evidencia vigilância, enquanto o jacaré de olhos fechados e sorriso largo sugere tranquilidade. Sem data, a cena pode retratar tanto a data em que Patrícia e Oswald firmaram o pacto de casamento no Cemitério da Consolação quanto o momento em que o casal visita o túmulo da família de Oswald, onde o filho havia sido sepultado, sendo mais provável este último, uma vez que a disposição do casal, separado pelo túmulo, e a vela acesa remetem mais à ideia de luto que de união matrimonial.

O plano de fundo da cidade de São Paulo, onde se vê o Edifício Martineli destacando-se pela altura, também é cenário do desenho sem título (Figura 29), parte de uma coleção particular, exibido na exposição do *Pagú/Oswald/Segall*. Nele, uma figura feminina leve flutua guiada por um objeto que poderíamos identificar como uma pipa ou um balão sobre os edifícios, sob um céu noturno, cercada por nuvens, estrelas e pela lua.

Figura 29 — Desenho de coleção particular.



Fonte: (PAGÚ/OSWALD/SEGALL, 2009, p. 36). Desenho sem título e sem data.
Nanquim sobre papel, 20x25,8 cm.

Vemos o corpo de uma jovem de longos cabelos, que voa conduzida por uma pipa/balão, deslocando-se da cidade em direção ao mundo onírico. O corpo plana acima da linha do horizonte, marcada apenas pelo cume dos edifícios. O rosto coberto e os membros pendentes sugerem o sono, como se o desenho retratasse o sono dentro do sonho. A pipa, símbolo do infantil, guia a figura feminina por um céu luminoso de estrelas. Elementos concretos remetem a conceitos abstratos e ausentes: a pipa, à infância; o céu estrelado e com uma lua crescente, ao sonho; o corpo nu, à sensualidade, mas também à inocência. Evocando a faculdade potenciadora do imaginário e da fantasia, o desenho com influência surrealista resalta a imagem como uma forma de linguagem simbólica. Vemos diálogo com o estilo de Marc Chagall, pintor belaruso-francês, cujas personagens “têm simplesmente o dom de voar: como os pássaros ou os anjos, elas gostam de se movimentar aos pares, em voo... são leves como o sonho, lançam-

se aos céus como um aeróstato. Para elas, o céu e a terra são um mesmo elemento.” (Selezneva, 2007, in Chagall, 2009, p. 25).

A mobilidade de artistas e poetas brasileiros entre o Brasil e a Europa, sobretudo Paris, durante o período modernista foi elemento fundamental para o desenvolvimento da arte moderna brasileira. Paris funcionava como epicentro de convergência para as vanguardas internacionais, e o diálogo contínuo estabelecido pelos artistas da época nos permite dimensionar os caminhos trilhados pela produção artística nacional no início do século XX. Em uma carta de Sérgio Milliet a Mário de Andrade, datada de outubro de 1923, Milliet detalha seus planos de conhecer Marc Chagall por meio do poeta Yvan Goll, mencionando ainda o envolvimento de figuras como Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Paulo Prado e Tarsila do Amaral. O trecho descreve:

Hontem mesmo estive com o [Yvan] Goll que me prometeu um artigo ou um poema e uma reprodução de [Marc] Chagall que vou conhecer domingo próximo em sua casa. Oswald [de Andrade] virá também e o Di [Cavalcanti] e quem sabe o Paulo Prado. [...] O Paulo vai ser apresentado terça próxima em casa de Tarsila [do Amaral] ao [Jean] Cocteau e ao [Blaise] Cendrars. Com a Tarsila é provável que obtenha um desenho do Juan Gris para você. (Milliet, 1923).

A Coleção Mário de Andrade, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), preserva as cinco gravuras de Chagall apresentadas ao escritor. É interessante notar, paralelamente, que Marc Chagall produziu sua autobiografia, *Minha Vida*, entre 1921 e 1922. A obra, publicada em Paris em 1931, combina texto e desenhos de seu próprio punho. Segundo Lola Úcar (in Chagall, 2022, p. 15-16), essas memórias — escritas logo após o artista deixar Moscou — foram compreendidas como uma tentativa de preservar, por meio de palavras e imagens, o ambiente de vida que ele abandonava, fixando artisticamente uma fase que se encerrava. O próprio Chagall confere grande importância a seus textos nessa produção autobiográfica, afirmando, no último capítulo: “Estas páginas têm o mesmo significado que uma superfície pintada” (Chagall, 2022, p. 235). Não se pode ignorar, ainda, a singularidade de se escrever uma autobiografia aos 35 anos. Essa informação ganha relevância ao trazer à tona a autobiografia igualmente produzida por Patrícia Galvão no álbum *Pagú: nascimento, vida, paixão e morte*, quando esta tinha cerca de 19 anos. Além disso, observa-se que o desenho de Pagú no qual uma personagem flutua (Figura 29), à maneira das pinturas de Chagall, pode ser considerado uma releitura da primeira imagem de seu álbum autobiográfico, que mostra uma

criança recém-nascida voando em um cesto carregado por uma espécie de cegonha. Esse álbum de Pagú, por sua vez, será objeto de análise detalhada no terceiro capítulo desta tese.

O contexto modernista brasileiro, e particularmente o movimento antropofágico, deglutiou diversas vanguardas europeias, entre elas o surrealismo. Oswald de Andrade, no manifesto antropófago, diz que “vivemos através de um direito sonâmbulo” e que “já tínhamos a língua surrealista”. Tempos depois, no primeiro número da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*, ao divulgar a presença do surrealista francês Benjamin Péret em São Paulo, afirma:

O Surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos: a liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado (Andrade, 1929, in BBM Digital, 1928-1929).

Beatriz Azevedo, em *Antropofagia: palimpsesto selvagem*, explica que o encontro de Oswald de Andrade com o surrealismo é o que suscita a passagem das ideias do Pau Brasil para o conceito da Antropofagia, “centrado no primitivismo e na valorização dos elementos mágicos, instintivos e irracionais da experiência humana” (Azevedo, 2012, p. 52). Tal encontro, contudo, não se reduz a uma influência passiva: Oswald de Andrade deglute criticamente o surrealismo europeu para forjar uma doutrina nacional de emancipação cultural. Como observa Benedito Nunes, embora o tema do canibalismo já seduzisse surrealistas como Apollinaire e Cendrars, Oswald o transforma em “pensamento doutrinário de união nacional por meio da deglutição” (Nunes, 2012, p. 21). Essa operação antropofágica — que ressignifica elementos como o inconsciente, o sonho e a magia, citados por Nunes — é explicitada no *Manifesto Antropófago*. A subversão oswaldiana, portanto, transcende a mera apropriação, uma vez que a Antropofagia o converte em ferramenta de descolonização do imaginário, invertendo a lógica eurocêntrica e afirmando a autonomia estética do Brasil.

Alimentando-se do ideal antropofágico que se sustenta, dentre outros ideais, pelo pilar surrealista, Patrícia Galvão compõe um desenho que transpõe os limites da aparência física de seu autorretrato ao, mais uma vez, cobrir o rosto. Marcado pelo contraste entre elementos geométricos retilíneos da cidade e formas sinuosas e arredondada no céu, o desenho centraliza

o corpo feminino nu, que flutua linear e sereno sobre a cidade. Como uma forma de observar a si mesma e ao mundo, é um autorretrato poético e contemplativo.

Em suma, com base na análise dos desenhos iniciais de Patrícia Galvão publicados na *Revista de Antropofagia*, é possível vislumbrar o que se encontra no álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, dedicado à Tarsila do Amaral, no *Caderno de Croquis* (1929 — 1930), nos desenhos que deixou com Mário de Andrade, nas composições de *O romance da época anarquista* (1929) e, mais tarde, na produção da coluna “A mulher do povo”, do jornal *O homem do povo*, dirigido por ela e Oswald de Andrade em 1931. Em todos os desenhos, a liberdade frente a técnicas e exigências plásticas evidenciam o processo antropofágico de deglutição, não só da visão de nação que nasce desde os primeiros números da Revista, mas também da visão e da percepção do desenho enquanto manifestação artística que transita entre o plástico e o caligráfico. Essa transitividade se materializa em traços metonímicos, que sugerem a leitura pela síntese, a parte pelo todo. A imagem é obtida pela economia de linhas e pela síntese da informação visual. Os traços despretensiosos e ingênuos que compõem os desenhos são também os traços da caligrafia que Pagú deixa ao longo de sua obra. Essa relação, já suscitada por Mário de Andrade, entre o desenho e a escrita, tem sido amplamente investigada ao se pensar também a relação entre imagem e escrita. Fruto dessa concepção teórica, tem-se a liberdade de criar um espaço heteróclito que permite repensar a hierarquia histórica da posição de poder da escrita sobre a imagem.

Não restringindo o fazer poético à escrita, os desenhos de Pagú absorvem imagens, ideias, percepções, observações, memórias, desejos, necessidades, intenções e anseios, de modo que linhas se entrelaçam e tornam-se, também, escritura. Esses desenhos, no entanto, não se limitam à imagem figurativa e, vez ou outra, relacionam-se de maneira explícita com um texto. O olhar direcionado ao álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e ao *Romance da época anarquista*, no próximo capítulo, permitirá ver e ler sem que haja qualquer hierarquia entre essas duas linguagens.

4. DUAS PONTAS DE UMA MESMA LINHA: O DESENHO E A LETRA

O que é a linha? É a vida. Uma linha deve viver sobre cada ponto do seu percurso de tal maneira que a presença do artista se imponha mais que a do modelo. [...] Por linha eu entendo a permanência da personalidade.
Jean Cocteau.²⁴

Em 1929, Patrícia Galvão "desenhescreveu" o álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, obra composta por desenhos e textos, ambos de autoria da artista. Uma coleção de memórias a serem mantidas em confidência com Tarsila do Amaral, o álbum é obra que concretiza toda a influência antropofágica que cerca suas primeiras publicações, trazendo ainda uma camada a mais de complexidade: a relação entre o autorretrato e a produção de si. O documento original encontra-se no arquivo pessoal de Augusto de Campos. Embora não especifique dimensões ou suporte, o autor afirma que cada desenho ocupa uma página integral e que, nas reproduções disponibilizadas, a obra foi "quadrinizada pela redução fotográfica" (Campos, 2014, p. 94).

Foi também em 1929 que Patrícia envolveu-se amorosamente com Oswald de Andrade e, juntos, iniciaram o diário *O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagú que são minhas*, um caderno em que anotações desordenadas misturam-se com desenhos. Apesar de ser considerado um diário, o caderno tem datas esparsas e nem sempre os desenhos e os escritos aparecem em ordem cronológica, cobrindo um período que se estende de 24 de maio de 1929 a 2 de junho de 1931. Augusto de Campos, que reproduz uma seleção de páginas desse diário em *Pagú vida-obra* (2014, p. 113-130), conta que se trata de um caderno de capa dura, medindo 19x12cm, contém 68 páginas escritas e desenhadas, à tinta e a lápis, e muitas folhas em branco.

Assim, com intenções distintas, mas concebidas no mesmo ano, o álbum e o diário assemelham-se não só por misturar desenho e escrita, de modo a formar uma obra matizada em que imagem e texto apresentam-se sem ordem de superioridade, mas também por constituírem gêneros em que a produção de si ganha espaço. Essas obras ganham nova camada de produção

²⁴ COCTEAU, Jean. A dificuldade de ser. Tradução de Wellington Júnior Costa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 178.

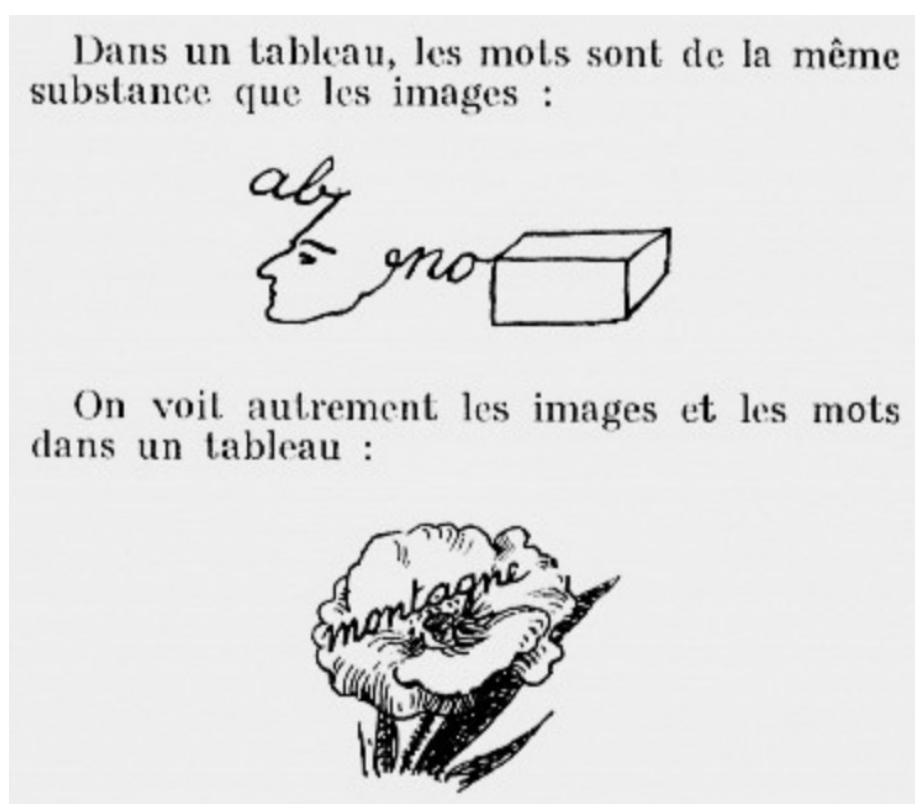
intermediática em que linguagem verbal e não-verbal se complementam para que a autora possa falar sobre si mesma. O álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* reúne ideias da autora sobre si mesma e sobre o momento em que estava inserida, sobre a persona jovial, atrevida, impertinente e paródica que representava na época. Ideias sobre si mesma contadas num tom que a evidencia como uma autêntica representante do modernismo antropofágico. Na mesma linha caminha o diário *O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagú que são minhas*, de autoria de Patrícia Galvão e de Oswald de Andrade. Escrito à quatro mãos, o diário, constituído de desenhos, poemas e frases soltas que revelam o cotidiano do casal, traz também a particularidade de uma produção intermediática, que mistura linguagem verbal e não-verbal e, ainda, que abarca os traços autobiográficos de seus dois autores. É de acordo com essa perspectiva que consideramos a criação do neologismo "desenhescrever", por Augusto de Campos (2014, p. 93), tão adequada enquanto termo que busca definir o processo artístico desenvolvido por Patrícia Galvão. A autora, cuja obra começou a ser divulgada pelos desenhos analisados no capítulo anterior, passa então a produzir também obras em que desenho e escrita são colocados na mesma superfície, sem que haja entre eles alguma competição hierárquica.

Propomos aqui que, quando se pensa a interação entre o desenho e o texto verbal manuscrito, no caso de Pagú, essa relação tem uma origem comum: o traçar com a mão em uma superfície. Desenho e letra, embora distintos, partilham o mesmo princípio e, por isso mesmo, demonstram o fundamento de um olhar intermediático em que diferentes mídias não apenas coexistem, mas se entrelaçam e se influenciam mutuamente. O desenho, como um espaço imagético, e a letra, como uma construção textual, são duas pontas de uma mesma linha cuja análise evidencia um contínuo dinâmico em que a imagem e a palavra se encontram e se transformam.

Vale lembrar, portanto, do texto *Isto não é um cachimbo* (Foucault, 2014), em que o filósofo francês reflete sobre a relação entre escrita e imagem a partir da célebre tela de René Magritte, *La trahison des images* (1929). Quando Foucault analisa a tela como uma espécie de “caligrama desfeito”, constata que, se em um caligrama convencional o texto invade a figura a fim de construí-la, na tela de Magritte, o texto “volta para seu lugar natural — embaixo: onde serve de suporte à imagem” (Foucault, 2014, p. 25), mas pontua que essa disposição na página acontece apenas a nível de aparência, uma vez que as palavras que se leem sob o desenho são em si “palavras desenhadas” (Foucault, 2014, p. 26). O filósofo então evidencia a desestabilização das fronteiras entre texto e imagem quando Magritte desmonta a hierarquia entre signos, ao expor a materialidade da escrita e do desenho: as palavras são “coisas

desenhadas" e o objeto pictórico (o cachimbo) é grafismo, ambos produtos do mesmo gesto caligráfico, “desenhado com a mesma mão e com a mesma pena que as letras do texto” (Foucault, 2014, p. 26). O texto de Foucault, originalmente publicado em 1973, reafirma as constatações que o próprio Magritte havia feito no artigo *Les mots et les images*, publicado na revista *Révolution surréaliste* em dezembro de 1929, no qual apresenta 18 aforismos e desenhos que exploram diferentes aspectos da relação entre palavras e imagens:

Figura 30 — Trecho de *Les mots et les images*, de René Magritte.²⁵



Fonte: Magritte, René. *Les mots et les images*. *La Révolution surréaliste*, n. 12, p. 32-33, 15 de dezembro de 1929. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f38.item#>

Nesse sentido, o artigo de Magritte subverte radicalmente a hierarquia tradicional entre texto e imagem — historicamente configurada quando o verbal opera como legenda ou o visual reduz-se à ilustração — ao resgatar uma evidência há muito negligenciada pela cultura logocêntrica: a materialidade gráfica compartilhada entre palavra e representação visual.

²⁵ Tradução do texto presente na figura: “Em um quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vemos de forma diferente as imagens e as palavras em um quadro.”

Expressões máximas dessa ruptura, *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e *O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagú que são minhas* são obras que não apenas evidenciam tal dissolução de fronteiras, mas também a radicalizam mediante a justaposição de texto e desenho ao longo de toda sua extensão. Além disso, essas produções carregam consigo uma dimensão autobiográfica, tecendo assim uma autorrepresentação que funde o verbal e o gráfico e que subverte a linearidade discursiva ao integrar memória íntima e experimentação formal. O suporte — as páginas do álbum e do diário — revela-se, assim, como o espaço onde é possível que escrita e imagem se contaminem reciprocamente, gerando uma interação orgânica que redefine os próprios mecanismos de produção de sentido.

4.1 “Desenhescrever”

Em 1981, quando o livro *Pagú vida-obra* foi editado pela primeira vez, Campos afirmou que essa produção da autora não poderia ser definida isoladamente “nem como poesia nem como desenho, ficando a meio caminho entre essas artes, naquela zona incatalogável que hoje se chamaria de ‘intermídia’” (Campos, 2014, p. 59).

A fim de compreender, então, a combinação de desenhos e escritos tanto no álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* quanto no diário *Romance da época anarquista* sob uma perspectiva intermediática crítica, é importante lembrar que o conceito de combinação de mídias teorizado por Irina Rajewsky é uma categoria que engloba “desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração ‘genuína’, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos” (Rajewsky, 2005 in Diniz, 2012, p. 24-25). Claus Clüver comenta essa classificação de Rajewsky e propõe que essas combinações podem ocorrer no que o autor chama de textos multimídias, textos mixmídia e textos intermídia ou intersemiótico. O primeiro diz respeito a obras que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”; o segundo, obras que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” e o terceiro, obras que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver, 2006, p. 15-17).

No álbum e no diário, a justaposição entre desenho e escrita evidencia uma relação multimídia. No entanto, apesar de “separadamente coerentes”, a concepção dessas obras pressupõe a interrelação entre essas duas mídias. O álbum e o diário só se realizam plenamente mediante a experiência simultânea do ver e do ler. Isso significa dizer que, a supressão do verbal ou do visual resultaria em obras estruturalmente truncadas, semanticamente modificadas e mesmo esvaziadas, pois seu significado único emerge da fusão do desenho e do texto em uma mesma superfície. Além disso, essa relação multimídia se concretiza não só com a combinação de mídias, mas também com referências intermediáticas, ou seja, com referências que surgem a partir da evocação de uma mídia por outra mídia, sem necessariamente incorporá-la fisicamente.

No álbum, a composição formada por desenhos e escrita evidencia que a imagem não é mero complemento ou ainda uma releitura do texto verbal, mas apresenta-se na obra em nível de igualdade; algo parecido acontece no diário quando frases e desenhos partilham o mesmo caderno a fim de constituir um registro íntimo de experiências, pensamentos e sentimentos. Desenho e texto verbal estão presentes na mesma superfície em equidade de valor. Os desenhos não ilustram o texto verbal e o texto verbal não explica o desenho.

Cabe observar, nesse sentido, que, desde antes da aparição da tipografia, se costumava ilustrar e decorar o texto de manuscritos com pinturas. Em *O aparecimento do livro*, Febvre e Martin (2019, p. 161) contam que “esses manuscritos com pintura, caligrafados por copistas particularmente hábeis e iluminados por pintores às vezes célebres, somente eram acessíveis a pequenos grupos privilegiados”. Fato que revela como a relação escrita-imagem foi, por muito tempo, vista como mero ornamento. Nesse contexto, as caligrafias caprichadas, as iluminuras e até mesmo as imagens são adereços presentes em edições de luxo que justificam o alto valor de uma edição e, portanto, não são vistas como essenciais ao texto.

Em *De l'illustration comme transgression* (2020), Christin nos mostra que, uma vez que texto e imagem operam com princípios diferentes — o texto usa palavras e linguagem escrita, enquanto a imagem é composta de figuras e de suporte —, quando são colocados juntos e, portanto, são percebidos simultaneamente pela visão, eles “se contaminam”. A autora observa que,

Neste caso, a informação verbal e a visual estão reunidas em um mesmo suporte, oferecidas a um modo único de apreensão, a visão, a qual deve operar, por um lado, como leitura e, por outro, como contemplação. A consequência disso é que o efeito de

diferença entre as duas mídias, assim como o da transgressão dessa diferença, repousam sobre uma similariedade parcial entre texto e imagem, que se revela, portanto, como algo a ser simultaneamente quebrado e explorado. São o grau de iconicidade do texto, assim como as modalidades gráficas e espaciais por meio das quais ele se expressa, que tornarão possíveis ou não, criativas ou estereis, essas contaminações transgressivas que, inicialmente engendradas de um elemento a outro de uma imagem, ou do visível ao invisível, devem passar doravante de um texto a uma imagem. (Christin, 2020, n.p., tradução nossa)²⁶.

Assim, considerar a ilustração como uma transgressão é derrubar o quadro de referência anterior — o das doutrinas do pensamento alfabético — e transformá-la numa criação emancipada. Ainda em *De l'illustration comme transgression* (2020), Christin também evidencia o aspecto transgressor da ilustração no espaço do manuscrito medieval e, em seguida, na era da impressão moderna. Para a autora, a ilustração como transgressão confronta a ideologia dominante que promove uma visão funcional da imagem como mera representação do escrito.

O álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e o diário *O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagú que são minhas* não seriam os mesmos sem os desenhos que os compõem, mas também não o seriam se seus escritos estivessem ausentes. Juntas em uma mesma tela, escrita e imagem formam obras “desenhescritas” em que a dissociação dessas mídias geraria algo completamente diverso daquilo que foi originalmente concebido. Vale salientar, ainda, que, nessas duas obras, desenho e palavra compartilham não só a superfície, mas também o nanquim usado para traçar a linha que ora é desenho ora é texto. Não deve haver, portanto, na análise ou do álbum ou do diário, a relação de poder que o texto comumente exerce, ditando para a imagem uma representação. Nesse viés, a presença conjunta de texto e imagem no mesmo suporte proporciona o que seria para Christin uma contaminação mútua. Escrita e imagem influenciam uma a outra quando colocadas na mesma superfície. A autora exemplifica essa relação a partir das observações de Marie-Eugène Chevreul sobre o impacto das cores adjacentes que afetam a percepção visual. A “contaminação” ocorre quando uma cor influencia a percepção da cor adjacente, criando um efeito visual que vai além das propriedades

²⁶ No original: Dans ce cas-ci, les informations verbale et visuelle sont réunies sur un même support, offertes à un mode unique d’appréhension, la vue, laquelle doit intervenir d’un côté sous forme de lecture et de l’autre de contemplation. La conséquence en est que l’effet de différence entre deux médias, comme celui de la transgression de cette différence, reposent sur une similitude partielle entre le texte et l’image qui s’avère devoir être dès lors conjointement brisée et exploitée. Ce sont le degré d’iconicité du texte, ainsi que les modalités tant graphiques que spatiales à travers lesquelles il s’exprime, qui rendront possibles ou non, créatrices ou stériles, ces contaminations transgressives qui, initialement engagées d’un élément à l’autre d’une image ou du visible à l’invisible, doivent passer désormais d’un texte à une image.

individuais de cada cor (Christin, 2020, n.p.). No contexto de análise do álbum e do diário, isso significa dizer que a proximidade de elementos visuais ou textuais pode criar novas interpretações e significados, ideia central para o papel transgressivo da ilustração segundo Christin.

Se a intermedialidade configura o cerne estruturante dessas obras de Patrícia Galvão enquanto fenômeno estético, nelas também se inscreve um projeto identitário evidenciado pelo tema autobiográfico do álbum. Nessa perspectiva, a produção de si da “desenhescrita” de Pagú não pode ser dissociada da condição feminina que permeia sua existência e seu fazer artístico. Em ambas as obras — álbum e diário —, a autorrepresentação multimídia vai além do experimentalismo formal e torna-se também um ato político: a reivindicação de uma subjetividade artística que resiste às dicotomias historicamente impostas às mulheres. É nesse sentido que se torna possível dizer que, ao fundir memória íntima e linguagem gráfica, Patrícia Galvão não apenas expõe a fragilidade das hierarquias entre escrita e imagem, mas também desmonta a falsa divisão entre esfera privada (domínio tradicionalmente feminino) e produção cultural (esfera publicamente masculinizada). A produção de si nessas obras, ao mesmo tempo em que esteticamente desestabiliza as fronteiras midiáticas, direciona nosso olhar para uma perspectiva também feminista de leitura, uma vez que aborda tensões inerentes ao ser uma mulher artista num contexto de marginalização sistemática. É precisamente nessa encruzilhada, em que as experimentações formal e estética se alimentam da vivência feminina, que se assentam as bases para compreendermos como gênero e criação se entrelaçam na poética de Pagú.

4.2 O álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*

Em *Aos trancos e barrancos* (1985), Darcy Ribeiro revisita a história do Brasil com humor crítico, usando charges e dando nomes aos anos para contar os principais acontecimentos no país entre 1900 e 1980. Ao batizar 1929 como "Ano da Pagú", Ribeiro destaca Patrícia Galvão na história nacional: “Patrícia Galvão — Pagú —, moderna, bela e assanhada, a brasileira mais inteligente de sua geração, escreve e desenha, menina ainda, seu primeiro livro: Pagú. Um caderninho sacaníssimo” (Ribeiro, 1985, p. 81). A menção que Ribeiro faz ao primeiro livro da autora faz referência a *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, criado também em 1929 e oferecido como presente a Tarsila do Amaral. O livro foi chamado de “álbum” pela

própria autora e inicialmente mencionado durante uma entrevista concedida a Clóvis de Gusmão, em agosto de 1929 na revista *Para Todos...*:

Clóvis de Gusmão: — Tem algum livro a publicar?

Patrícia Galvão: — Tenho: a não publicar: — Os “60 poemas censurados” que eu dediquei ao Dr. Fenolino Amado, diretor da censura cinematográfica. E o Album de Pagú — vida, paixão, e morte — em mãos de Tarsila, que é quem toma conta delle. As ilustrações dos poemas são também feitas por mim. (Gusmão, 1929, p. 23).

Dado de presente a Tarsila do Amaral, esse álbum único só pôde ser lido pelo público geral em 1975, com a divulgação propiciada por Augusto de Campos na revista baiana *Código*. Após a divulgação inicial, Augusto de Campos republicou mais duas vezes o trabalho na revista *Através* (1978) e no livro *Pagú vida-obra* (1982). Lúcia Teixeira Furlani também reproduziu algumas páginas do álbum em *Croquis de Pagú* (2004).

4.2.1. O gênero e a estrutura do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*

Em *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, Patrícia Galvão “desenhescreve” sua trajetória em 28 páginas em que texto e desenho aparecem não só no mesmo suporte, mas são criados pelo mesmo nanquim. Longe de se ilustrarem mutuamente, palavras e traços mantêm autonomia, mas só revelam seu sentido pleno quando vistos e lidos em conjunto. Além disso, o álbum dissolve hierarquias não só entre o verbal e o não verbal, mas também entre prosa, poesia e legenda, absorvendo ainda elementos de charges, cinema e publicidade. Por vezes, a escrita e a imagem ocupam o mesmo espaço, e os desenhos carregam a ironia tipicamente modernista já presente desde os desenhos publicados na *Revista de Antropofagia*. Seguindo a estética do traço simples e associando-o a uma linguagem despretensiosa, o álbum engendra uma estrutura ousada e pouco comum à época, em que uma autobiografia é concebida por meio de imagem e texto, antevendo mesmo elementos que, tempos depois, seriam comuns em quadrinhos e outras produções intermidiáticas.

Patrícia Galvão cria, assim, uma síntese de sua história pessoal, um testemunho antropofágico de sensualidade e liberdade, que ela mesma classifica como um álbum, objeto que comumente é definido em dicionários como um livro em branco, destinado a recolher notas,

pensamentos, poesias, autógrafos, impressões ou, ainda, um livro para arquivo de fotografias, desenhos, gravuras, discos etc. O álbum elaborado por Galvão, no entanto, traz uma estrutura curiosa quando se pensa na tradição deste gênero textual. Quando, no século XVI, o termo “álbum” designava um livro em branco destinado a colecionar autógrafos, versos, pensamentos, desenhos etc., este se limitava a um lugar de arquivo. O *album amicorum*, um dos mais antigos exemplos do gênero, configura-se como um livro de amizade, em que memórias de amigos e entes queridos eram coletadas. Famoso nos séculos XVIII e XIX, o *album amicorum* foi um gênero popular entre os estudantes universitários que coletavam recados e desenhos de pessoas a quem admiravam. Outro exemplo interessante, mais próximo de nós no tempo, é o livro *Investigações filosóficas*, de 1953, de Ludwig Wittgenstein, em que a perspectiva do álbum como arquivo se desdobra, abrindo também a possibilidade de pensar o álbum como espaço de criação. O autor, ao refletir sobre a forma como reuniria seus pensamentos, percebe que suas investigações o levavam a digressões e, assim, ele era obrigado a “percorrer uma distante região do pensamento em todos os sentidos e direções” (Wittgenstein, 2014, p. 11). Frente a essa trajetória, Wittgenstein (2014, p. 11) percebe sua obra como “um conjunto de esboços de paisagem que surgiram nestas viagens longas e complicadas” e, logo em seguida, constata: “este livro é, na verdade, apenas um álbum” (Wittgenstein, 2014, p. 11). O prefácio de Wittgenstein prepara o leitor para uma obra em que as ideias não seguem uma progressão linear, mas se deslocam de modo abrupto entre diferentes campos, entrecruzando-se em múltiplas direções e, por isso, possibilitando diferentes formas de recepção. *Investigações Filosóficas* foi publicado em 1953, dois anos após a morte do autor, mas traz como prefácio um texto redigido em Cambridge, em 1945. Nele, Wittgenstein encerra declarando que gostaria de ter escrito um bom livro, embora reconheça que o tempo para o aperfeiçoar já havia passado. A escolha pelo álbum, nesse caso, é o resultado de uma decisão entre duas formas de livro, dentre as quais o álbum parece ser colocado com uma forma inferior, ou ainda uma forma de esboço do que viria a ser um livro.

A mesma problemática foi abordada por Roland Barthes que, entre o desejo de construir uma obra e o prazer de registrar o instante, identificou entre os gêneros “livro” e “álbum” duas formas de escrita que tencionam o fazer literário. Em *A preparação do romance* (2005), Barthes salienta que essas formas não são apenas estruturas editoriais, mas modos de existência da escrita: o livro, com sua ambição de unidade e permanência, representa a tradição da grande obra; enquanto o álbum, fragmentário e afetivo, se aproxima da leveza da liberdade do

cotidiano. Partindo do *Livro de Mallarmé*²⁷, projeto do poeta que resultou em um dossiê inacabado publicado postumamente, Barthes, citando Jacques Scherer, evidencia a oposição entre dois tipos de obra:

1) O *livro*: "arquitetônico e premeditado", "um livro que seja um livro", ou "o *Livro*, persuadido de que, no fundo, não há mais do que um, tentado inconscientemente por qualquer pessoa que escreve". 2) O *Álbum*: "coletânea das inspirações casuais, mesmo que elas sejam maravilhosas". (Barthes, 2005, p. 116).

Esse trecho mostra que o álbum é visto como uma reunião de inspirações, um espaço para dar lugar ao espontâneo, em contraste com o livro, uma obra intencional e planejada. Nesse sentido, o álbum é anterior ao livro, é a coleção de ideias que o formariam, ele "representa um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendências" (Barthes, 2005, p. 130). O álbum é, portanto, um trabalho heteróclito, um espaço circunstancial, descontínuo e rapsódico, instrumento de memória para um futuro livro.

Pagú, por sua vez, vê o álbum enquanto livro a não publicar. Uma coleção de memórias a serem mantidas em confidência com Tarsila do Amaral, mas sem nenhum indício de ser um objeto pré-livro, pelo contrário, o álbum, para Patrícia Galvão, é também o próprio livro. O álbum de Pagú também não é descontínuo, ele se ordena em curtos capítulos — nascimento, vida, paixão, morte — os quais não se agregam segundo o acaso. Barthes afirma que "não podemos escolher a forma da obra (e, portanto, não podemos escrever) sem decidir qual é a nossa filosofia" (Barthes, 2005, p. 131); afirma, ainda, que a ideia do livro implica uma filosofia monista — com estrutura, hierarquia —, enquanto a ideia do álbum implica uma filosofia pluralista, relativista. Também nos diz que é possível ter um sentimento adverso ao de Mallarmé e exaltar o álbum, mas essa exaltação será "a defesa ardorosa — e frequentemente

²⁷ *Le «Livre» de Mallarmé* — a coletânea de produções que foi agrupada e publicada sob este título por Jacques Scherer em 1957 — não é um livro no sentido convencional, mas um projeto concebido pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). Trata-se de um conjunto de anotações, fragmentos, esboços e planos que visavam a redefinir a própria natureza do livro, da leitura e do ato literário. Mallarmé trabalhou nessa ideia durante as últimas duas décadas de sua vida, mas ela nunca foi concretizada em uma forma publicável como o poeta buscava. Em 1957, é publicada uma análise desse dossiê de documentos de Mallarmé feita por Jacques Scherer junto ao conjunto de produções até então inéditas. Em *Le «Livre» de Mallarmé: premières recherches sur les documents inédits* (1957), Scherer explica que o projeto de Mallarmé era a concepção de um livro-performance absoluto e móvel. Composto por folhas soltas não numeradas, sua leitura seria um ritual performático único, conduzido por um "Operador" que seguiria instruções do poeta para reordenar as páginas a cada sessão. O objetivo central era transcender o acaso e criar uma obra de arte total, na qual o próprio livro, em sua estrutura e ritual, não representasse o mundo, mas que se tornasse um universo próprio.

revolucionária — do rapsódico” (Barthes, 2005, p. 124). Podemos concordar que, de fato, defender o álbum de Pagú como álbum para além do que o nome elenca, de certa forma, é uma defesa revolucionária se levarmos em conta a “desenhescrita” autobiográfica que Patrícia cria na obra. Porém, *Pagú: nascimento vida paixão e morte* não é uma “defesa ardorosa do rapsódico”, que, de acordo com Barthes, Baudelaire define como “uma sucessão de pensamentos sugerida e comandada pelo mundo exterior e pelo acaso das circunstâncias” (Baudelaire apud Barthes, 2005, p.124). Isso porque a produção de Pagú não segue o acaso, mas uma estrutura bem-preparada e ordenada da qual não podemos retirar-lhe páginas sem que a narrativa que ela contém seja prejudicada. Prova disso são os rascunhos do álbum presentes em um caderno manuscrito, divulgados pela primeira vez em 2023 no livro *Os cadernos de Pagú: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão*, organizado por Lúcia Teixeira. No caderno manuscrito do que viria a ser o álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, Patrícia Galvão compôs 21 poemas em prosa e, por vezes, narrativos e os distribuiu em 33 páginas nas quais também esboçou alguns desenhos. Esse caderno poderia, sim, ser pensado como uma coleção de ideias, um projeto anterior ao livro, mas, ainda assim, não se encaixa propriamente nessa perspectiva por também apresentar certa ordenação. O desprezo pelo gênero do álbum, cuja causa é a “ambição” pelo livro, nesse contexto, não se aplica à forma que Pagú escolhe para montar sua autobiografia imagética. Cabe, portanto, pensar o álbum de Pagú não a partir da definição de álbum como coisa fragmentária e arbitrária, mas, talvez, a partir de uma definição que questione e reformule a definição desse gênero.

Na introdução de *Album* (2013), coletânea de ensaios organizada por Anke Kramer e Annegret Pelz, as organizadoras apresentam o gênero álbum como um objeto artístico capaz de integrar, representar e processar simbolicamente todas as outras mídias e formas culturais. Kramer e Pelz (2013, p. 9-10) retomam ainda o uso de “álbum” na Roma Antiga, quando *ad album producere* significava, na história do direito romano, conduzir alguém diante das paredes ou tábuas caiadas com gesso para mostrar as inscrições de normas jurídicas; e *album corrumpere*, por outro lado, significava complementar as tábuas ou revisá-las e sobrescrevê-las no ciclo anual da administração. As expressões são revisitadas a fim de mostrar que um material de escrita facilmente renovável era escolhido para a rápida publicação de registros que estavam sujeitos à mudança, e, então, somente quando uma anotação permanente parecia fazer sentido, os álbuns eram transferidos para o arquivo por meio de cópias. Kramer e Pelz (2013, p. 10) afirmam, então, que “traços dessa prática antiga de álbuns se manifestam na literatura moderna especialmente onde o suporte branco de escrita e pintura não é ignorado, mas lido junto —

como indicação da materialidade reprimida e como sinal da autorreferência midiática”²⁸. Nesse contexto, Kramer e Pelz percebem o álbum como um gênero que atua por meio da visualidade, mas também da provisoriedade, da inscrição repetida e aumentada. Um gênero que circula em situações de comunicação públicas ou semipúblicas, e se dirigem a grupos (famílias, coletivos, redes) que são definidos pelo alcance do meio escolhido: o *album amicorum*, por exemplo, era um gênero popular que circulava por toda a Europa; e a arte de rua, que desde a Antiguidade transforma cidades inteiras em álbuns, dirige-se à população urbana local por meio de murais judiciais ou com escritos informais lançados às pressas nas paredes e muros.

A perspectiva de Kramer e Pelz revela que o álbum não é o receptáculo de um conteúdo, um formato em que se despejam informações, mas uma parte ativa da comunicação, mesmo porque o suporte branco não é ignorado, mas “lido junto” com o conteúdo. Assim, o álbum é apresentado como uma forma híbrida, em que texto e imagem coexistem em uma relação não hierárquica. As imagens, sejam elas gravuras, fotografias ou ilustrações, não apenas decoram, mas dialogam com os textos, criando uma narrativa fragmentada e polifônica. O uso de imagens é muitas vezes marcado pela repetição, pela justaposição e pela variação de estilos, o que reforçaria o caráter não linear e rapsódico do álbum. Já os textos, dedicatórias, poemas e reflexões funcionam como registros afetivos e sociais, muitas vezes escritos à mão, reforçando a dimensão pessoal e tátil da obra. Para Kramer e Pelz, essa combinação de elementos visuais e verbais constrói uma arquitetura própria, na qual o sentido emerge da montagem e da recorrência, e não de uma sequência lógica. O álbum, portanto, se torna um espaço de experimentação estética.

Pagú: nascimento vida paixão e morte mostra-se, assim, mais próximo à concepção do álbum como uma forma ativa de comunicação, tal como definida por Kramer e Pelz. A obra não se limita a compilar informações sobre a vida de Pagú, mas constrói uma narrativa poética e mixmídia em que texto e imagem operam em constante diálogo, criando uma arquitetura polifônica que reflete a complexidade da trajetória de sua autora. A materialidade do suporte — o papel, as páginas e as disposições visuais — não é mero pano de fundo, mas participa ativamente da significação, fazendo com que os espaços em branco sejam lidos junto com o

²⁸ No original: “Spuren der hier skizzierten antiken Albumpraxis entfalten in der Literatur der Moderne vor allem dort ihre Wirkung, wo der weiße Beschreibstoff und Malgrund nicht übersehen, sondern mitgelesen wird – als Hinweis auf die verdrängte Materialität und als Zeichen der medialen Selbstreferenz”. Tradução nossa com auxílio do tradutor online DeepL.

conteúdo. Nesse sentido, torna-se possível aproximar também a estrutura do álbum de Pagú à do álbum de fotografias.

No ensaio *Leben in Bildern*²⁹ (2013), parte da coletânea organizada por Kramer e Pelz, Anja Tippner mostra que o álbum de fotos é uma forma relativamente recente de memória cultural, surgida na cultura burguesa do século XIX. Seu princípio é simples: páginas em branco que recebem imagens, dispostas de modo flexível, uma vez que são inseridas, encaixadas ou coladas, permitindo trocas e reposições. Assim, os álbuns contam histórias pela seleção e organização das fotografias, como o registro do primeiro ano de vida, de viagens ou de celebrações. Justamente por essa flexibilidade, os álbuns de fotografia podem tanto reforçar a continuidade de uma biografia, quanto evidenciar rupturas e descontinuidades e, ainda, permanecerem incompletos. Por outro lado, Tippner define a biografia imagética como meio que se afasta da variabilidade e abertura próprias do álbum, embora mantenha alguns de seus elementos constitutivos, como o espaço entre imagens, o vazio, a integração de registros de diferentes contextos e o impulso documental (Tippner in Kramer e Pelz, 2013, p. 319-320).

Ao contrário da fotografia e do álbum de fotos, as biografias ou autobiografias imagéticas ainda carecem de atenção teórica, embora o gênero exista desde o início do século XX e remonte, em parte, à tradição dos retratos de artistas. Nelas, a narrativa biográfica se constrói sobretudo por imagens, articuladas com paratextos, como bem exemplifica a fotobiografia *Viva Pagu* (2010) organizada por Lúcia Furlani e Geraldo Ferraz. Nesse sentido, *Pagú: nascimento, vida, paixão e morte* não se enquadra plenamente na categoria, já que, no álbum desenhado por Patrícia Galvão, texto e imagem não ocupam posições hierárquicas distintas: ambos coexistem em equilíbrio. A obra, situada entre a autobiografia imagética e o álbum de desenhos, incorpora ainda a imprevisibilidade da leitura.

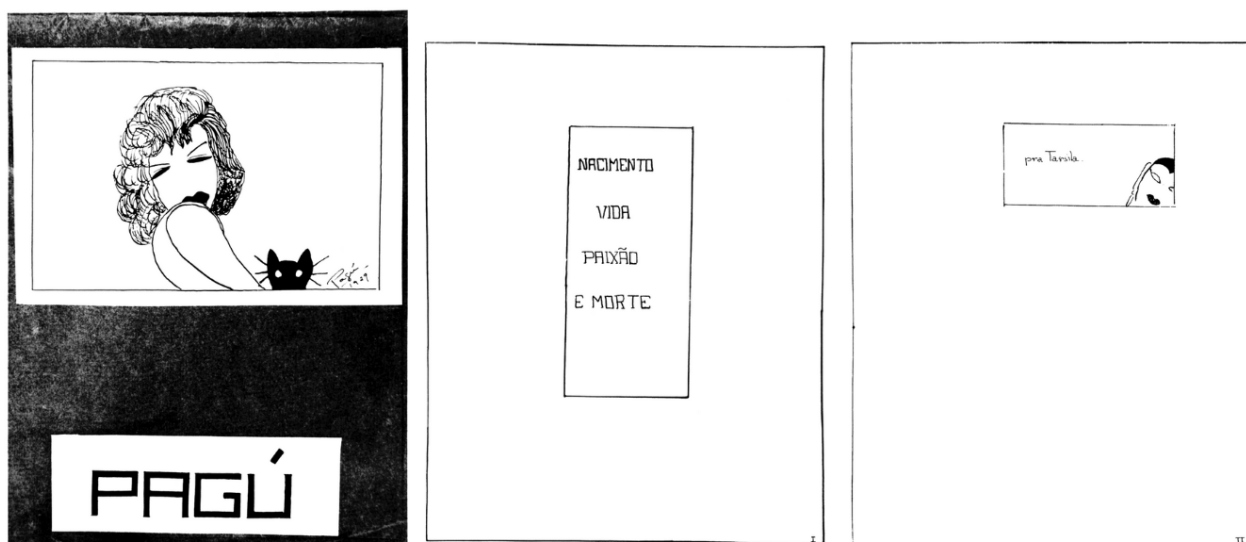
Esse caráter híbrido aproxima o livro do conceito de álbum fotográfico discutido por Anja Tippner (2013). Enquanto o álbum tradicional do século XIX se caracteriza pela flexibilidade narrativa, possibilitando rearranjos e substituições de imagens, *Pagú: nascimento, vida, paixão e morte* permanece fixo em sua forma impressa, mas preserva a estética da montagem e da provisoriedade. Diferente de uma biografia imagética, centrada na sequência visual, o álbum de Pagú equilibra palavra e imagem em igual medida, criando múltiplas camadas de interpretação e exigindo do leitor um olhar demorado, que oscila entre ver e ler. É necessário, portanto, compreender o álbum de Pagú a partir de uma definição que, no interior

²⁹ Tradução nossa: Viver em imagens.

de suas unidades de sentido e do próprio texto, revele aquilo que o constitui. No contexto dessa obra, isso implica suspender a hierarquia entre palavra e desenho, bem como entre álbum e livro. Implica, também, reconhecer a dimensão autobiográfica e de autorretrato que também atravessa a obra.

4.2.2. Análise do álbum

Figura 31 — Capa e páginas 1 e 2 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: Galvão, 1929;1975.

A capa do álbum traz um autorretrato desenhado de Pagú em que a autora se coloca de perfil, com cabelos ondulados caindo sobre o ombro, olhos com um delineado forte e lábios marcados por um contorno escuro — este último é característica marcante nos desenhos em que Patrícia Galvão se insere. O olhar fechado, como se revivesse uma lembrança ou se observasse a si mesma, faz pensar no álbum como um livro-arquivo de suas memórias que, a medida em que é “desenhescrito”, evoca uma produção de si. Ao lado da artista, um gato preto de olhos abertos emerge da margem do quadro que delimita o desenho. Animal que aparece constantemente em seus desenhos da época, seja acompanhando uma figura feminina (Figuras 23 e 27) ou representando-a (Figura 28), figura também mais de uma vez nas folhas de *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, como veremos nas páginas seguintes. No canto inferior direito

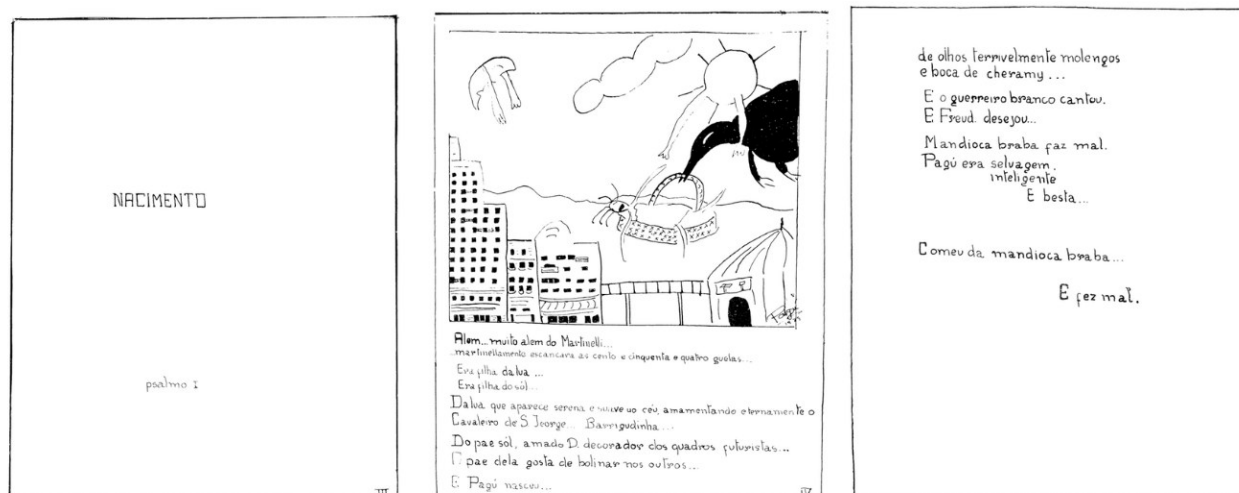
do desenho de capa, lê-se ainda a assinatura “Pagú” seguida da data “1929”, atestando autoria e momento de criação.

Ao assumir a posição de protagonista desse desenho, Pagú realiza um autorretrato que vai além da reprodução fiel do rosto: ela articula identidade e autoimagem por meio de escolhas estéticas — o contraste forte, as linhas curvas do cabelo e o olhar marcado. O gato, companheiro silencioso, representa tanto o aspecto íntimo de sua sensualidade, que ficará evidente na página XI, quanto o seu alter ego, viabilizando a exploração dos desejos, dos receios, mas também dos talentos de Pagú. Nesse retrato, Patrícia Galvão conserva e transmite uma perspectiva de si que, embora estilizada, revela seu projeto de identidade e a forma como deseja ser vista e lembrada.

Após a capa, vemos uma dedicatória à pintora Tarsila do Amaral (Página II, Figura 31), figura que ocupou um lugar singular no cenário artístico brasileiro como uma rara exceção de reconhecimento feminino e que, de certa forma, atuou como mentora para a própria Pagú. Esta, no entanto, não foi a primeira representação visual que Galvão fez da pintora. Na entrevista a Clóvis de Gusmão para a revista *Para Todos...*, na qual Pagú menciona pela primeira vez a existência de seu álbum, a reportagem é ilustrada por um desenho de Tarsila realizado por Pagú. A homenagem opera em duplo aspecto: primeiro, pela própria representação da pintora; e segundo, pela evocação sintética do icônico *Autorretrato I* (1924) da própria Tarsila. Esse mesmo autorretrato será avocado nesse segundo desenho que faz de Amaral.

Enquanto no *Autorretrato I* Tarsila do Amaral constrói uma imagem de maturidade e estabilidade artística por meio de um olhar direto e sereno ao público, uma paleta de cores terrosas e uma composição sólida sobre um fundo neutro, Pagú, por sua vez, traduz essa essência em uma linguagem gráfica minimalista. Em seu desenho, a figura de Tarsila — executada em preto e branco, com cabelos escuros, olhos fechados e lábios cheios — revela uma opção estética significativa. O contraste mais agudo entre as duas representações reside justamente no olhar: se Tarsila afirma sua presença no mundo por meio de um olhar frontal que engaja o espectador, Pagú interioriza essa mesma presença, substituindo o engajamento pela contemplação e sugerindo um estado de devaneio. A dedicatória manuscrita “pra Tarsila.”, com sua caligrafia delicada e quase infantil, acentua o tom de afeto e admiração pessoal, transformando a homenagem em um gesto de intimidade. De certa forma, Pagú reinterpreta a imagem icônica de Tarsila do Amaral, filtrando-a a partir de sua própria sensibilidade. Este gesto de “traduzir” Tarsila para sua linguagem gráfica além de consolidar a admiração pela pintora, também afirma o direito de Pagú de se inserir nesse meio artístico.

Figura 32 — Páginas 3 a 5 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: Galvão, 1929;1975.

O primeiro capítulo, intitulado “Nascimento” (sic)³⁰, é composto por um único poema, dividido em duas páginas, abaixo de um desenho delimitado por uma moldura quadrangular. No poema, lê-se:

Alem... muito alem do Martinelli...
 ...martinellamente escancara as cento e cinquenta e quatro guelias...
 Era filha da lua...
 Era filha do sol...
 Dalva que aparece serena e suave no céu, amamentando eternamente o
 Cavaleiro de S. George... Barrigudinha...
 Do pae sól, amado D. decorador dos quadros futuristas...
 O pae dela gosta de bolinar nos outros...
 E Pagú nasceu...
 de olhos terrivelmente molengos
 e boca de charamy...
 E o guerreiro branco cantou.
 E Freud desejou...
 Mandioca braba faz mal.
 Pagú era selvagem.
 Inteligente
 E besta...
 Comeu da mandioca braba...
 E fez mal.
 (Galvão, 1929, p. 4-5).

³⁰ Ao longo desta tese, será mantida a grafia original utilizada por Pagú nas transcrições, em respeito à autenticidade de seus registros.

A caligrafia no primeiro poema de Pagú está longe de ser neutra: revela um tom pessoal, marcado pelo esforço visível da autora em alinhar o texto a uma linha imaginária e em desenhar cuidadosamente cada letra. Esse gesto gráfico, como expressão direta de sua individualidade, contrapõe-se à padronização da tipografia industrial e, por si só, carrega significados que moldam de maneira decisiva a recepção do texto. Johanna Drucker, em *The Visible Word* (1994), demonstra como as vanguardas do início do século XX trataram a tipografia não como um suporte transparente, mas como uma matéria expressiva, o que ela denominou “typographic enunciation” (1994, p. 94). Para Drucker, o significado em um texto é produzido na interação entre o verbal, a forma gráfica e a materialidade, de modo que a visualidade da palavra pode manipular seu valor semântico.

Ao aplicar essa perspectiva ao álbum de Pagú, observa-se que a “enunciação tipográfica” se manifesta precisamente por meio de seu gesto manuscrito. Nesse primeiro poema, a arquitetura do texto no espaço da página, pontuada por quebras estratégicas e pelo uso expressivo de reticências, converte a própria disposição gráfica em componente semântico. A caligrafia, executada caprichosamente, transmite ao leitor certa delicadeza que contrasta com a imagem caricata do desenho e do conteúdo do poema, como se a autora travasse, no próprio ato de inscrever-se no papel, um diálogo entre a disciplina do traço e a rebeldia de seu conteúdo.

Essa primeira parte do álbum entregue a Tarsila do Amaral (Figura 32) evoca, como indica o título, o nascimento de Patrícia Galvão como uma parodia de *Iracema*, de José de Alencar (2006, p. 99): “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. / Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”.

É feita também referência ao edifício Martinelli, o primeiro arranha-céu de São Paulo, marca da modernização da cidade; a elementos da cultura popular brasileira, como a figura religiosa de São Jorge; à vanguarda futurista e, por fim, a Freud, que também já havia sido incorporado e questionado por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*. Dialogando com o texto — “Era filha da lua... / Era filha do sol...” —, o desenho figura a mãe lua, cansada, com braços pendentes, enquanto o pai sol segura a cegonha pelo pescoço, esta última carrega pelo bico alongado uma cesta em que se encontra Pagú criança, de boca aberta, escancarando “as cento e cinquenta e quatro guelras”, e cabelos arredios. Na paisagem, o edifício Martinelli aparece no canto esquerdo, acompanhado por outros prédios altos, representativos da modernidade paulistana. Uma ponte liga os edifícios modernos a uma estrutura que lembra uma

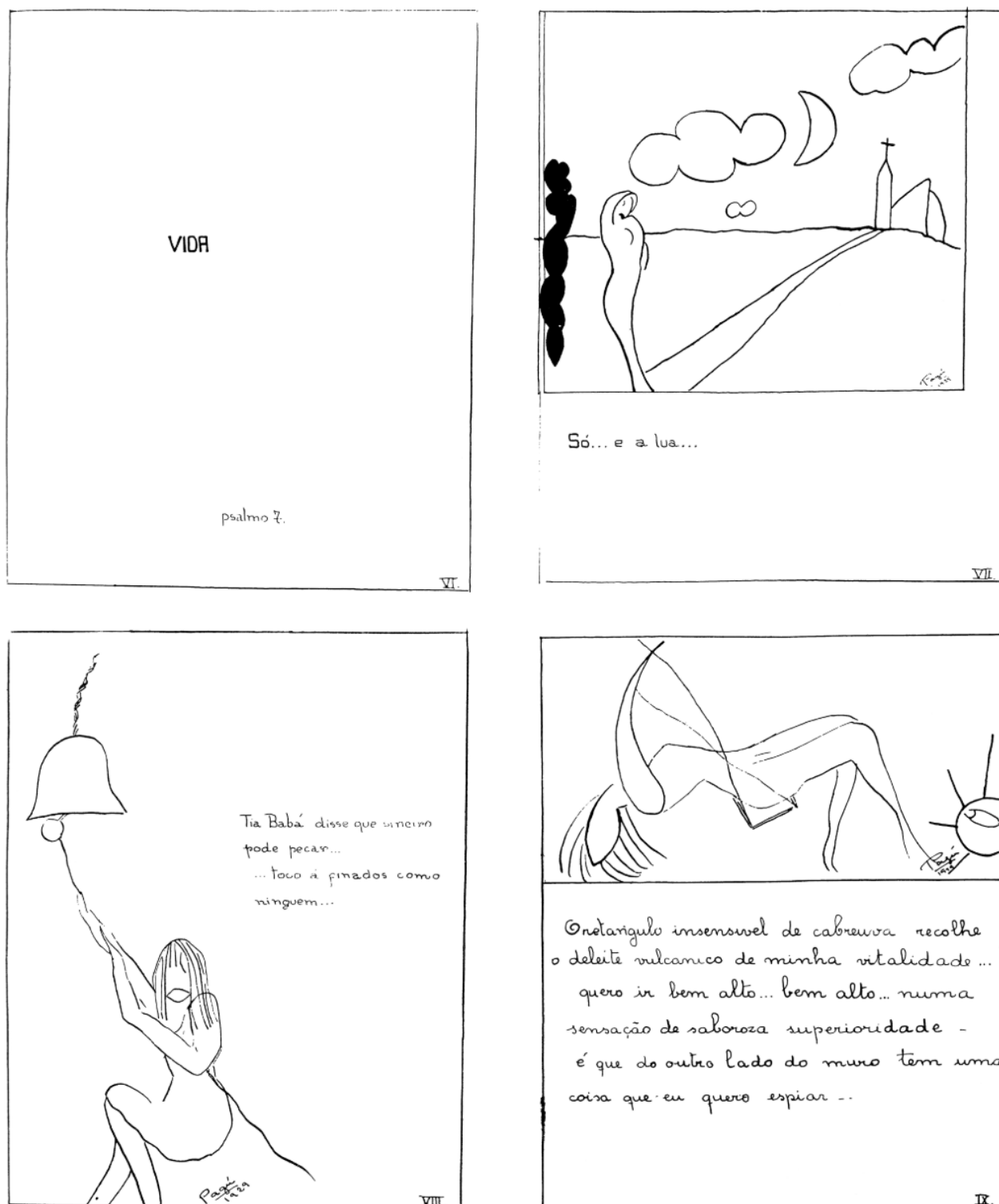
oca indígena, representativa do primitivismo nacional. Tal associação conecta o primitivo à modernidade, evidenciando o dualismo moderno x primitivo abraçado pelo modernismo brasileiro após 1922.

Pagú: nascimento vida paixão e morte tem em seu capítulo de abertura, portanto, uma produção mixmídia que evoca, tanto por meio do texto quanto por meio da imagem, as origens pré-coloniais e mitológicas da nação e as associa à paisagem metropolitana moderna. Difícil não notar que essa combinação de mídias é feita para contextualizar o nascimento da autora num período de ebulição em que as estruturas culturais herdadas do colonialismo, inclusive os valores patriarcais sobre o comportamento feminino, precisavam ser questionadas e desconstruídas.

O capítulo seguinte, intitulado “Vida”, é o mais longo do álbum, formado por treze composições que constroem a imagem de uma *femme-enfant*, misturando traços de inocência infantil com sensualidade adulta. As composições não apresentam uma narrativa cronológica, mas uma série de cenas que compõem e constroem a persona de Pagú, não como objeto de deleite do olhar masculino, mas como sujeito que pensa, sonha e age.

Ana Mae Barbosa, no artigo *(Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil*, salienta que, no contexto nacional, apesar de Tarsila Amaral e Anita Malfatti terem ganhado certa confiança artística, foram também alvo de críticas. Barbosa menciona então a polêmica crítica que Monteiro Lobato faz das obras Malfatti quando publica o artigo *Paranoia ou Mistificação?*, em 1917, e evidencia que a crítica, embora concentrada no estilo modernista de Malfatti, é certamente originada por estarem “escandalizados pela liberdade daquela jovem em representar nus masculinos com gestos femininos [...] A sexualidade, não o estilo, era o motivo da crítica agressiva, machista e destrutiva contra a arte de Malfatti.” (Barbosa, 2021, p. 160). Em seu álbum, Patrícia Galvão não desenha nus masculinos, mas evoca a sensualidade feminina propositalmente, aspecto que, na visão patriarcal, remonta à imagem da mulher artista como promiscua e devassa.

Figura 33 — Páginas 6 a 9 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: (Galvão, 1929;1975).

Os desenhos das páginas VII, VIII e IX (Figura 33) apresentam o corpo feminino curvo e delineado. Na primeira página, o cenário do anoitecer traz um tom melancólico e a luz da lua reproduz em sombra o corpo feminino. No texto, lemos: “Só... E a lua...” (Galvão, 1929, p. 7). A imagem faz lembrar os poemas românticos de Álvares de Azevedo: “Na praia deserta que a lua branqueia, / Que mimo! Que rosa, que filha de Deus! / Tão pálida — ao vê-la meu ser se devaneia, / Sufoco nos lábios os hálitos meus!” (Azevedo, 2005, p. 86). A aparente postura romântica evocada é rapidamente desconstruída. Ao fundo, a presença da igreja contrasta com a sensualidade associada ao pecado, tema que retorna nas páginas seguintes para desfazer a imagem idealizada da personagem. Afinal, se as donzelas românticas eram celebradas por sua “pureza”, no álbum Pagú se apresenta como uma mulher desejante e, portanto, aos olhos da sociedade da época, como uma mulher pecadora.

Na composição da página VIII, a figura feminina — agora sentada, com cabelos longos e soltos e vestido simples — toca um grande sino suspenso, acima dela. Este objeto, tradicionalmente ligado a rituais religiosos, ecoa no texto, que emprega ironia e provocação: “Tia Babá disse que sineiro / pode pecar... / ... toco a finados como / ninguém...” (Galvão, 1929, p. 8). Nesses versos, Pagú reivindica para si a mesma liberdade concedida ao sineiro: se ele pode pecar, também ela, ao tocar o sino, teria esse direito. É significativo notar que a função de sineiro sempre esteve ligada ao universo masculino, crença reforçada por ditos populares que ainda circulam: “se o cabelo de uma menina tocar o sino, ele racha”; ou “mulher que toca sino não casa” (Gomes, 2017, p. 92). O desenho de Pagú, portanto, desafia a moral vigente ao afirmar o pecado de modo sutil: a mulher toca o sino, o qual funciona como metáfora para o sexo. Assim, a cena rompe com o ritual tradicional ao evocar uma figura feminina atuando em uma ocupação masculina e, simultaneamente, intensifica a ironia com o texto verbal, que associa o sino ao desejo e à transgressão.

Chama atenção também o fato de o desenho da figura feminina, sem feições, ter uma grande boca. Em seus autorretratos, Pagú demarca-se justamente com a representação dos lábios grandes e escuros, “boca de cheramy”. Ela, de fato, carregava essa característica; era comum que a autora fosse descrita sempre usando um batom escuro. Geraldo Ferraz, em *Patrícia Galvão, militante do ideal*, assim descreve Pagú: “A menina da Vila Mariana que frequentava a Escola Normal da praça da República, com sua saia azul e sua blusa branca, [...] a cabeleira solta sobre os ombros, os lábios exageradamente pintados, com um batom escuro que lhe realçava a palidez...” (Ferraz in Campos, 2014, p. 343); em entrevista a Augusto de Campos, Pedro de Oliveira Ribeiro Neto também conta: “Era uma menina forte e bonita, que

andava sempre muito extravagantemente maquiada, [...] pintava os lábios de quase roxo” (Campos, 2014, p. 354). No desenho, a boca é o centro da imagem e pode ser vista, para além de símbolo de sensualidade, como símbolo de voz e instrumento de poder. A boca entreaberta sugere canto, riso ou grito, uma negação do silêncio com frequência imposto às mulheres.

Neste ponto, fica claro que a leitura do álbum de Pagú implica o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias e, por isso, é indispensável não só a leitura do texto, mas também a contemplação da imagem. Importantíssimo é, então, ver que essa ponte entre mídias distintas, essa combinação midiática em *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, se dá pela linha e, surgindo de uma mesma substância, as palavras parecem conservar sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada, quando são colocadas no mesmo plano que o próprio desenho.

Quando o texto verbal aparenta ser legenda, com o desenho sobreposto (páginas VII e IX da Figura 33), Patrícia Galvão cria a ilusão de uma tradição. É uma ilusão, porque as palavras que se leem sob o desenho não são só escritas, mas também desenhadas. A caligrafia caprichada da autora, que ora projeta letras manuscritas arredondadas e curva as iniciais maiúsculas formando pequenos caracóis, ora procura imitar uma tipografia arredondada sem serifa, em que as letras não se ligam, destaca no texto verbal esse estado de coisa desenhada. Nesse sentido, o álbum coloca, no mesmo suporte, texto e imagem como formas que se complementam e que dialogam entre si.

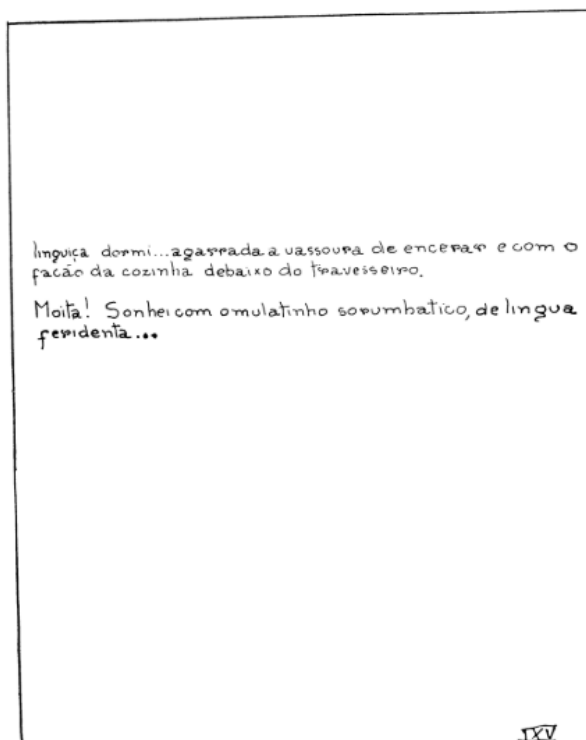
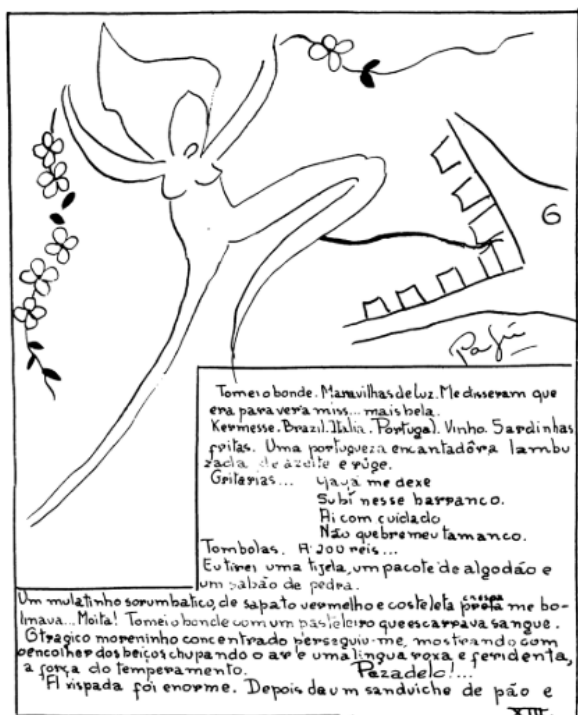
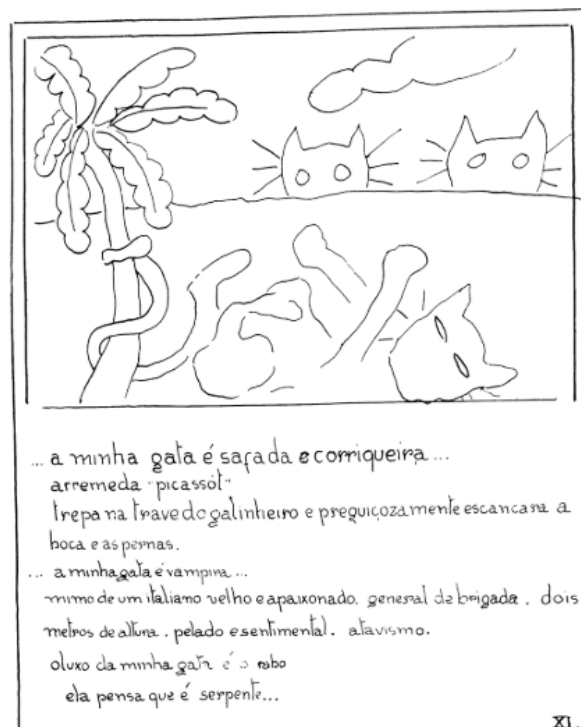
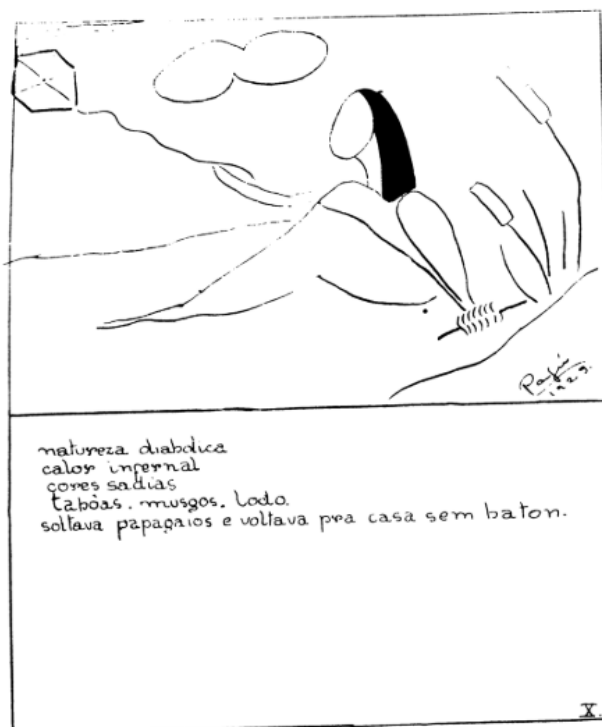
Dito isto, é preciso observar o álbum de Patrícia Galvão enquanto uma composição que recupera a função interpretativa da imagem para além de mera ilustração do texto, e que proporciona uma literatura intermediária em diferentes níveis. Nessa perspectiva, podemos captar as inúmeras referências intermediárias no álbum de Pagú. Essas ora se manifestam de forma explícita, como a menção a construções arquitetônicas ou a quadros futuristas, no capítulo “Nascimento”; ora surgem de forma implícita, exigindo do leitor não só o conhecimento sobre as obras evocadas, mas também sobre a proposta modernista de ruptura de uma tradição cultural, por meio da paródia e da sátira. É preciso lembrar, portanto, que Irina O. Rajewsky percebe a intertextualidade como uma condição prévia para compreender como textos dialogam entre si, inclusive quando atravessam fronteiras midiáticas e passam a ser catalogados como referências intermediárias.

Vemos, assim, uma referência intermediária quando, na página IX (Figura 33), o desenho representando o corpo feminino sobre um balanço faz lembrar a tela *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (1767-1769), de Jean-Honoré Fragonard, também conhecida sob o

título de *O balanço*. A famosa análise de Donald Posner (1982) indica que a pintura francesa representa o Barão de Saint-Julien na companhia de sua amante. Ao centro da tela, vemos uma mulher sentada em um balanço em movimento. Ela joga maliciosamente seu sapato em direção ao seu amante, revelando seu tornozelo. Sentado e recostado no canto inferior da tela, está o amante que se encontra no lugar certo para ver as pernas da jovem.³¹ A página desenhada por Pagú, por sua vez, não carrega o eufemismo dos símbolos de sensualidade presentes na pintura de Fragonard. Patrícia Galvão exibe uma mulher nua sentada no balanço e, na posição de amante a espiar a protagonista no canto inferior, está um sol. O balanço, ainda, deixa de ser alegoria de infidelidade, como era visto nas pinturas do século XVIII, e mostra-se como símbolo de liberdade e desejo erótico de transgressão. O texto que acompanha o desenho de Pagú deixa evidente: “O retângulo insensível de cabreuva recolhe o deleite vulcânico de minha vitalidade... / quero ir bem alto... bem alto... numa sensação de saborosa superioridade — / é que do outro lado do muro tem uma coisa que eu quero espiar...” (Galvão, 1929, p. 9).

³¹ No artigo *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, publicado na revista *Art Bulletin* em 1982, Donald Posner apresenta uma leitura iconográfica da pintura de Jean-Honoré Fragonard, revelando que a obra é muito mais do que uma cena galante. Posner defende que o quadro foi originalmente concebido como uma imagem erótica encomendada pelo Barão de Saint-Julien, que desejava ver sua amante retratada em uma situação sugestiva. Elementos como o sapato rosa lançado ao ar, o pé descalço da jovem, o gesto de silêncio do cupido e a presença do amante escondido entre os arbustos são interpretados como símbolos de desejo, segredo e transgressão. Posner destaca que Fragonard não apenas seguiu um programa iconográfico, mas o transformou, criando uma atmosfera de excitação e ambiguidade. A vegetação densa, o jogo de luz e sombra e os objetos cuidadosamente posicionados, como o chapéu do jovem e a cerca que separa o cão da mulher, reforçam a ideia de passagem entre mundos: do domínio da ordem para o espaço do prazer. Ao final, Posner conclui que a tela ultrapassa sua origem como piada privada, em que a aparência do Barão e da Amante foram generalizadas para tipos genéricos de jovens amantes, sem parecerem identificáveis como pessoas específicas, e se torna uma imagem universal da alegria e da vertigem do amor jovem (Posner, 1982).

Figura 34 — Páginas 10 a 13 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



A liberdade continua como temática do capítulo “Vida” quando, nas páginas X, XI, XIII e IXV (Figura 34), a autora se aproxima da natureza. A paginação em números romanos apresenta aqui uma curiosa dissonância: a ausência da página XII e o uso do número IXV, inexistente na numeração romana tradicional. Ao mesmo tempo em que esse desvio pode ser interpretado como um simples descuido da autora, ele também pode ser lido como mais um dos gestos de subversão a uma tradição. De todo modo, essa irregularidade não compromete a leitura e pode, ainda, reforçar a liberdade composicional da obra.

Na página X (Figura 34), a figura feminina, novamente sem rosto marcado, aparece sentada brincando com uma pipa. A paisagem natural contrasta com a descrição feita no poema. Se no desenho o ar é de calma e tranquilidade, no texto a natureza é diabólica: “natureza diabólica / calor infernal / cores sadias / tabôas, musgos, lodo / soltava papagaios e voltava pra casa sem baton.” (Galvão, 1929, p. 10).

Quando, no século XIX, a literatura romântica se apropria da perspectiva de Rousseau da liberdade natural para criar o ideal da natureza como um local de escapismo e refúgio para a liberdade de ser e de criar, o eu poético ainda é, em sua grande maioria, masculino. Casimiro de Abreu, por exemplo, em seu famoso poema *Meus oito anos*, traz a perspectiva da inocência infantil associada à tranquilidade da paisagem: “Como são belos os dias / Do despontar da existência! / — Respira a alma inocência/ Como perfumes a flor; / O mar é — lago sereno, / O céu — um manto azulado, / O mundo — um sonho dourado, / A vida — um hino d'amor!” (Abreu, 1972, n.p.). Na composição de Pagú, o cenário tranquilo e o ato da brincadeira com a pipa evocam a doçura da natureza romântica e a figura feminina é, mais uma vez, associada a atitudes tradicionalmente masculinas. Sabe-se que, na perspectiva patriarcal, as brincadeiras de menina se restringiam ao âmbito doméstico e ao faz de conta de pequenos afazeres que visavam à preparação do que se esperava para uma mulher: o brincar de boneca como uma preparação para cuidar de um bebê ou, ainda, o brincar de cozinhar e assim por diante. De forma contrária, as brincadeiras de menino estimulam o físico e são praticadas ao ar livre: o futebol, a pipa etc. Nesse sentido, a liberdade da figura feminina brincando de pipa ao ar livre traz também a liberdade física, fora do âmbito doméstico permite à menina também a liberdade de explorar seu físico e namorar: “soltava papagaios e voltava para casa sem batom”. O texto de Pagú, por outro lado, rompe com a paisagem idílica de tradição romântica ao representar a natureza como diabólica e descrevê-la como desconfortável. Nesse contraste, evidencia-se novamente a ironia moderna dirigida ao romantismo: a natureza deixa de ser evocada como refúgio idealizado e se

apresenta, ao contrário, como um espaço pouco atraente. Em vez das frondosas árvores, surgem musgos e lodo; em lugar do sol ameno, impõe-se um calor infernal.

Essa perspectiva de si enquanto sujeito é ressaltada na composição da página XI (Figura 34). Na composição, texto e desenho evocam uma tensão entre o lúdico e o insinuante, uma vez que a imagem, aparentemente ingênua, ganha nova percepção com o texto carregado de duplo sentido, criando uma tensão entre o que se vê e o que se lê:

... a minha gata é safada e corriqueira...
 arremeda “picassol”
 trepa na trave do galinheiro e preguiçosamente escancara a
 boca e as pernas.
 ... a minha gata é vampira...
 mimo de um italiano velho e apaixonado, general de brigada, dois
 metros de altura. pelado e sentimental. atavismo.
 o luxo da minha gata é o rabo
 ela pensa que é serpente...
 (Galvão, 1929, p. 11).

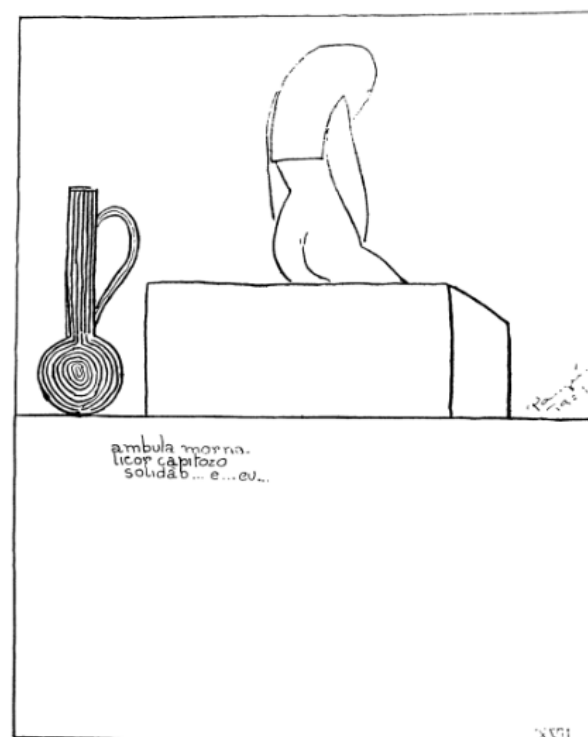
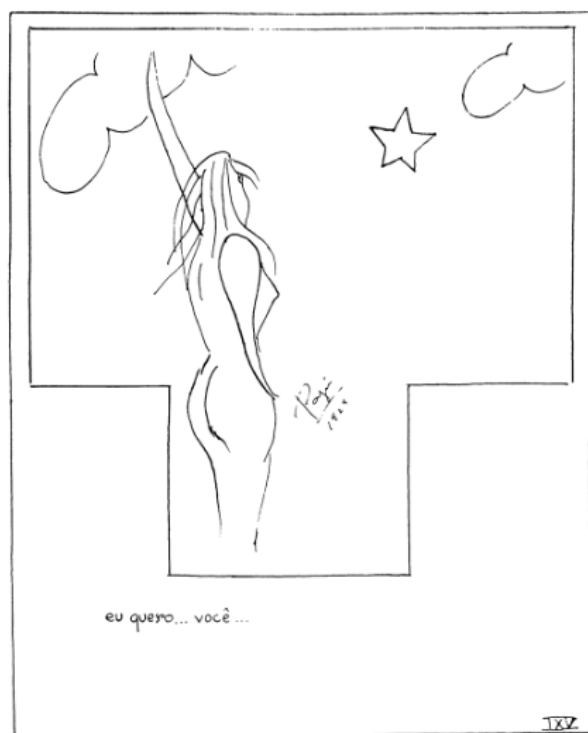
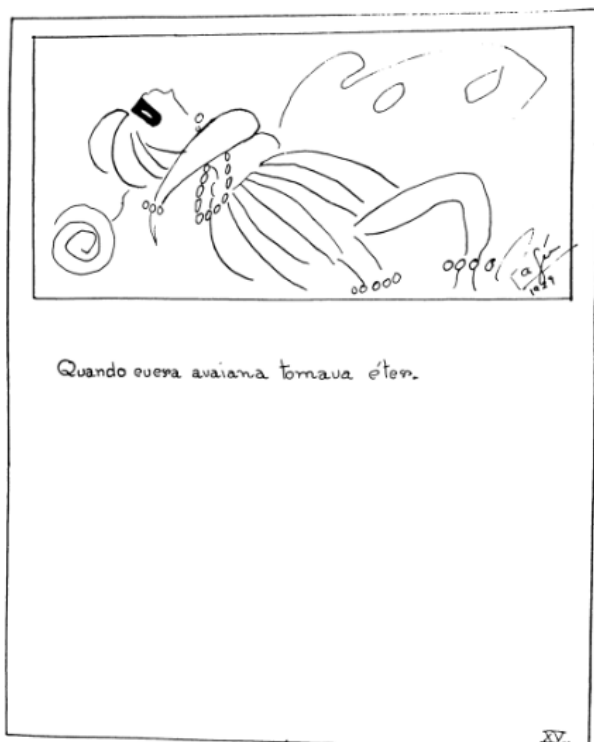
No desenho, a figura feminina é substituída por seu animal de estimação, a gata “safada e corriqueira”, que já havia aparecido em outros desenhos da autora. Presente de um italiano sentimental “velho e apaixonado”, a gata escancara a boca e as pernas e enrosca o rabo num coqueiro, pensando ser serpente. Ela é símbolo de liberdade, desejo e irreverência, enquanto outras duas figuras felinas a observam por trás de um muro. A justaposição, na página, de texto e imagem convida o leitor a reinterpretar a gata como uma figura alegórica que encarna a feminilidade indomada da personagem e que, por isso, também é ora julgada, ora desejada por aqueles que a observam. Assim, enquanto a gata é sujeito de suas ações, quando “trepa na trave do galinheiro”, “escancara a boca e as pernas” e “pensa que é serpente”, para aqueles que a observam ela é mero alvo de atenção e desejo, objeto de fetiche. A liberdade do agir é rapidamente capturada pelo olhar alheio, que a transforma em figura passiva de um imaginário erotizado.

A temática da condição feminina em meio a uma sociedade estruturada pelo olhar masculino também tematiza a composição distribuída entre as páginas XIII e XIV (Figura 34). No desenho, a figura feminina parece saltar em direção a um jacaré de boca aberta. Ao mesmo tempo em que o salto direciona a figura à boca do animal, ela dobra a perna como para se proteger. O texto expande nossa leitura da imagem ao trazer um relato de assédio durante um passeio de bonde, em que lemos:

Tomei o bonde. Maravilhas de luz. Me disseram que
 era para ver a miss... mais bela.
 Kermesse. Brazil. Italia. Portugal. Vinho. Sardinhas
 Fritas. Uma portuguesa encantadôra lambu
 Zada de azeite e ruge.
 Gritarias... Uaua me dexe
 Subí nesse barranco.
 Ai com cuidado
 Não quebre meu tamanco.
 Tombolas À 200 reis...
 Eu tirei uma tigela, um pacote de algodão e
 um sabão de pedra.
 Um mulatinho sorumbático de sapato vermelho e costeleta ~~preta~~ crespa me bo-
 linava... Moita! Tomei o bonde com um pasteleiro que escarrava sangue.
 O trágico moreninho concentrado perseguiu-me , mostrando com
 o encolher dos beiços chupando o ar e uma língua roxa e feridenta,
 a força do temperamento. Pezadelo!...
 A xispada foi enorme. Depois de um sanduiche de pão e
 linguiça dormi... agarrada a vassoura de encerar e com o
 facão da cozinha debaixo do travesseiro.
 Moita! Sonhei com o mulatinho sorumbático, de língua
 feridenta...
 (Galvão, 1929, p. 12-13).

No texto, a personagem relata, nos cinco primeiros versos, uma ida à cidade que a bombardeia com informações. A enumeração dos nomes traz ao leitor a sensação de deslumbramento de abarrotamento frente ao grande sincretismo cultural defendido pelos modernistas antropofágicos. Imerso nessa modernidade, um “mulato sorumbático” molesta a personagem e a persegue quando ela pega novamente o bonde para voltar a sua casa: “O trágico moreninho concentrado perseguiu-me, mostrando com o encolher dos beiços chupando o ar e uma língua roxa e feridenta, a força do temperamento. Pezadelo!” (Galvão, 1929, p. 12). O desenho é significativo, a língua do jacaré toca a protagonista, que, nua, segura flores e está prestes a ser mordida. O texto termina com a menção ao medo da protagonista, que dorme “com o facão da cozinha debaixo do travesseiro” e sonha com o autor do assédio. A composição evidencia que, apesar do protagonismo da personagem e da visão de si enquanto sujeito de ação, ao olhar masculino ela permanece como objeto de cobiça.

Figura 35 — Páginas 14 a 17 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



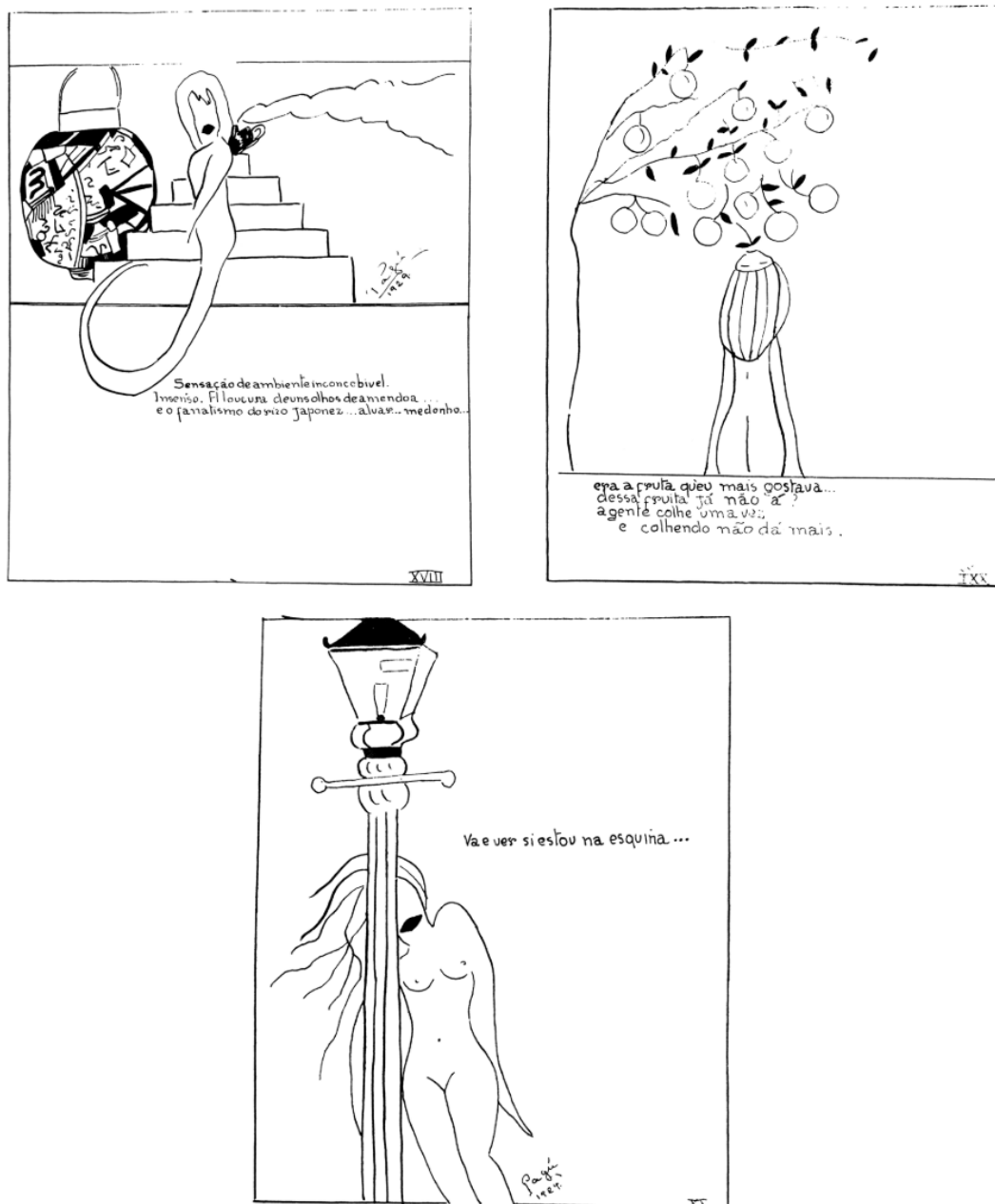
Fonte: (Galvão, 1929;1975).

Dentre os quatro desenhos da Figura 35, destacaremos o da página XVI, que vem acompanhado dos versos: “... tricolore desbotada... / uma gata pejada... pachorrenta. / rosas no santuário, / figuras imorais...” (Galvão, 1929, p. 16).

A visão masculina sobre o corpo feminino é abordada também nessa página, que representa o ateliê de um artista. Na imagem, o artista vestido com calças esboça um desenho. Ao fundo, há duas telas: uma, ainda no cavalete, em que uma mulher nua e sem feições é retratada; outra, já emoldurada, em que vemos o retrato de um homem com chapéu, bigode e olhar marcante. O poema também compõe uma cena ao elencar uma sequência de substantivos e adjetivos que descrevem ora o artista ora o ateliê. A tela emoldurada está amparada por flores que o texto evoca: “rosas no santuário”, evidenciando a valorização narcisista masculina. A outra tela, por sua vez, traz uma “figura imoral”. A dualidade que se coloca entre a representação do masculino e do feminino, na composição da página XVI, reflete o culto à virilidade presente na história da arte. Izabela Lago, ao analisar a mulher como modelo, musa e obra de arte, menciona uma fala de Émile Zola, o qual descreve como grande frequentador de ateliês de artistas: “Nós as desenhamos durante o dia e as acariciamos à noite — embora o termo seja talvez um pouco fraco” (apud Lago, 2022, p. 91). A fala materializa a percepção da mulher como objeto diante do olhar masculino. Objeto esse que é contemplado, reproduzido em formato de imagem e utilizado, mas que durante todo esse processo, muitas vezes não é humanizado.

Na composição de Patrícia Galvão, o corpo nu feminino reproduzido pelo artista em seu ateliê está posicionado de frente, rígido e sem qualquer indício de personalidade, fato que diverge gritantemente das composições das páginas XV, IXV e XVII (Figura 35), em que o corpo feminino é colocado de perfil ou de costas e traduz algum sentimento vivido, seja ela a entrega na página XI, a espera esperançosa na página IXV ou ainda a solidão na página XVII. Percebe-se claramente como, mesmo representando a figura feminina sem feições, nos desenhos de Patrícia Galvão a mulher é evocada como ser que age, pensa, sonha e sente. Portanto, mesmo se colocando por vezes em equiparação com ações masculinas — o tocar o sino e o brincar com a pipa —, Pagú não espelha uma atitude masculina. O capítulo “Vida”, assim, elenca muito bem a formação da autora como alguém que busca estar na sociedade de forma plena, ocupando os espaços que bem a interessarem, contudo, sem que esses espaços moldem seu olhar feminino sob o mundo e sob o fazer artístico.

Figura 36 — Páginas 18 a 20 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: (Galvão, 1929;1975).

As últimas composições do capítulo “Vida” seguem equilibrando a simplicidade do traço com uma força simbólica marcante e uma expressividade sugestiva. Na composição XVIII (Figura 36), a personagem flutua como uma figura mágica — uma “Jinn”, de acordo com análise de Patrícia Lino, no artigo *Álbum de Pagú & Dia Garimpo: dois livros de poemas com desenhos* (2022). A figura está em frente a uma escadaria em forma de pirâmide e se posiciona entre um objeto que remete a uma lanterna japonesa e outro, que lembra uma lâmpada mágica

a emitir fumaça. O texto diz: “Sensação de ambiente inconcebível. / Incenso. A loucura de uns olhos de amêndoa... / e o fanatismo do rizo janopez... alvar...medonho...” (Galvão, 1929, p. 18).

Lino (2022, p. 374) sinaliza que a presença dos símbolos orientais, rara dentro do contexto modernista ocidentalizado, ganha destaque especialmente pela troca do arquétipo masculino do gênio por uma representação feminina: Pagú, levitando, assume a forma de uma figura sobrenatural na tradição árabe — uma “Jinn”. Na mitologia islâmica, os Jinn (ou “Djinn”) são seres sobrenaturais criados a partir do “fogo sem fumaça”, anteriores à humanidade, a qual é moldada do barro. Os Jinn possuem livre-arbítrio, podendo, portanto, escolher entre caminhos virtuosos ou malévolos. Segundo a tradição, habitam uma dimensão paralela à humana, invisível, mas capaz de interagir com o nosso mundo. Na literatura, tornaram-se conhecidos no ocidente especialmente por obras como *As Mil e Uma Noites*, frequentemente representados como gênios aprisionados em lâmpadas ou objetos, concedendo desejos a quem os liberta.

Na composição de Pagú, essa simbologia é ressignificada. A ambientação sugerida no texto como “inconcebível” e a atmosfera impregnada pela fragrância de incensos evocam justamente esse plano dimensional próprio dos Jinn, um espaço liminar entre o real e o imaginário. Ao assumir a identidade de um Jinn, Patrícia Galvão encarna a liberdade radical do livre-arbítrio, rejeitando qualquer enquadramento maniqueísta. Seu eu lírico não se define como bom ou mau, mas como um ser complexo, capaz de abrigar simultaneamente dualidades — uma figura que existe na ambiguidade e que, como o Jinn, escapa a categorizações simplistas.

Analisando as páginas anteriores do álbum, percebemos que essa atitude de se colocar na posição de um arquétipo masculino não é novidade em álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, mas reforça a perspectiva da autora de deixar claro que enquanto mulher ela pode assumir o papel que bem entender.

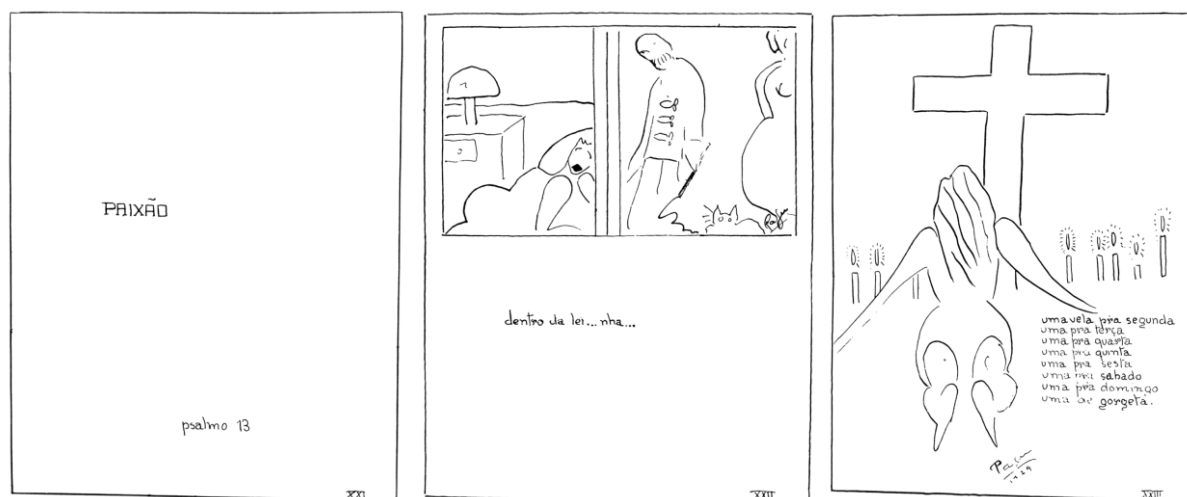
A transição do capítulo “Vida” para “Paixão” marca uma mudança profunda na representação da figura feminina. Na página IXX (Figura 36), o desenho de uma mulher de costas, tentando alcançar com a boca o fruto de uma árvore, é acompanhado pelo poema: “era a fruta que eu mais gostava... / dessa fruta já não há. / a gente colhe uma vez, / e colhendo não dá mais” (Galvão, 1929, p. 19).

A imagem evoca o mito de Eva no Jardim do Éden, cuja interpretação tradicional consolidou, ao longo dos séculos, a associação da mulher à fragilidade, ao pecado e à necessidade de controle, legitimando simbolicamente sua inferiorização social. Pagú, no entanto, subverte essa narrativa. Em sua releitura, não há espaço para o arrependimento; há,

sim, o desejo explícito de provar novamente do fruto. A sedução que leva ao ato, antes atribuída à serpente, é aqui realizada pela gata “que pensa que é serpente” — figura que, em páginas anteriores (Figura 34), encarna a liberdade, o desejo e a irreverência. É como se Pagú dissesse: a verdadeira tentação não vem do “mal”, mas do anseio por autonomia.

Contudo, assim como o fruto se esgota, também se esgota a liberdade. No final do capítulo “Vida”, a imagem de uma mulher de rosto coberto, recusando-se a ser incomodada — “Vá e ver si estou na esquina...” (Galvão, 1929, p. 20) —, já anuncia o cansaço dessa busca. Posicionada em uma esquina, referência à figura da prostituta, ela parece recusar o papel que lhe foi imposto. O que se inaugura no capítulo “Paixão” é justamente uma reconfiguração da subjetividade feminina: a personagem deixa de ser agente de sua própria narrativa para tornar-se “a mulher de alguém”, inserindo-se em papéis sociais restritivos. Pagú não descreve uma queda, como se fala na narrativa bíblica, mas a transição dolorosa de um ideal de autonomia para as amarras de uma identidade definida pelo outro.

Figura 37 — Páginas 21 a 23 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: Galvão, 1929;1975.

No capítulo “Paixão”, não há mais espaço para a mulher-criança que experimenta o mundo com curiosidade e liberdade. Em seu lugar, emerge a mulher que se relaciona afetiva e sexualmente (Composições XXII, Figura 37; e Composição IXXV, Figura 38) e que reza na igreja (Composição XXIII, Figura 37). Símbolo da interiorização da moral e da submissão espiritual ou objeto de posse ou projeção masculina, aqui a protagonista é convocada a ocupar

o lugar da mulher adulta, marcada por expectativas sociais e afetivas. A “paixão”, nesse sentido, não é apenas o amor ou o desejo, mas também o sofrimento, o sacrifício e a renúncia à liberdade. Assim, a transição entre os capítulos “Vida” e “Paixão” revela o tensionamento entre liberdade e normatividade, entre infância e maturidade, entre desejo e dor.

Nesse sentido, chama atenção o fato de a composição que abre o capítulo “Paixão” (XXII, Figura 36) figurar uma violação. Dividida de maneira incomum em dois quadros, a composição conduz o olhar do leitor por meio de cortes precisos de duas cenas que ao mesmo tempo em que parecem se complementar, também parecem dar certa continuidade temporal. Patrícia Lino (2022, p. 373) aponta que a sequência visual levanta uma inquietante indagação: seria a mulher violentada no primeiro quadro a mesma que aparece grávida, ao lado de uma figura masculina autoritária, empunhando um chicote, no segundo? A conexão entre os dois momentos é sugerida de forma sutil, mas incisiva, por meio da substituição dos botões da farda do homem por três desenhos fálicos, uma representação explícita do poder opressor e patriarcal. Abaixo da imagem, o verso “Dentro da lei... nha”, que pode ser lido como “dentro da linha”, “dentro da lei” ou “dentro da leinha”, reforça verbalmente a violência institucionalizada, encerrando o fragmento com uma crítica à brutalidade legitimada pela ordem social e pelo que se pensa ser o papel da mulher.

A composição seguinte (XXIII, Figura 36) retrata a figura feminina de costas, ajoelhada em frente a uma cruz. Sua posição de braços abertos, e não fechados em comum sinal de oração, cria um paralelo com a imagem da cruz a sua frente. Ao pé do crucifixo, sete velas acesas, as quais o texto identifica como uma vela para cada dia da semana e uma última, de gorjeta:

uma vela pra segunda
 uma pra terça
 uma pra quarta
 uma pra quinta
 uma pra sexta
 uma pra sábado
 uma pra domingo
 uma de gorjeta.
 (Galvão, 1929, p. 23).

Em grande parte da vertente católica, a mulher é símbolo uma inferioridade moral, representada, por exemplo, na figura de Eva, vista como a responsável pelo pecado, pelo mal do mundo. Sua contraposição seria a figura de Maria, mãe de Jesus, apresentada como um símbolo de uma esposa obediente. No Brasil, uma relação entre o feminismo e o catolicismo

começou a ser construída na década de 1920, e, por mais que a história do feminismo integre um discurso político que enfatiza o protagonismo das mulheres em defesa dos direitos e a recusa aos ordenamentos sociais e culturais opressivos e excludentes, houve um momento em que vertentes feministas associaram-se à igreja e panfletaram em defesa de um feminismo que não desintegrasse a mulher do lar.³² Céli Regina Pinto, em seu livro *Uma história do feminismo no Brasil* (2003), afirma que o feminismo brasileiro das primeiras décadas do século XX se dividia em três vertentes distintas: a primeira, declarada pela autora como mais forte e organizada, é que tem como foco a incorporação da mulher como sujeito portador de direitos políticos, mas que não percebe a posição de exclusão da mulher como consequência da posição de poder do homem. Devido a isso, Céli Regina Pinto (2003, p. 15) define essa primeira vertente, que teve Bertha Lutz como grande expoente, como a “face bem-comportada do feminismo brasileiro do período”. A segunda seria a vertente do feminismo difuso. Um tanto menos comportada que a anterior, a segunda vertente defende a educação da mulher, aborda a dominação dos homens e o interesse deles de excluir a mulher do mundo público. Céli Regina evidencia que essa vertente se manifesta na imprensa feminista alternativa e, em geral, partia de mulheres cultas e com vida pública excepcional. Por fim, a terceira vertente é a que se manifesta no movimento anarquista e, em seguida, no Partido Comunista. A vertente menos comportada do feminismo do período tratava da libertação da mulher da exploração trabalhista e, por isso, tinha como suas expoentes mulheres trabalhadoras e intelectuais que se vincularam a movimentos políticos.

Imersa nesse contexto, sabemos e discutiremos mais adiante o vínculo que Pagú estabelece com o Partido Comunista e, portanto, com a terceira vertente do feminismo do qual fala Céli Regina. No entanto, no momento de produção de *Pagú: nascimento vida paixão e morte*, Patrícia ainda não havia sido propriamente apresentada ao movimento comunista³³. Sua percepção sobre o vínculo entre o papel da mulher enquanto religiosa recai para a perspectiva de um feminismo difuso, de que a mulher não deve se sujeitar às imposições de inferioridade

³² “O feminismo que não desintegra a mulher do lar, esse terá sempre as bênçãos da Igreja. A Igreja é imutável na verdade de seus dogmas, mas não é imóvel. Ela é um organismo vivo. Não é indiferente às transformações políticas e sociais que agitam o mundo. Por isto, a Igreja abençoa tanto a mulher que trabalha para viver honradamente no escritório comercial, datilógrafa ou contabilista, ou no exercício das profissões liberais, ou desempenhando funções administrativas, como a que vai purificar as urnas, com a sua fé intencional e participar da vida pública do país.” Texto de autoria do bispo de Niterói, dom José Pereira Alves, o qual foi divulgado pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (Martins, 2020, p. 96).

³³ Em *Autobiografia precoce*, a autora afirma que em 1930, quando parte em viagem para Buenos Aires levando uma carta a Luís Carlos Prestes, “ignorava inteiramente a doutrina marxista” (Galvão, 2020, p. 36). Apenas em 1931 a autora começa a se interessar pelo tema, quando passa a fazer traduções de folhetos para Astrogildo Pereira, líder comunista, e filia-se ao partido.

ditadas pela fé. Em sua composição da página XXIII (Figura 36), a artista emprega ironia: as velas — tradicionalmente acesas como forma de oração, promessa ou agradecimento — perdem o sentido espiritual e tornam-se elementos banais. O gesto que deveria expressar fé, esperança e devoção transforma-se em um ato mecânico, guiado mais pela força do costume do que por um verdadeiro significado religioso, a ponto de reduzir-se a uma simples gorjeta.

Figura 38 — Páginas 24 a 26 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: Galvão, 1929;1975.

A composição da página IXXV (Figura 38) é a primeira em que há, de fato, a referência direta a uma figura masculina que se liga à autora. Na parte textual, temos três pequenos versos: "O meu diogenes espalhafatozo / O meu primeiro amor / que acabou com o segundo" (Galvão, 1929, p. 24). O uso do pronome possessivo "meu", no texto, evidencia uma relação existente. No desenho, a mulher à esquerda traz no rosto certa expressão de desdém ao olhar do personagem ao lado. A bolsa sobre o colo e a postura indicam um estado de espera, ou mesmo de resignação e tédio. A figura à direita, por outro lado, se destaca pela sua aparência excêntrica. O penteado, o grande laço preto na gola e o casaco estampado com cruzes ou pequenos símbolos de adição, criando textura, tornam-na uma presença extravagante. O personagem liga-se diretamente ao texto, ele é o "diogenes espalhafatozo". Vale lembrar ainda que a expressão faz referência direta a Diógenes de Sinope, filósofo grego descrito por Platão como um "Sócrates delirante". Excêntrico que vivia como um vagabundo pelas ruas das cidades gregas, o filósofo expressava seus pensamentos com piadas e ironias e foi o primeiro cínico, defendendo, portanto, a autossuficiência, a ausência de vergonha, a franqueza e a excelência moral.

Considerando o álbum como uma forma de autobiografia de Patrícia Galvão e consultando outras obras que contam sua trajetória, não é difícil relacionar a figura do “Diógenes espalhafatoso” com Olympio Guilherme, ator e cineasta com quem Pagú teve sua primeira relação sexual e amorosa: “Minha primeira paixão. Minhas primeiras lágrimas. As primeiras humilhações. Porque com o amor veio o gosto amargo da repulsa pelo sexual.” (Galvão, 2020, p. 13). O relacionamento clandestino resultou em uma gravidez inesperada e sem apoio, uma vez que Olympio avisa à Patrícia que está indo embora para os Estados Unidos no dia em que ela lhe contaria sobre a gravidez. Em sua *Autobiografia precoce* (2020), Pagú narra então a experiência traumática do aborto e do abandono:

O ladrilho pegajoso nos lábios. O que fazer de tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se desfazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo. É preciso não deixar esse sangue. É preciso beber esse sangue. Como não morri no auge da alucinação? Sentir nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite?

Tive que deixar a escola. Quase um ano sem poder escrever, sem poder segurar qualquer coisa. Noites e dias presa naquela cama odiosa, sem poder quase falar. Só o pensamento torturante. (Galvão, 2020, p. 14-15).

Diante desse relato, percebemos a razão da “repulsa pelo sexual” que emerge na autora após a experiência traumática. O primeiro amor parece ter anulado o segundo, possivelmente em razão da aversão gerada pela vivência inicial. Aspecto que contrasta com a composição seguinte, no qual vemos uma mulher negra sentada em uma escadaria. A imagem se aproxima de uma caricatura racializada, com traços estereotipados (cabelo crespo e lábios grossos). Sua postura, sentada de pernas abertas, intensifica essa construção, reforçando uma representação hipersexualizada. O texto que compõe a página continua a reforçar esses estereótipos:

Lá em casa tem uma negra...
Carapinhenta e de “rizo safado”
Doidinha por joias
Maravilha o carteiro
Uma fugida da gratificação pra ver o
sexo dos pintos...
(Galvão, 1929, p. 25).

A mulher negra é retratada de forma depreciativa com palavras como “carapinha” (uma referência pejorativa ao cabelo crespo), “riso safado” (que sexualiza e desumaniza o sorriso),

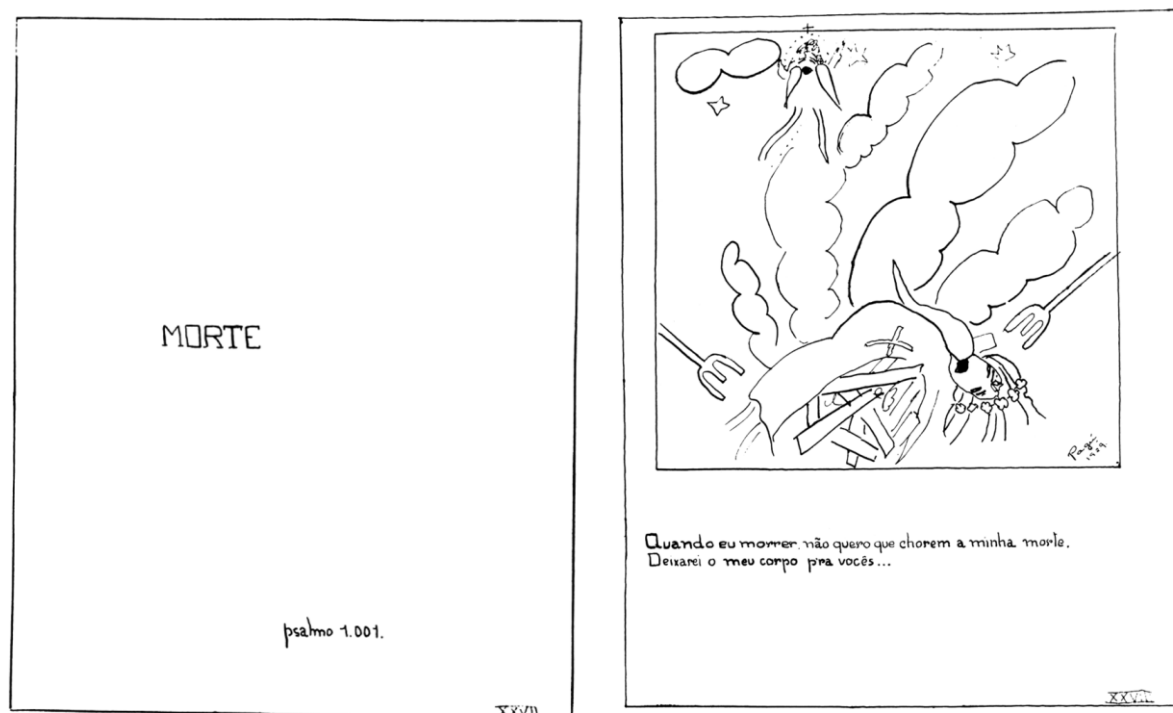
"doidinha por joias" (que a retrata como materialista) e a frase "maravilha o carteiro" (que insinua promiscuidade). O final do poema, "uma fugida de gratificação pra ver o sexo dos pintos...", é ambíguo. Pode ser interpretado como um eufemismo para um ato sexual ou uma ironia para subverter a expectativa do leitor, uma vez que no desenho a personagem tem uma ave nos braços. Nesse caso, a autora transformaria a suposta gratificação sexual em um ato de curiosidade infantil e inocente. De toda forma, mantém-se no poema uma linguagem degradante que reflete o racismo e o sexismo da sociedade e da arte do início do século XX propagado também por Pagú. Patrícia Lino sintetiza bem essa questão ao dizer que “a autora tropeça em rasgos humorísticos, textuais e visuais, minimamente infelizes ao objetificar sexualmente a negritude” (Lino, 2022, p. 374).

A página XXVI (Figura 38) constitui a última composição do capítulo “Paixão”. A cena retrata um cemitério, com figuras humanas, árvores e um túmulo marcado por uma grande cruz de pedra. Nele, lê-se a inscrição "VÍTIMA DA SÍFILIS", elemento que define o tom da imagem e estabelece uma conexão direta com o texto que a acompanha: “O cedro tem cheiro / Arranjei um galan e fomos ao cemitério” (Galvão, 1929, p. 26).

As figuras humanas, deitadas no chão, parecem envolver-se em um momento de intimidade, como sugere o seio desnudo da personagem feminina. O texto abaixo do desenho reforça a atmosfera do conjunto. O cedro, árvore frequentemente associada a cemitérios, configura o ambiente como um espaço de memória, de modo que seu aroma evoca, na autora, a lembrança de quando “arranjou um galã” e foi ao cemitério. A placa com a menção "VÍTIMA DA SÍFILIS" articula texto e imagem, propondo uma reflexão sobre amor, sexo e morte. A sífilis, doença venérea grave, era comumente associada à promiscuidade e ao amor ilícito. Dessa forma, o encontro no cemitério surge como metáfora do risco inerente às paixões, nas quais o prazer e a morte mostram-se indissociáveis. Não por acaso, a composição encerra o capítulo “Paixão” e introduz o último capítulo do álbum, intitulado “Morte”. Assim, em “Paixão”, Pagú compõe uma produção de si que denuncia a redução da mulher à condição de função — seja religiosa, sexual ou afetiva. Trata-se, portanto, de um capítulo que não apenas conclui a etapa denominada “Vida”, mas também inaugura uma nova forma de encarceramento simbólico, no qual a mulher já não brinca, mas é observada, desejada, usada e, não raro, esquecida. Funciona, ainda, como elemento de transição entre os capítulos “Vida” e “Morte”. A relação entre texto e imagem evidencia, em diversos momentos, o posicionamento irônico da autora — ora ressaltando a mensagem presente nos desenhos e versos, ora criando contrastes e quebras de expectativa entre o que se lê e o que se vê. Em síntese, a articulação entre linguagem visual e

verbal configura uma produção de si que reflete criticamente sobre o papel da mulher em seu contexto histórico, ao mesmo tempo em que faz uso de recursos típicos do modernismo antropofágico, marcados pela ironia e pelo sarcasmo, para tensionar essas questões.

Figura 39 — Páginas 27 e 28 do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte*.



Fonte: Galvão, 1929;1975.

O capítulo final é formado por uma única composição: um desenho demarcado por um quadro e dois versos: “Quando eu morrer não quero que chorem a minha morte. / Deixarei o meu corpo pra vocês...” (Galvão, 1929, p. 28). A imagem retrata uma personagem sendo queimada numa fogueira, com tridentes voltados em sua direção. Dentre as chamas e a fumaça, sua alma emerge dotada de asas e de uma auréola, círculo luminoso que costuma envolver a cabeça de figuras sacras, simbolizando santidade, glória e proximidade com o divino. Nas vestes da figura que arde na fogueira, observa-se uma cruz. Recordamos, então, que os penitentes católicos utilizavam uma vestimenta denominada sambenito, a fim de manifestar publicamente o arrependimento por seus pecados ou para marcar os condenados pelo tribunal da Inquisição. Tratava-se de uma túnica sobre a qual eram costuradas cruzes vermelhas. A referência é, portanto, direta: ao longo da história, as mulheres têm sido alvo de ódio

simplesmente por serem mulheres, e, sobretudo entre os séculos XV e XVIII, durante o período conhecido como Caça às Bruxas, muitas foram perseguidas, presas, torturadas e executadas sob a acusação de bruxaria — na realidade, condenadas por perturbarem, de alguma forma, a ordem social vigente. Nesse contexto, o fogo assume um valioso significado simbólico na perspectiva religiosa. Como assinala Maria Luiza Carneiro no ensaio *O fogo e os rituais de purificação* (2006), a queima pelo fogo reestabelecia a ideia de uma sociedade purificada: “a queima final do herege em praça pública fazia parte de um verdadeiro ritual de purificação, recriando, teatralmente, a cena do Inferno, diariamente alimentada pela voz da Igreja sustentada por seus dogmas incontestáveis” (Carneiro, 2006, p. 29). Nessa esteira, a morte da figura na fogueira simboliza a combustão do pecado, imagem intensificada pelos tridentes, comumente associados a entidades demoníacas ou ao inferno.

A frase final de Pagú evoca o ultrarromantismo de Álvares de Azevedo em *Lembrança de morrer*: “Quando em meu peito rebentar-se a fibra / Que o espírito enlaça à dor vivente, / Não derramem por mim nem uma lágrima / Em pálpebra demente” (Azevedo, 2005, p. 201). Contudo, sem a pompa do exagero romântico do jovem Azevedo — que publicou tais versos em uma obra celebrando seus vinte anos —, Pagú, com idade semelhante, ironiza a ideia romântica de uma morte idealizada. Ela representa a si mesma em uma morte cruel que, ao mesmo tempo em que evoca a tradição cristã dirigida à mulher “pecadora”, também a subverte, ao sugerir que sua alma planaria, enfim, livre, restando apenas as cinzas de seu corpo. Assim como o jovem poeta, que descreve a vida como “as horas de um longo pesadelo” ou “o desterro de minh’alma errante, / onde fogo insensato a consumia” (Azevedo, 2005, p. 201), Pagú despede-se da existência comparando-a a um desterro, um exílio da alma que, em vida, foi consumida pelo fogo — este, por sua vez, símbolo do desejo. A morte pelas chamas liberta a alma, que retorna à sua condição errante. Constrói-se a imagem de alguém que viveu intensamente, ainda que com sofrimento. A vida não foi abrigo, foi tormento. E, ao deixá-la, vislumbra-se uma forma de alívio ou libertação, como quem se despede de um lugar que nunca foi verdadeiramente seu.

Ao encerrar com a imagem ambígua da morte — ao mesmo tempo punição e libertação —, o álbum sintetiza o paradoxo de uma existência intensamente vivida entre o desejo de autonomia e as amarras simbólicas da sociedade. Assim, mais do que um registro íntimo, *Pagú: nascimento vida paixão e morte* afirma-se como um ato político e estético que desde já aborda questões caras aos estudos de gênero e à cultura visual. Exemplo disso é notar que, embora Pagú não defina o álbum como uma novela gráfica, a organização que se estabelece na obra

estabelece um diálogo direto com a relação entre fotografia e quadrinhos. Conforma afirma Patrícia Lino:

A insistência em preencher o espaço fotográfico com o desenho constitui o primeiro passo no sentido da elaboração assumida da premissa interdisciplinar, dramática e sequencial que abre e cerra este livro cómico-trágico de desenhos enquadrados, poemas e textos poéticos em prosa, e define, paralelamente, o princípio intermedial que distingue os quadrinhos de outros gêneros narrativos (Lino, 2022, p. 374).

Em suma, *Pagú: nascimento vida paixão e morte* articula forma e conteúdo de modo a criar uma narrativa autobiográfica original e ousada. Por meio da “desenhescrita”, que dissolve hierarquias convencionais entre palavra e imagem, Pagú constrói um autorretrato provocativo e cheio de audácia, desmontando com ironia e crítica os arquétipos femininos impostos pela sociedade patriarcal. A materialidade do álbum, longe de ser um suporte neutro, torna-se parte constitutiva de sua mensagem, permitindo à autora explorar as complexidades de sua identidade como mulher, artista e intelectual em um contexto de opressão e transformação. Nesse sentido, a obra configura uma narrativa gráfica autobiográfica pioneira, podendo ser considerada uma das primeiras manifestações de histórias em quadrinhos de autoria feminina no Brasil.

4.3 O diário *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas*

Entre 1918 e 1919, Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Guilherme de Almeida e outros artistas e poetas que frequentavam a *garçonnière* de Oswald de Andrade registraram, em um livro-caixa, uma espécie de diário coletivo, ao qual deram o título *O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo*. Nele, variadas formas de escrita — poemas, anotações, colagens, carimbos, charges, grampos de cabelo e recortes de jornais e revistas — compõem uma obra colaborativa de difícil classificação: álbum artístico-literário, texto-caderno, romance-receita, desordenado-romance, livro-álbum, livro-caixa-de-surpresas, livro-objeto, livro-de-artista, antilivro, são algumas das classificações dadas à obra que Queiroz e Fernandes reúnem no artigo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: o experimento intermediário e multiautoral de Oswald de Andrade* (2023).

Dez anos depois, em 1929, Oswald de Andrade propõe a mesma forma de composição de um diário a Patrícia Galvão. Agora, o diário colaborativo adquire uma perspectiva mais

íntima e concisa, se comparado com o projeto mais amplo e coletivo de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. De toda forma, *O Romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas* torna-se uma obra que se afirma como um espaço de criação compartilhada, no qual desenhos, críticas, epigramas e humor reforçam o entrelaçamento entre experiência de vida e escrita, aspecto que caracteriza, como já visto até aqui, a produção de Pagú.

O Romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas é um caderninho capa dura, com 68 páginas escritas, à tinta e a lápis, e muitas folhas em branco (Campos, 2014, p. 114). Documento singular na produção de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, o caderninho representa um registro íntimo e colaborativo do início do relacionamento amoroso entre os dois e cobre um período iniciado em 24 de maio de 1929 até 2 de junho de 1931, ano em que Pagú ingressa no Partido Comunista e inicia uma militância que a levou para fora da cidade de São Paulo. É importante ressaltar que o diário nunca foi publicado em sua integralidade, permanecendo como um documento de acesso restrito. Dessa forma, a leitura e a análise proposta nesta tese partem do recorte e da organização das páginas selecionadas e publicadas por Augusto de Campos em *Pagú vida-obra* (2014). Além disso, as reproduções aqui presentes são ainda uma seleção do recorte feito por Campos, a fim de analisar algumas das participações de Pagú no diário e evidenciar a perspectiva da “desenhescrita” de si.

Na obra, as anotações e os desenhos, feitos à tinta e a lápis, alternam entre as caligrafias de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, mesclando registros cotidianos, declarações de amor, desabafos e momentos de crise. Gráficamente é difícil reconhecer a autoria de cada página, mesmo porque as frases se interpelam, mas Campos (2014, p. 114) indica que é possível partir de uma orientação geral de que as letras maiores e mais espaçadas, bem como os desenhos, são de autoria de Pagú, enquanto os textos longos e reflexivos são de Oswald de Andrade.

Apesar de, tradicionalmente, a escrita de um diário pressupor a constância, esse diário composto em colaboração por Pagú e Andrade é lacunar, as datas são esparsas. Maurice Blanchot, no ensaio *O diário íntimo e a narrativa* (2016), parte da ideia de que o diário íntimo não é apenas um registro factual da vida cotidiana, mas uma forma de escrita que se situa entre o silêncio e a fala, entre o esquecimento e a memória. Para ele, o interesse do diário está justamente em sua aparente banalidade, pois cada anotação é uma forma de resistir ao silêncio e ao apagamento (Blanchot, 2016, p. 273-276). Blanchot, então, associa essa forma de

resistência também à constância da escrita, uma vez que seria uma forma de manter-se em movimento, mesmo que não haja grandes acontecimentos. No entanto, é preciso entender que o diário enquanto gênero textual não exige uma regularidade de estrita, podendo-se escrever hoje e retomar dias depois. Isso porque o simples ato de registrar as datas já inscreve a escrita dentro de uma lógica temporal. Dessa forma, como o próprio nome sugere, o diário pressupõe uma escrita vinculada ao dia, seja ela contínua ou esporádica. Nesse sentido, podemos afirmar que a prática diarística se submete inevitavelmente à ordem cronológica, mas não necessariamente à constância. Essa cronologia, porém, organiza o ato de escrever, mas não determina o conteúdo escrito. Assim, as entradas de um diário têm liberdade para ser independentes e fragmentárias.

É justamente essa dinâmica fragmentária e carregada de entrelinhas que encontramos em *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas*. Cada página compõe um universo próprio, sem uma sequência narrativa linear evidente para o leitor externo. Para o casal, porém, essas lacunas não representam vazios, mas espaços preenchidos pela cumplicidade e pelas memórias compartilhadas, um código íntimo que transforma a aparente desconexão em um diálogo cheio de significados sutis. Trechos como “Só sobrou o entusiasmo — Já só te quero mal — Felismente” (Galvão, 1929 in Campos, 2014, p. 117) ou “V. já não pode comigo / Vou arranjar outro — Eu mesmo arranjo” (Galvão, 1929 in Campos, 2014, p. 120) revelam, por meio de epigramas satíricos e cortantes, os atritos e as provocações que marcavam a relação. As causas e as consequências específicas desses desentendimentos, conhecidas apenas por Pagú e Oswald, não são acessíveis ao leitor. Esse desconhecimento, porém, não nos impede de decifrar o teor afetivo e o jogo dialético que permeia a escrita.

Apesar de nesta tese adotarmos a mesma classificação quanto ao gênero de *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas* que Augusto de Campos utiliza ao nos apresentar a obra, o termo “diário” não é utilizado por seus autores ao intitulá-la. Em tom irônico típico de Pagú e de Oswald de Andrade, o livro é colocado como “romance” e como um “livro das horas”. A carga irônica da intitulação como “romance da época anarquista” fica evidente com o subtítulo “romance romântico”, indicando em “romance da época anarquista” não o gênero da obra, mas o teor amoroso de um relacionamento sem qualquer forma de autoridade imposta e baseada na autonomia dos envolvidos — mesmo porque, na data de início do diário, Oswald de Andrade ainda estava casado com Tarsila do Amaral. Chama mais atenção, no entanto, a referência ao gênero “livro das horas”, que se trata de um livro de

oração para recitação diária dos leigos seguindo as oito horas canônicas. Difundidos do século XII ao XVI, os livros das horas eram em geral manuscritos e decorados.

Ana Virginia Pinheiro (2020, p. 33), em ensaio no qual analisa um livro de horas do século XV, observa que os livros manuscritos produzidos entre o final da Idade Média e o início da Renascença compartilham atributos com as obras de arte, sendo resultado do trabalho coletivo de artesãos que imprimiam neles suas visões e crenças. Com o surgimento da tipografia, essa prática foi transformada, permitindo uma disseminação mais ampla de discursos ideológicos por meio da articulação entre texto e imagem. Pinheiro (2020, p. 33) destaca que, nesse contexto, os livros de horas se afirmam como objetos de profunda densidade simbólica, nos quais o diálogo entre elementos visuais e textuais não apenas reforça os valores cristãos, mas também constrói uma experiência estética e espiritual única, uma vez que essas obras funcionam como dispositivos de mediação entre o sagrado e o cotidiano, articulando narrativas devocionais por meio de uma estrutura formal que combina ornamentação, ritmo litúrgico e metáforas visuais.

Na liturgia cristã, a ênfase à Virgem Maria é o que identifica efetivamente um livro de horas. Embora a presença de Maria nos Evangelhos seja relativamente restrita, sua importância nos livros de horas a projeta como símbolo de conduta, intercessão e espiritualidade. Assim, no livro de horas, a figura de Maria condensa valores como pureza, obediência e maternidade divina. Essa simbologia é reforçada por meio da iconografia refinada e da materialidade do manuscrito.

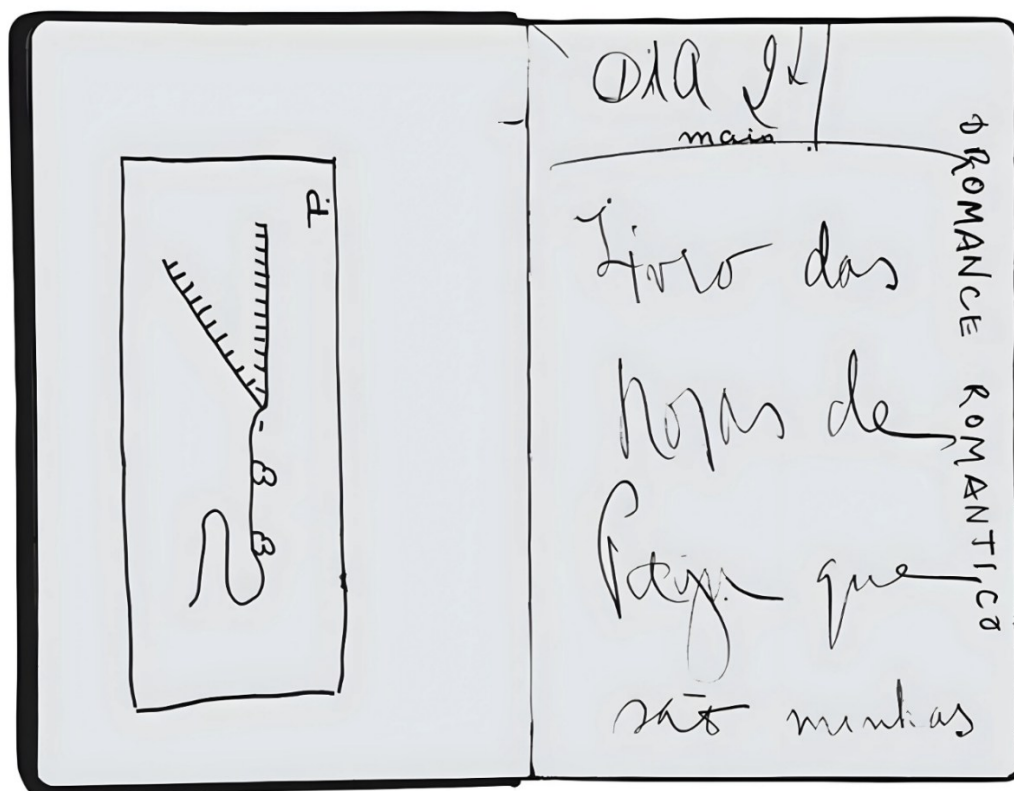
Impossível, então, não notar a ironia quando Oswald de Andrade intitula seu diário íntimo com Patrícia Galvão como “Livro das horas de Pagú que são minhas” (Figura 39). O tom predominante no diário é o de um humor mordaz, sarcástico e zombeteiro, como no trecho em que, após narrar o casamento do casal em 5 de janeiro de 1930, Oswald de Andrade afirma: “Agora todas as horas de Pagú são minhas. Eu sou o relógio de Pagú. Ella gosta e vive no meu ponteiro.” (in Campos, 2014, p. 124). A afirmação carrega certa conotação sexual, explícita na alusão fálica ao ponteiro do relógio, que sugere não apenas domínio sobre o tempo de Pagú, mas também uma posse de ordem corporal e erótica. A passagem dialoga diretamente com um dos títulos da obra: *O livro das horas de Pagú que são minhas*.

É importante lembrar que Oswald de Andrade ainda era casado com Tarsila do Amaral quando o diário teve início. Naquela fase clandestina, “as horas de Pagú que são minhas” referiam-se justamente aos momentos de encontros secretos em que o diário era escrito a quatro

mãos. Após a separação de Tarsila e o casamento com Patrícia Galvão, “todas as horas” passaram, simbolicamente, a pertencer a Oswald. Esse ideal oswaldiano de que possuiria todas as horas de Pagú, porém, é colocado em questão com o desenrolar da trajetória da autora. Seu ingresso na militância política e a mudança para Santos marcam a gradual dissolução do relacionamento. O diário, então, adquire um tom de despedida, culminando em anotações como: “Guarde o Rudá pra mim / Guarde você pro Rudá / Guardemo-no para a Revolução” (in Campos, 2014, p. 129). Nas últimas páginas, a escrita já não celebra a união do casal, mas antevê sua separação em nome de um compromisso maior, a revolução.

Diante dessa trajetória, é precisamente na apropriação irônica do símbolo religioso que percebemos a sagacidade do título. Ao batizar o diário íntimo do casal como um “livro das horas”, vemos não apenas a subversão do caráter devocional e sagrado do gênero, mas também a proposta de uma releitura profana de seu propósito. Se os livros de horas tradicionais mediavam a relação entre o devoto e o divino, orientando a espiritualidade por meio de ritos e orações, o livro de Pagú e Oswald de Andrade elege o próprio relacionamento — intenso e transgressor — como objeto de culto e registro. Nessa transposição, a figura de Pagú assume o lugar central que em um livro de horas é ocupado pela Virgem Maria. Longe de encarnar os valores de pureza, obediência e maternidade divina, porém, sabemos que Pagú é celebrada em sua rebeldia. Além disso, as horas canônicas, que estruturavam o dia em torno de preces, são substituídas pelos momentos compartilhados pelos amantes. O diário, assim, opera como um livro das horas “modernizado”, no qual a devoção não se dirige ao sagrado, mas à experiência amorosa e anárquica que desafiava as convenções sociais de seu tempo.

Figura 40 — Jacaré, desenho de Pagú no *Romance anarquista...*

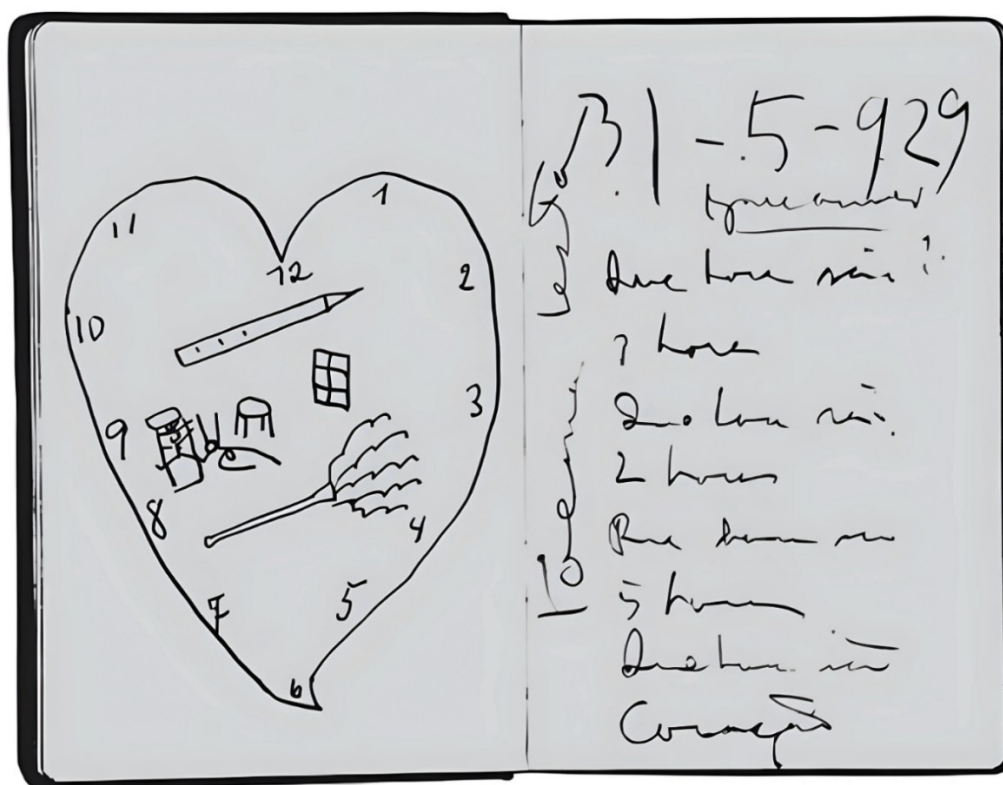


Fonte: Galvão; Andrade, 1929-1931, in Campos, 2014, p. 116.

Chama atenção, também, o fato de *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas* ser uma obra manuscrita composta por desenhos e textos que se complementam. Logo na abertura do diário, um desenho — quando visto na horizontal, seguindo a orientação da letra P. que o assina — apresenta a figura de um jacaré de boca aberta (Figura 40). Esse animal, como já observado anteriormente, no universo simbólico que permeia a relação do casal, representa Oswald de Andrade. A associação vai além das menções afetuosas em cartas e bilhetes nos quais Oswald era chamado de "Jacaré"; é possível interpretá-la também a partir de uma analogia com seus ideais divulgados no *Manifesto Antropófago*. Assim como o jacaré devora outros de sua espécie para demonstrar força e dominância, especialmente durante disputas por território ou fêmeas, Oswald de Andrade propôs simbolicamente essa postura por meio de seu manifesto, a fim de demonstrar a potência da produção artística nacional.

Outras páginas da obra trazem também desenhos, como o de um relógio em formato de coração (Figura 41) ao lado do poema composto por Oswald de Andrade ou o desenho de um casal em posição sugestiva (Figura 42) ao lado de um epigrama.

Figura 41 — Desenho e poema “Que horas são, coração”, no *Romance anarquista...*



Fonte: Galvão; Andrade, 1929-1931, in Campos, 2014, p. 119.

A entrada do dia 3 de maio de 1929 (Figura 41) traz um poema de Oswald de Andrade que brinca com o tempo:

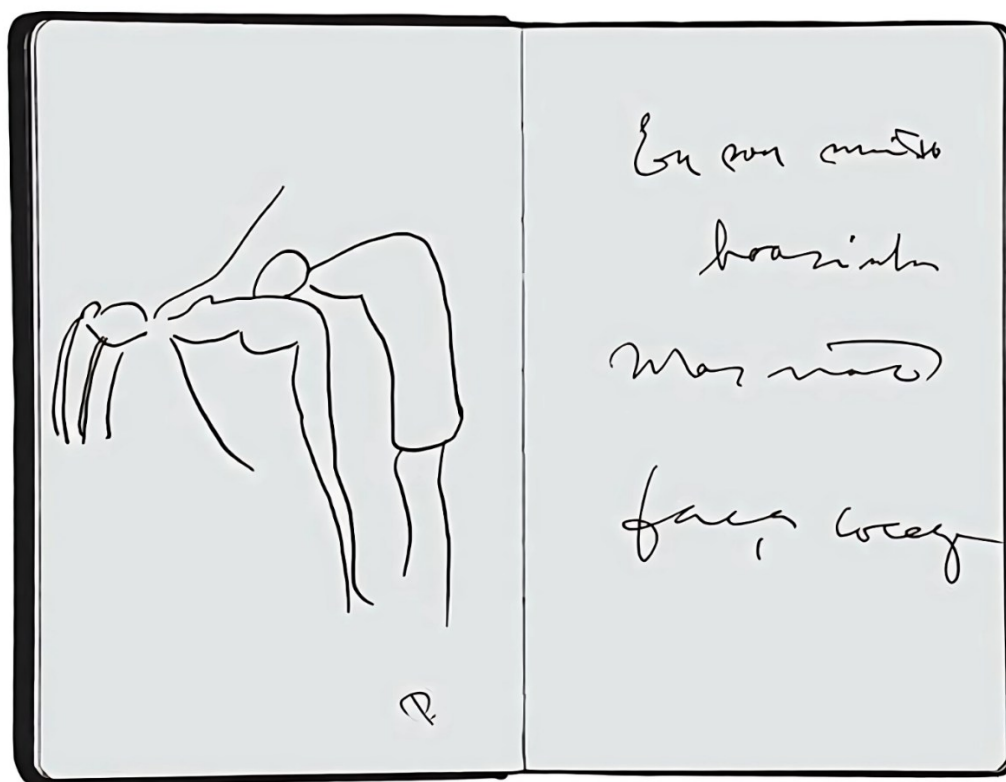
Que horas são?
3 horas
Que horas são
2 horas
que horas são
5 horas
que horas são
coração.

(Galvão; Andrade, in Campos, 2014, p. 119).

No último verso, ao substituir a resposta numérica esperada pela palavra “coração”, Oswald converte o tempo em experiência afetiva. Aspecto que ecoa o desenho de Pagú disposto ao lado do poema. Na imagem, um relógio em formato de coração abarca em seu centro um lápis, que pode fazer referência à hora da escrita; um quarto com cama, mesa e janela, no qual o casal parece estar entrelaçado na cama, fazendo alusão às horas de intimidade; e um

instrumento difícil de identificar, mas semelhante a um espanador ou vassoura. Assim como no poema, no desenho o tempo é colocado como espaço de afeto e intimidade, uma vez que deixa de ser externo e ditado pelo relógio, para tornar-se interno e vivo, medido não por ponteiros, mas por momentos da relação.

Figura 42 — Casal, desenho de Pagú no *Romance anarquista...*



Fonte: Galvão; Andrade, 1929-1931, in Campos, 2014, p. 122.

Outra composição do caderninho (Figura 42), desta vez não datada, traz um desenho explícito de ato sexual associado a uma frase também provocativa: “Eu sou muito boasinha mas não faça cocega”. O tom lúdico e zombeteiro aqui se amplifica por meio do contraste entre a leveza da frase e a explicitude do desenho. Assim como em outras passagens do diário, há uma associação entre texto e imagem que reforça a ideia de que a escrita e o desenho são atos corporais, um gesto material que une o traço gráfico ao corpo que o produz. Essa “desenhescrita” constrói, em *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas*, uma autobiografia conjunta do casal, uma relação que se narra por trocadilhos e brincadeiras provocativas.

No entanto, as longas cartas a Geraldo Ferraz que compõem a *Autobiografia precoce* (2020) de Pagú desmontam essa imagem idealizada de seu relacionamento com Oswald de Andrade e revelam a profunda assimetria e o sofrimento por trás da relação. Pagú descreve a primeira relação sexual com Andrade como um ato "imbecil, muito sem importância, sem o menor prazer ou emoção" (Galvão, 2020, p. 22), realizado por indiferença e sem amor. Ela enfatiza que Oswald de Andrade, movido por um esnobismo, a usava como mais uma conquista quantitativa, obrigando-a até a ajudá-lo em seus casos extraconjugais (Galvão, 2020, p. 26). Longe da brincadeira e das "cocegas" compartilhadas no caderno, após algum tempo de casamento, Pagú confessa sentir nojo e ódio pelo marido, que passou a exigir dela a compreensão de uma liberdade sexual unilateral, e então relata uma aversão tão forte que lhe provocava reações estomacais (Galvão, 2020, p. 31-32). A aparente leveza da cena desenhada, portanto, esconde a realidade de uma relação que a autora perceberia anos mais tarde ser marcada pela decepção.

Os desenhos que compõem *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas* exemplifica mais uma vez o caráter autobiográfico de Galvão em seus desenhos. Nessa obra, o comprimento e a espessura das linhas, a curvatura, a disposição na página, a velocidade do traço, os ângulos das letras são aspectos que conectam escrita e desenho de modo a tornar evidente uma "desenhescrita" orientada pelos impulsos dos dois corpos que a produzem.

5. PARA ALÉM DOS MANUSCRITOS:

PAGÚ MIDIÁTICA

A história da imprensa no Brasil começou oficialmente em 1808 com a chegada da família real portuguesa. O marco inaugural é atribuído a dois veículos: o *Correio Braziliense*, editado por Hipólito da Costa em Londres a partir de junho daquele ano, e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicada em 10 de setembro pela Impressão Régia no Brasil, instituída por Dom João VI. Enquanto o primeiro, produzido por um liberal no exílio, desafiava a Coroa Portuguesa de fora, o segundo era o jornal oficial do governo. Devido ao controle da Coroa, a circulação de informações era lenta e rigidamente controlada. Até a década de 1820, apenas publicações da Impressão Régia ou com sua chancela tinham permissão para circular. Uma delas foi *O Patriota* (1813), o segundo periódico do país e o primeiro a contar com ilustrações.

Com a Independência e a lei de imprensa de 1823³⁴, os jornais proliferaram pelo país. Ao mesmo tempo, os avanços nas técnicas de reprodução de imagens — especialmente a litografia, que permitia traços mais atraentes e detalhados do que a xilografia — impulsionaram o surgimento de uma imprensa ilustrada. Posteriormente, métodos como a tipografia ilustrada, a zincogravura e os processos fotoquímicos tornaram a presença de imagens junto ao texto cada vez mais comum. Semanários como *A Vida Fluminense* e a *Revista Illustrada* tornaram-se famosos por suas charges e caricaturas, que satirizavam a política e os costumes da época, exercendo um papel social crítico.

Nesse contexto, em 1855, o francês Sébastien Auguste Sisson publicou “O Namoro, quadros ao vivo” na revista *Brasil Illustrado*, considerada a primeira tira no território nacional. Logo depois, Angelo Agostini, aclamado como “o melhor, mais importante e mais divertido artista gráfico que o país teve no século XIX” (Campos, 2015, p. 202), publicou a primeira

³⁴ “A assembléa Geral, Constituinte, e Legislativa do Imperio do Brazil decreta: I. Nenhuns escriptos, de qualquer qualidade, volume, ou denominação, são sujeitos á censura, nem antes, nem depois de impressos. II. E' portanto livre a qualquer pessoa imprimir, publicar, vender, e comprar os livros, e escritos de toda a qualidade, sem responsabilidade alguma, fóra dos casos declarados nesta lei. [...]” Ver. BRASIL. Decreto de 22 de novembro de 1823. Manda executar provisoriamente o projecto de lei da Assembleia Constituinte sobre liberdade de imprensa. Coleção de Leis do Império do Brasil, 1823. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/antioresa1824/decreto-38888-22-novembro-1823-568100-publicacaooriginal-91489-pe.html. Acesso em jul. de 2025.

história em quadrinhos sequenciada, com personagem recorrente: *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*. As 14 histórias de Nhô Quim, veiculadas no jornal *A Vida Fluminense* entre 1869 e 1870, consolidaram o formato das tirinhas no Brasil. As imagens, assim, transformaram os periódicos em objetos mais atraentes e acessíveis, capazes de comunicar até mesmo ao público menos afeito à leitura por meio de uma linguagem visual inteligível.

No início do século XX, as imagens já eram um elemento difundido nas publicações. Quando, em março de 1931, Patrícia Galvão passou a editar, ao lado de Oswald de Andrade, o jornal *O Homem do Povo*, charges e tirinhas foram indispensáveis para enunciar seu caráter crítico. Com uma linguagem que se apropria do visual e do verbal, o periódico deu espaço a diversas ramificações de expressão, como charges e tiras, que apresentam uma forma artística híbrida, combinando características das artes visuais, da literatura e do jornalismo.

Em *O Homem do Povo*, Pagú não só contribuiu com artigos, charges e os títulos de algumas colunas, mas também criou uma série de oito tiras intitulada “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, produções que serão analisadas a seguir.

5.1 A organização, a estrutura e a participação de Pagú no jornal *O Homem do Povo*

O *corpus* para análise da participação de Patrícia Galvão no periódico é constituído pela 3ª edição fac-similar lançada em 2009 pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em parceria com a Editora Globo. A coleção apresenta integralmente os oito números do jornal, o qual circulou por dezoito dias, entre 27 de março e 13 de abril, além dos textos *Notícia impopular de O Homem do Povo*, de Augusto de Campos (1985); *O homem e a utopia*, de Maria de Lourdes Eleutério (2009); e *Pagú batucando nas pretinhas*, de Geraldo Ferraz (2009).

O Homem do Povo, lançado em 27 de março 1931, é um registro da fase mais engajada da atuação política de Oswald de Andrade e Pagú, evidenciando uma postura de adesão quase que incondicional às “verdades” partidárias do Partido Comunista. É um jornal panfletário, em formato tabloide, 48 x 34 cm, com seis páginas e alguns de seus títulos desenhados em letras *art déco*.

Em *Notícia impopular de O Homem do Povo*, Campos (1985, p. 57) indica que no jornal impera o uso de pseudônimos. Apesar de ser possível encontrar alguns artigos assinados por Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, e alguns outros raros nomes Flávio de Carvalho (no número 3), Geraldo Ferraz (no número 5), Galeão Coutinho (no número 7) e Brasil Gerson (nos números 7 e 8), *O Homem do Povo* é todo composto por colaboradores anônimos,

a maioria dos quais possivelmente forjados pelo próprio Oswald: Álcool Motor (que ataca o senhor Plínio Saldoce no número 4), Anjo, Anonimus, Aurelinio Corvo, Capitão Rodolfo Valois, Carcamano, Corifeu, Estalinho, Gás Asfixiante, João Bagunça, Lima Trilhos, Piramidon, Plebeu, Repórter Z, Sombra, Spartacus, Visconde De Xi-ririca, Zumbi. [...] À Patrícia Galvão se podem atribuir os pseudônimos Brequinha, Cobra, G. Léa, Irma Paula, K. B. Luda e talvez aquela M Chiquinha Dell'Oso (responsável pela seção de corte-e-costura, A Tesoura Popular, que comparece no número 2, depois de anunciada com destaque no número 1). (Campos, 1985, p. 57).³⁵

A profusão de pseudônimos e a frequente ausência de assinatura em *O Homem do Povo*, transformam a questão autoral em um desafio. Essa característica aproxima o periódico de um projeto de colaboração coletiva, à maneira de outras experiências vanguardistas, como problematizado por Alexandre Nodari (2021) em relação à revista *O Q A*³⁶. Diante dessa complexidade, nesta tese, assume-se o critério de atribuir a Patrícia Galvão apenas os textos explicitamente assinados como "Pagú" ou os pseudônimos cuja referência à autora é reconhecida, como é o caso de "Peste" e "K. B. Luda", este último especialmente relevante pelas tiras que serão analisadas adiante. Desse *corpus* delimitado, destacam-se as charges de assinatura confirmada, os trabalhos gráficos identificáveis por particularidades estilísticas e, sobretudo, os textos da coluna "A Mulher do Povo", que constituem um eixo central para a compreensão de sua atuação no jornal.

Nos oito números publicados, *O Homem do Povo* traz três seções fixas: "A cidade, o paiz, o planeta", "Summario do mundo" e "Hontem, hoje, amanha". A primeira delas se consolidou como o núcleo de conteúdo mais diversificado e estável, apresentando um conjunto

³⁵ Aurora Cardoso de Quadros em sua tese sobre o jornal *O Homem do Povo* faz uma análise aprofundada sobre a presença dos pseudônimos e a participação dos colaboradores do jornal, indicando, por exemplo, que Astrojildo Pereira – escritor, jornalista, crítico literário e militante político brasileiro, um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro – respondia pelos pseudônimos Aurelinio Corvo e Gildo Pastor. (Quadros, 2009, p. 36 e 43)

³⁶ Ver a parte final do subtópico 2.2 *Os desenhos publicados na Revista de Antropofagia: devorando e recriando a imagem da mulher*, do capítulo II desta tese.

quase fixo de colunas que incluía "A Mulher do Povo", "Pamphleto e Doutrina", "Palco Tela Picadeiro" e "Esportes no mundo e na ponte grande". A única variação dentro desta seção foi a coluna "Barômetro Econômico", que esteve presente em cinco das oito edições, estando ausente nas edições 3, 7 e 8. É na primeira seção, em todas as edições, que aparece o editorial escrito por Oswald de Andrade, identificado também pelo pseudônimo "o homem do povo". Além disso, a seção inclui artigos críticos, notícias diversas, anúncios e charges.

A coluna "A Mulher do Povo", assinada por Pagú, cujo título funciona como contraponto feminino ao nome do jornal, reforça a ideia de representatividade popular. A coluna configurava um espaço que reconhecia e legitimava a presença da mulher na imprensa, ao mesmo tempo em que estimulava sua participação ativa, inclusive em lutas como a revolução armada. Mais do que isso, a participação de Pagú nessa seção representava um chamado para que as mulheres abandonassem o papel socialmente imposto de submissão e inferioridade, numa época em que ainda não havia direitos civis equiparados, para assumirem protagonismo político e pensamento combativo. Nos textos em que assinou, Patrícia Galvão defendia transformações profundas na forma como a sociedade brasileira enxergava e tratava a mulher.

Em "Pamphleto e Doutrina", outra coluna constante na seção "A cidade, o paiz, o planeta", eram relatados e analisados fatos e opiniões ligados à política e, por vezes, à economia, quando a seção dividia a página com a coluna "Barometro econômico", com artigos críticos ao sistema econômico e à dependência do Brasil de auxílio financeiro externo. Por outro lado, a coluna "Palco, tela e picadeiro", dirigida simbolicamente pelo palhaço Piolin, abordava cinema, teatro e circo, com foco especial na cena paulistana. Atores e plateias burguesas eram alvo de críticas e sátiras. Há ainda a coluna "Esportes no mundo e na ponte grande", dedicada aos comentários esportivos, também em tom de sátira.

A seção "Summario do mundo", que trazia notícias, artigos e pequenas notas sobre acontecimentos internacionais, apresentou uma formação inicial mais instável. A primeira edição do jornal experimentou colocar a tirinha "Malacabeça Fanika e Kabelluda" nesta seção. Nas edições seguintes, "O folhetim do homem do povo" passou a aparecer como uma coluna fixa, mas foi publicada em apenas sete dos oito números do jornal, ficando ausente na edição de número 5. Sempre posicionada no final das páginas, a coluna "O folhetim do homem do povo" trouxe a narrativa "No paiz da gente nua" dividida em capítulos, a qual contava de forma cômica a viagem de um francês a um campo de nudismo na Alemanha. Apesar de aparecer sem assinatura, no quarto número do jornal veio acompanhada da abreviação "P. L. Royer".

Por fim, a seção "Hontem, hoje, amanha" também passou por uma experimentação na 1ª edição. Em geral, reunia notícias gerais, desde a visita de príncipes a São Paulo até artigos políticos. Mas, na 1ª edição trouxe "O folhetim do homem do povo" que depois foi alocado na seção anterior. A partir da 2ª edição, passou a contar sempre com a tirinha "Malacabeça Fanika e Kabelluda", criada por Pagú, fechando a última página do jornal.

A participação de Patrícia Galvão n' *O Homem do Povo* começa quando, após voltar de Buenos Aires em 1931, é visitada por Astrojildo Pereira para ver os livros que tinha trazido da viagem. As visitas frequentes de um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro em 1922 entusiasmarão Galvão:

Astrojildo foi o primeiro comunista de destaque que surgiu nas minhas relações com a luta política. Mas era antes de tudo o intelectual que me contava coisas novas, para meu prazer intelectual. Voltou várias vezes em casa, encontramos-nos outras, e a sua convivência era esperada com ansiedade por mim. Pediu-me para fazer traduções de folhetos. Recomecei a ler. Oswald também parecia interessar-se pelas doutrinas sociais. Começamos a ter em casa novos visitantes. Nessa ocasião, numa conversa entre diversas pessoas, inclusive Oswaldo Costa, que estava presente, resolveu-se fazer *O Homem do Povo*. A ocupação era absorvente. Não havia muita convicção. Mas muito entusiasmo. Entusiasmo sem discrição, mais de revolta acintosa. Vontade de adesão exibicionista de minha parte por uma causa revolucionária. Necessidade. Sem grande conhecimento de causa, atirei-me, um pouco cegamente, no trabalho d' *O Homem do Povo*. A previsão da Coisa Grande que deveria surgir. Intenção de procurar na causa dos oprimidos a finalidade para minha vida. Vontade de ser honesta e corajosa (Galvão, 2020, p. 40-41).

Sem muita convicção, mas com muito entusiasmo, Pagú torna-se responsável pela coluna "A Mulher do Povo", por uma pequena seção de correspondências que troca com leitores do jornal, pelas charges que intensificam as críticas nos inúmeros artigos do jornal, e pela tirinha de "Malakabeça Fanika e Kabelluda".

5.2 A escolha tipográfica: linguagem visual de rebeldia

Desde o título, *O homem do povo* chama atenção pela tipografia (Figura 43), a qual não é meramente um elemento informativo, mas a primeira manifestação visual do conteúdo ideológico que se seguirá nos textos. O tratamento gráfico das palavras que intitulam o periódico — com letras desenhadas à mão que serviam como matriz estética e eram

posteriormente reproduzidas por litografia —, trazem em si o estilo *art déco* que harmoniza com o conteúdo de sua mensagem. O título, assim, é lido também como uma imagem.

Figura 43 — Tipografia de *O Homem do Povo*.



Fonte: O HOMEM DO POVO (Mar. — Abr. 1931)

A tipografia, desenhada manualmente em um estilo que associa o vigor do protesto com uma estética modernista, funciona como uma extensão gráfica da voz crítica que o periódico assume. A sugestão de som é de um grito gráfico, um manifesto visual que ecoa nas ruas antes mesmo de o texto ser lido. A tipografia utilizada por Galvão estabelece um diálogo com os preceitos estéticos do *art déco*, estilo reconhecido como um dos principais vetores da modernidade no período entreguerras. De acordo com José Roberto D’Elboux (2013, p. 99), em seu estudo sobre a tipografia na arquitetura paulistana, o *art déco* tornou-se um importante divulgador da produção tipográfica desenvolvida pelos movimentos de vanguarda. Caracterizada pela inspiração na máquina e nas formas geométricas, essa tipografia buscava expressar o espírito moderno, sendo amplamente usada na arte comercial com o intuito de causar impacto e fomentar uma mudança de atitude no público. O estilo difundiu o uso de letras sem serifa e de traços geométricos, influenciado por correntes de vanguarda como Construtivismo, De Stijl e a Bauhaus, que defendiam uma estética alinhada com a era industrial. Contudo, embora compartilhasse a eliminação das serifas, o *art déco* afastava-se do rigor funcionalista e universalista dessas vanguardas, adotando contrastes acentuados entre hastes e barras, proporções ousadas e arranjos incomuns nas linhas horizontais das letras maiúsculas.

A complexidade das composições diagonais desse estilo favoreceu o uso de tipografias desenhadas manualmente, especialmente em cartazes litográficos e capas de livros. A tipografia

manuscrita concedia liberdade criativa, permitindo a incorporação de ornamentos como padrões geométricos, sombreados e incisões, os quais reforçavam a integração visual com a peça gráfica e atuavam como elementos de atração para a mensagem (D’Elboux, 2013, p. 103). No contexto brasileiro, a popularização do *art déco* no design gráfico e na tipografia está vinculada, segundo D’Elboux (2013, p. 105), às revistas ilustradas que emergiram desde o final do século XIX e consolidaram-se nas primeiras décadas do século XX. O estilo, no entanto, não se limitou a essa mídia, estendendo-se a outros suportes da cultura material gráfica, como embalagens, selos, cartões-postais e catálogos. Nos jornais, entretanto, sua presença foi mais restrita, devido às limitações impostas pelas fontes tipográficas disponíveis nas oficinas. Consequentemente, quando aplicado nesse suporte, o recurso à tipografia de inspiração *art déco* realizava-se predominantemente por meio de desenhos manuais (D’Elboux, 2013, p. 116).

É precisamente essa essência do estilo *art déco* que a tipografia dos títulos de *O Homem do Povo* incorpora. As letras, embora manuscritas, mostram uma estrutura robusta e simplificada, com traços grossos e uma base geométrica que remete não só às características do estilo em que se inspira, mas também à estética industrial, mais associada à força e à produção do proletário do que ao ornamento delicado da burguesia. Assim, a tipografia, nesse caso, "vende" a ideologia do jornal. É uma arte gráfica a serviço da mensagem a ser passada, usando uma linguagem visual popular e impactante para alcançar o homem comum.

Figura 44 — Tipografia da coluna “A mulher do povo”.



Fonte: O HOMEM DO POVO (Mar. — Abr. 1931)

A tipografia estilizada e manuscrita no estilo *art déco* é empregada no título do jornal e nas colunas “A mulher do povo” e “Palco, tela e picadeiro”³⁷. Nessas seções, Pagú utiliza a liberdade criativa proporcionada pela tipografia manuscrita, associando aos títulos ornamentos que estabelecem uma relação direta com o conteúdo abordado no texto. Para a coluna “A Mulher do Povo” (Figura 44), a tipografia indica uma mistura de urgência e rebeldia, e age como uma ponte narrativa que convoca o leitor para o universo combativo da coluna assumido por Pagú. Esse caráter contestatório é fortalecido pelos dois desenhos que acompanham o título, os quais dialogam visualmente com o ideal da coluna. Em ambos, apresenta-se a figura icônica de uma mulher de cabelos rebeldes ao vento e boca aberta em expressivo grito. Em uma das ilustrações, ela aparece associada ao que se assemelha a uma arma de fogo; na outra, uma bandeira, elementos que, em conjunto com a tipografia, consolidam uma narrativa visual de resistência e militância trazida pela coluna.

Figura 45 — Tipografia da coluna “Palco tela e picadeiro”.



Fonte: O HOMEM DO POVO (Mar. — Abr. 1931)

Na coluna “Palco, tela e picadeiro” (Figura 45), a imagem de um palhaço vestindo uma longa cartola e uma camisa de manga larga, com um braço que aponta para o texto, remete ao palhaço Piolin, figura que representava simbolicamente a direção da coluna. A roupa folgada da do personagem da ilustração reforça essa referência. O palhaço Piolin foi escolhido pelos modernistas como figura sintetizadora do significado de brasilidade e identidade nacional, uma vez que a imagem do indígena como representante da nação já não satisfazia. Camila Santana, no artigo *Piolin para além do Modernismo* (2022), ao traçar o percurso que leva Piolin ao cargo

³⁷ A coluna esportiva intitulada “Esportes no mundo e na ponte grande” apresenta a palavra “Esportes” em grafia manuscrita enquanto o restante do título foi composto em linotipo. Na expressão manuscrita, as letras aparecem em maiúsculas e o conjunto é acompanhado por um desenho de juiz de futebol. O título dessa coluna não foi incorporado à análise nesta tese por diferir nitidamente do estilo *art déco* usado no jornal. Além disso, o desenho do juiz é feito em estilo muito diferente do usado por Pagú. Sendo assim, assumimos aqui que provavelmente o título da coluna de esportes não tenha sido idealizado e desenhado pela autora em foco nesta pesquisa.

de sintetizador da identidade nacional, traz o questionamento “Se nem o indígena, nem o negro, nem o caipira são capazes de sintetizar um sentimento identitário nacional, que elemento seria capaz de fazê-lo?” (Santana, 2022, p. 9). A autora elenca que, ao longo do século XIX, a figura do indígena foi amplamente utilizada como símbolo da identidade nacional brasileira, associada a um discurso ufanista que exaltava a natureza exuberante e os atributos tropicais do país em contraste com as nações europeias. No entanto, com o advento da República e o avanço dos processos de modernização e urbanização no início do século XX, essa representação passou a ser considerada inadequada para expressar a imagem de uma nação moderna e desenvolvida. Substitui-se, assim, a idealização indígena pela figura ambígua de Macunaíma (1928), de Mário de Andrade. Mas a mudança ainda não foi suficiente para abarcar a identidade de um povo diverso. Os modernistas, ao buscar uma cultura nacional autêntica que dialogasse com os movimentos culturais internacionais, passaram a explorar outras possibilidades de representação. Embora a presença negra tenha sido registrada em diversas linguagens artísticas, como aponta Camila Santana (2022, p. 7), ela ainda era associada à escravidão e à exclusão social, o que dificultava sua aceitação como símbolo nacional pelas elites urbanas. O caipira, por sua vez, também não conseguiu ocupar esse lugar, uma vez que, para a população brasileira que era letrada e vivia nos centros urbanos, ele não era elemento com o qual essa população se identificasse (Santana, 2022, p. 7). Diante da impossibilidade de sintetizar a identidade brasileira por meio dessas figuras, o debate sobre um elemento representativo ganhou força, especialmente nas páginas da revista *Fon-Fon*, em 1908, quando surgiu a figura de Zé Povo como alternativa simbólica. Camila Santana (2022, p. 10), no entanto, destaca que a figura do Zé Povo encarnava um discurso normativo centrado em um homem branco, heterossexual e de meia-idade. Assim, ao elegerem esse estereótipo, os caricaturistas relegavam outros grupos sociais à condição de “outros”, seja pela invisibilização, seja pelo distanciamento simbólico. Zé Povo representava, assim, o “nós” hegemônico, enquanto os demais segmentos sociais eram sistematicamente exteriorizados. Em contraponto a essa representação excludente, a primeira geração de modernistas buscou um símbolo capaz de sintetizar uma identidade nacional mais abrangente e popular, encontrando no palhaço Piolin esse elemento unificador.

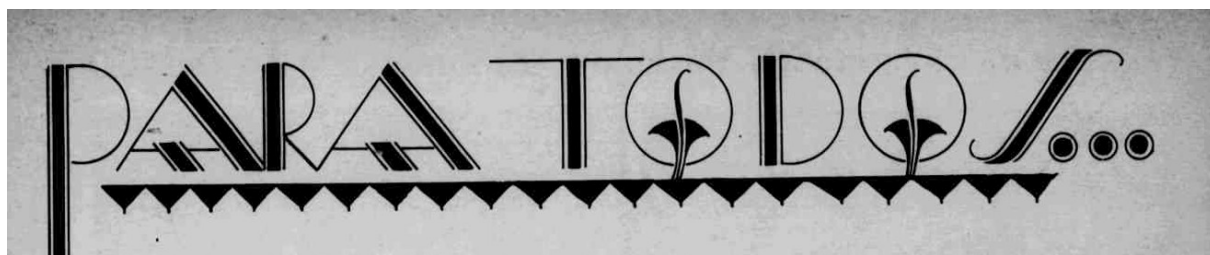
Nesse sentido, Piolin foi eleito como o personagem capaz de incorporar a alma brasileira. Sua expressão corporal, enraizada na cultura popular, oferecia aos modernistas uma ponte entre o universo popular e a cultura erudita, permitindo-lhes formular uma identidade nacional que fosse, ao mesmo tempo, urbana, cosmopolita e autenticamente brasileira. Na época, a aceitação de Piolin como símbolo de identidade nacional no meio midiático foi tão

forte que, entre 1929 e 1934, houve a publicação de tirinhas e histórias em quadrinhos do personagem no periódico paulistano *A Gazeta*. Além disso, em 1927, foram criadas e comercializadas as Balas Piolin, com embalagens que ilustravam o personagem em múltiplas funções e identidades sociais, ora encarnando números circenses, como palhaço, domador e acrobata, ora personificando grupos diversos (índio, caipira, imigrante, apaixonado, diplomata), de modo a ampliar seu alcance identificatório. Santana (2022, p. 24-25) afirma que essa multiplicidade de personagens e situações transforma Piolin em um repertório visual que permite que distintos segmentos da população se identifiquem com o personagem e tenham nele esse ideal representativo de nação. Além da referência direta a Piolin como diretor de cena no subtítulo da coluna, no número 6 de *O Homem do Povo*, a coluna “Palco, tela e picadeiro” conta com um texto de Pagú (assinado com o pseudônimo K. B. Luda) que evoca o palhaço:

Piolin proletário. Piolin que faz um malzinho sem querer, de dar momentos de sensacional alegria ao povo que o vae ver. E o pessoal com a entrada do Piolin esquece que é explorado. Piolin do povo, artista para o povo (Pagú in *O Homem do Povo*, 2009, p. 38).

A composição tipográfica em *O Homem do Povo* figura como um ato gráfico-político. Ela antecipa e condensa todo o projeto crítico do jornal, utilizando códigos visuais da comunicação de massa herdados do *art déco* não para vender um produto, mas para convocar uma revolução. O contraponto visual é evidente e direto com o que se esperaria de um veículo de comunicação da elite e que era visto em periódicos da época, como na *Para todos...* (Figura 46). Em vez da tipografia refinada e ornamentada associadas à imprensa de elite, opta-se por um desenho sem serifa, pesado e de blocos.

Figura 46 — Tipografia da revista *Para todos...*



Fonte: BNDIGITAL. Coleção Revista *Para Todos...*, ano XIII, n.629, Rio de Janeiro, janeiro de 1931, p. 1.

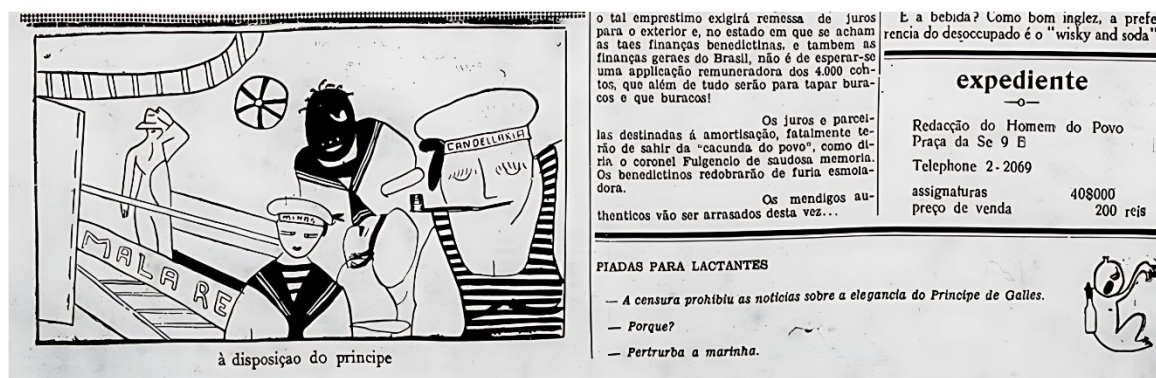
Essa escolha é simbólica. Ao eliminar as serifas — "referência direta aos procedimentos manuais" (D'Elboux, 2013, p. 170) de uma cultura erudita —, os títulos em *O Homem do Povo* rejeitam visualmente a herança cultural burguesa. A solidez dos traços e o preenchimento integral das letras transmitem uma sensação de força, materialidade e praticidade, valores que Pagú associaria ao proletariado, em oposição à frivolidade atribuída à elite burguesa e que repercutiriam também em charges e textos no próprio jornal. Essa mesma linguagem visual não se restringe à tipografia, mas se estende às suas funções como ilustradora e chargista no jornal, em que os mesmos princípios estético-ideológicos se reafirmam.

5.3 A coluna “A mulher do povo” e as charges de Pagú: a desconstrução da moral burguesa pela linguagem gráfica

Nos textos publicados na coluna “A Mulher do Povo”, Pagú demonstra insatisfação com as mulheres que se mantinham alheias às grandes questões mundiais. Já no primeiro número do periódico, no artigo intitulado “Maltus Além”, a autora critica as chamadas “feministas de elite”, com especial menção a Maria Lacerda de Moura, por concentrarem seus esforços em temas como o controle de natalidade. Para Pagú (in *O homem do povo*, 2009, p. 6), tais pautas eram secundárias, uma vez que a verdadeira prioridade deveria ser a resolução dos problemas socioeconômicos enfrentados pelas mulheres trabalhadoras. Nessa perspectiva, a formação cultural das jovens burguesas é vista como um entrave ao avanço do movimento revolucionário no Brasil.

O primeiro número do jornal traz também duas charges desenhadas por Pagú. A primeira (Figura 46), incluída na seção “A cidade, o paiz, o planeta”, faz referência à visita do príncipe de Gales ao Brasil. Durante os meses de março e abril de 1931, o então Príncipe de Gales (futuro rei britânico Eduardo VIII) e seu irmão estiveram em visita oficial ao Brasil passando por Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e norte do Paraná. O intuito da viagem era diplomático e comercial: eles encontraram autoridades brasileiras, incluindo o Presidente Getúlio Vargas, e inspecionaram empreendimentos que possuíam investimento britânicos no Brasil. A visita teve forte repercussão na mídia. Em *O Homem do Povo*, a charge de Pagú, que aparece no final da primeira página do primeiro número do jornal e satiriza o comportamento da marinha com a chegada do príncipe.

Figura 47 — Charge de Pagú sobre a chegada do Príncipe de Gales.



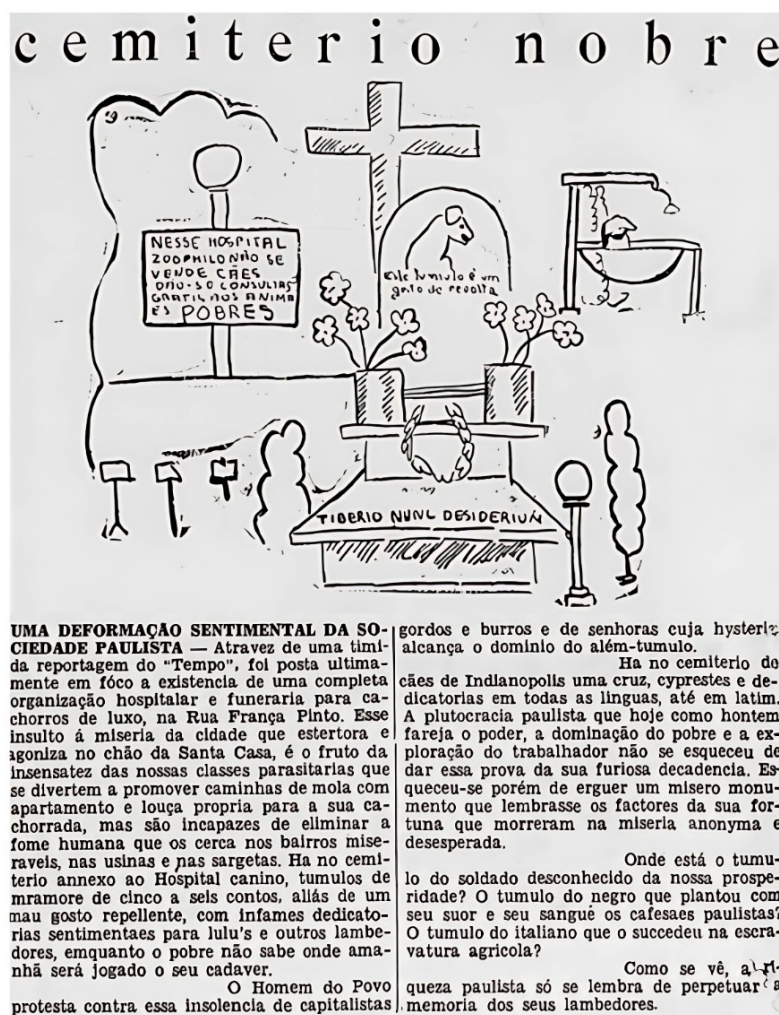
Fonte: BNDIGITAL. Coleção O Homem do Povo, ano I, n.1, p. 1. São Paulo, 27 de março de 1931.

A charge de Pagú, publicada ao lado de "Piadas para lactantes", opera em duplo nível satírico. A anedota que a acompanha — "A censura proibiu as notícias sobre a elegancia do Principe de Galles. — Porque? — Perturba a marinha" — parte do dito popular que associa a Marinha a relações homoafetivas, sugerindo que a elegância do príncipe seria capaz de perturbar os integrantes dessa força armada. Na composição visual, a figura galante do príncipe, representado descendo as escadas do navio enquanto segura o chapéu, contrasta com a presença de três marinheiros em primeiro plano. O contraste entre a representação das figuras reforça visualmente a sugestão contida no texto, criando uma narrativa gráfica que expõe ironicamente as tensões entre desejo e moralidade no contexto institucional da época.

Vale lembrar que a charge é um gênero textual de caráter gráfico e humorístico que comenta de forma concisa e impactante acontecimentos políticos, sociais ou culturais contemporâneos. A condensação narrativa, o uso recorrente de elementos como caricatura, hipérbole e ironia para destacar traços específicos de personalidades ou situações, e o caráter crítico e persuasivo, visando a provocar reflexão, são as principais características desse gênero. O aspecto contemporâneo é fundamental para a charge e, por isso, muitas vezes esses desenhos são publicados acompanhados de textos relacionados ao contexto que está sendo criticado (Ramos, 2009, p. 21-23). Nesses casos, charge e artigo, reportagem ou mesmo uma anedota são textos independentes dispostos em uma mesma mídia. A charge cumpriria sua função mesmo sem o apoio do texto verbal, mas com a condição de o leitor conhecer o contexto objeto da crítica. De modo análogo, o texto verbal não necessita da charge para ser compreendido, porém ela incorpora à reflexão sobre o tema uma dimensão crítica e satírica que potencializa seu sentido.

Essa relação fica nítida na segunda charge de Pagú, também publicada no 1º número do jornal, em que a autora critica o tratamento excessivamente humanizado dado a cachorros. A charge intitulada “cemiterio nobre” (Figura 48) ironiza a sobrevalorização dos cães com desenhos de túmulos luxuosos para animais e inscitos provocadores em lápides, como “este túmulo é um grito de revolta”. O texto localizado abaixo da charge, intitulado “Uma deformação sentimental da sociedade paulista”, sem indicação de autoria, mas com tom próximo aos escritos de Pagú, reforça o contexto ao qual a imagem remete: a existência de uma organização hospitalar e funerária de luxo para cachorros é um insulto à miséria da cidade. O texto culpa as “classes parasitas que se divertem a promover caminhas de mola com apartamento e louça própria para sua cachorrada, mas são incapazes de eliminar a fome humana que os cerca” (in O Homem do Povo, 2009, p. 10).

Figura 48 — Charge de Pagú “cemiterio nobre”.



O segundo número do jornal traz, na coluna “A Mulher do Povo”, o texto “A Baixa da Alta”, em que Pagú dirige seus ataques à elite brasileira, valendo-se das figuras da “mãe de caridade” e das alunas do Colégio Sion, para desconstruir a imagem de pureza atribuída à burguesia. A autora sustenta que as mães burguesas deveriam ser destituídas de seus pedestais de moralidade, uma vez que suas próprias filhas já eram “girls clandestinas”, expressão que alude à perda da virgindade (O Homem do Povo, 2009, p. 12). Nesse número, temos também uma charge criticando a censura religiosa sobre a educação sexual (Figura 49).

Figura 49 — Charge de Pagú “improprio para menores”.



Fonte: BNDIGITAL. Coleção O Homem do Povo, ano I, n.2, p. 1. São Paulo, 27 de março de 1931.

Em consonância com o caráter transgressor que marca sua coluna, Pagú — assinando como Peste — apresenta uma charge que critica as estruturas de poder religioso. A imagem, que satiriza a interdição do Vaticano sobre a educação sexual por parte de familiares, retrata a cena em que um padre informa a uma moça, vestida de colegial, que “só o padre pode ministrar educação sexual às creanças”. Assim, enquanto o texto da coluna “A mulher do povo” desse mesmo número expõe o comportamento sexual das jovens da elite, a charge desvela os mecanismos de controle moral exercidos pela Igreja, os quais impedem que mesmo as jovens de elite tenham acesso à educação sexual e, portanto, ao controle do próprio corpo.

No texto "O Retiro Sexual" (O Homem do Povo, 2009, p. 18), publicado do 3º número do periódico, a crítica se estende a personalidades como Bertha Lutz e Sigmund Freud, além de religiosos, sugerindo que o feminismo bem-comportado, a ciência freudiana dos delírios e da histeria e a religião seriam sintomas de recalque sexual ou patologia.

A admiração da elite por valores estrangeiros também é alvo de crítica de Patrícia Galvão. No quarto número do periódico, em seu texto "Na Garupa do Príncipe", a autora ridiculariza mais uma vez a devoção ao Príncipe de Gales durante sua visita ao Brasil, caracterizando a alta sociedade como um "restinho sífilítico" e acusando-a de prostituir-se socialmente em busca de status (O Homem do Povo, 2009, p. 24). A charge "a opinião do príncipe" (Figura 50), publicada na mesma edição, fortalece a crítica. Na imagem, o monarca britânico é representado com seu característico chapéu de colonizador e gravata enquanto chuta o mapa do Brasil. A legenda completa a imagem com o texto “Este presunto não presta”. A charge evidencia o desprezo que países como a Inglaterra atribuem ao Brasil ao mesmo tempo em que critica a subserviência das elites locais, que de tudo fizeram para agradar o príncipe durante sua estadia, como ironicamente comenta Pagú (in O Homem do Povo, 2009, p.18): “A cama do príncipe de Galles foi feita, com ‘todo carinho’ — dizem os jornaes — por ‘senhoras de nossa alta sociedade’. Puxa, que carinho indiscreto!”.

Figura 50 — Charge de Pagú “a opinião do príncipe”.



Fonte: BNDIGITAL. Coleção O Homem do Povo, ano I, n.4, p. 1. São Paulo, 27 de março de 1931.

O tom crítico de Galvão atinge seu ápice em "Liga das Trompas Católicas" (O Homem do Povo, 2009, p. 30), possivelmente o artigo mais agressivo da coluna “A Mulher do Povo”, no qual a autora acusa de hipocrisia associações femininas católicas e mães burguesas, além de frequentarem locais de má reputação. Pagú ainda sugere que o casamento funciona como um "caixão" da felicidade e que a educação familiar oferecida é profundamente falha. A crítica ao comportamento da juventude burguesa segue em "Saibam Ser Maricons", artigo em que Patrícia Galvão (in O Homem do Povo, 2009, p. 36) acusa os jovens de serem, em sua maioria, "maricas", e em "Guris Patri-Opas", em que os rapazes da elite são tratados como "imbecis" e "cretinos", por reproduzirem acriticamente o pensamento de seus pais, sem consciência dos problemas sociais ou das lutas trabalhistas (O Homem do Povo, 2009, p. 42).

Por fim, no último número do jornal, o artigo "Normalinhas" volta-se contra as estudantes da Escola Normal, tidas como símbolos de pureza e boa conduta. Pagú (in O Homem do Povo, 2009, p. 48) as acusa de hipocrisia por frequentarem *garçonnières* secretamente, ao

mesmo tempo que condenavam publicamente a liberdade sexual de outras mulheres. O texto conclui com um convite à conscientização e à adesão à "avalanche revolucionária", por meio de um estudo genuíno que as torne "proletárias de verdade".

Os textos mordazes de Pagú lhe renderam uma carta, escrita por Walkiria de Souza em 14 de abril de 1931, em que critica a linguagem da autora, bem como suas críticas às moças: “Tenho uma filha na Escola Normal à qual eu estava ensinando a ser antirreligiosa e comunista, conforme os ensinamentos do Homem do Povo. Mas desde que você buliu com as moças, fico perguntando se vale a pena a gente ser antirreligiosa e comunista desta forma?” (O Homem do Povo, 2009, p. 53). Walkiria de Souza ainda faz questão de apontar que os textos sobre o comunismo escrito por homens, como Hélio Negro, Raul Maia e Oswald de Andrade, deveriam servir de exemplo para Patrícia Galvão e, por fim, elogia o jornal que “com a investida dos moços bonitos, ganhou popularidade e tornou-se muito conhecido”. A carta de Walkiria de Souza evidencia exatamente a hipocrisia que Pagú denuncia em suas tiras com a personagem da tia Fanika e em seus textos de forma geral. O clima do jornal é de ostensiva provocação, marcado pela modernidade e pela paródia, fato que levou a conflitos com estudantes de direito e, em seguida, ao fechamento do jornal.

Assim, tanto na coluna "A Mulher do Povo" quanto nas charges publicadas em *O Homem do Povo*, Patrícia Galvão constrói uma potente “desenhescrita” de si que articula palavra e imagem numa mesma tessitura autobiográfica. Seus textos afiados e seus traços satíricos convergem para a elaboração de uma subjetividade política radical, em que o pessoal e o coletivo se fundem numa voz de protesto. É a partir desse duplo registro que Pagú não apenas critica as estruturas de poder vigentes, mas desenha e escreve — “desenhescrive” — uma nova possibilidade de existência feminina: antipatriarcal e profundamente comprometida com a transformação social. Nessa produção gráfico-textual do jornal, a autora inscreve no espaço público sua imagem e suas ideias como ato político de autoinvenção e resistência. A coerência entre sua produção escrita e visual revela a consciente e consistente construção de uma identidade que recusa qualquer separação entre vida privada e militância, entre criação artística e ação revolucionária.

5.4 “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”: retrato ácido da burguesia

Antes de Patrícia Galvão, outras mulheres, como Nair de Teffé e Hilde Weber, já haviam se destacado no Brasil pela produção de charges e caricaturas. Foi Pagú, porém, quem inaugurou a produção de tiras e narrativas sequenciais de autoria feminina e, também, feministas. Nesse contexto, suas tirinhas publicadas no jornal *O Homem do Povo*, em 1931, atuam como instrumentos de crítica social e política. Por meio da personagem Kabelluda, considerada um alter ego da autora, encarna-se a figura da mulher moderna: politicamente ativa, autônoma e contestadora das normas burguesas. Em “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, são abordados temas de interesse da mulher, como participação política, liberdade sexual, maternidade fora do casamento e a escolha de parceiros com base na afinidade ideológica, rompendo, assim, com a dicotomia entre público e privado, muitas vezes designada às mulheres, e questionando padrões familiares e morais estabelecidos. Pagú, por meio das tirinhas, problematiza a alienação feminina e critica tanto o feminismo elitista quanto a estrutura patriarcal-capitalista.

Essa contestação ao patriarcado articulado ao capitalismo foi elaborada principalmente mediante a apropriação do feminismo revolucionário soviético, corrente que vinculou a emancipação das mulheres à luta de classes, integrando demandas por direitos civis e reprodutivos, participação política e acesso ao trabalho com a transformação das estruturas econômicas e sociais. Impulsionado pela Revolução de 1917, esse movimento promoveu medidas como a legalização do aborto, a facilitação do divórcio e a criação de creches públicas, ao mesmo tempo em que formulou uma nova concepção da mulher como trabalhadora socialmente útil e sujeito coletivo da revolução. Esse referencial aparece nas tirinhas de Pagú de modo consistente, em especial na representação da figura de Kabelluda como uma revolucionária comunista a lutar pelos seus direitos. Dessa forma, as tirinhas de Pagú não apenas representaram, como também reivindicaram novos papéis sociais para as mulheres, inserindo ideais revolucionários em um formato acessível e popular.

Will Eisner, em *Quadrinhos e a arte sequencial* (2010), defende que as histórias em quadrinhos constituem uma linguagem autônoma que se vale da experiência visual compartilhada entre criador e público. Ao examinar uma obra nesse formato, é preciso compreender que a organização e a disposição de seus elementos específicos (requadro, texto, imagem, *timing* etc.) gera um sistema de comunicação singular. Assim, defende Eisner que, no

quadrinho, sobrepõem-se mutuamente as regências da arte, como perspectiva e simetria; e as da literatura, como enredo e sintaxe, demandando do leitor o exercício simultâneo de habilidades interpretativas visuais e verbais (Eisner, 2010, p. 8). Nesse sentido, ao ler um quadrinho, exercemos simultaneamente um ato de percepção estética e de esforço intelectual.

Ao comentar os diversos elementos que não só compõem um quadrinho, mas fazem uma narrativa sequencial em imagem, Eisner (2010, p. 100) aponta que a postura do corpo e o gesto das figuras adquirem primazia sobre o texto, uma vez que a estilização da forma humana e a codificação de seus gestos emocionais são uma espécie de vocabulário não-verbal. O rosto dos personagens, por sua vez, atua como superfície que registra emoções sutis e confere nuance afetiva à palavra escrita, seja no balão seja na legenda. Assim, afirma o teórico que, quando palavra e imagem se amalgamam, as palavras deixam de descrever para fornecer som, diálogo e textos de ligação, formando um enunciado preciso (Eisner, 2010, p. 122). Cabe ao artista sequencial, então, prender a atenção do leitor e ditar a sequência narrativa, superando a tendência natural do olho a se desviar. Sem o controle técnico do cinema, que muito inspirou as primeiras tiras, o quadrinho depende de uma cooperação do leitor. Essa cooperação, afirma Eisner (2010, p. 40-41), se limita à convenção da leitura (da esquerda para a direita) e à disciplina comum de cognição. Na verdade, essa cooperação voluntária, característica importante das histórias em quadrinhos, constitui a base do acordo entre o artista e público. Idealmente, o olhar do leitor segue esse fluxo, embora na prática nem sempre isso aconteça: muitas vezes conferimos primeiro o último quadrinho, mas, inevitavelmente, retornamos à leitura na ordem convencional para compreender a narrativa.

Partindo dessa necessidade de prender a atenção do leitor, Eisner (2010, p. 88) afirma que a composição de cada quadro deve considerar primeiramente o fluxo da narrativa e a orientação do leitor. A perspectiva, nesse sentido, é manipulada em função do plano narrativo. O cenário, mais do que mera decoração, integra a narração, delimitando o espaço e contribuindo para a emoção e o ritmo da sequência. Assim, por meio da codificação de símbolos — como posturas, roupas e cenários —, o artista tece uma trama de interação emocional, amplificando atitudes cotidianas para comunicar significados mais complexos, como as questões políticas que Pagú discute em suas tirinhas. Desse modo, as narrativas em quadrinhos alcançam seu potencial expressivo justamente ao associar palavras e imagens em uma forma de narrar que só se completa com a cumplicidade ativa de quem lê.

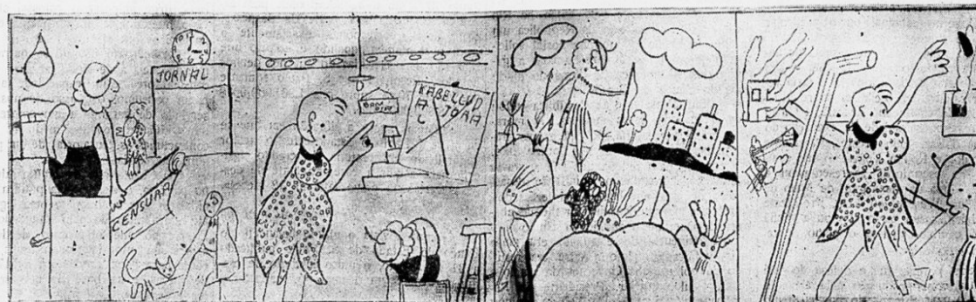
A análise de Will Eisner (2010) estabelece os princípios gerais das narrativas gráficas como linguagem. Nesse campo amplo, a tira jornalística apresenta-se como um gênero específico, com características particulares de formato e circulação. Em *A leitura de quadrinhos* (2009), Paulo Ramos indica os subgêneros que compõem essa modalidade, incluindo o cartum, a charge, as tiras cômicas, as tiras seriadas e as tiras cômicas seriadas, as duas últimas caracterizadas pelo desenvolvimento de uma narrativa contínua. “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, produzida por Pagú, enquadra-se, assim, no subgênero da tira cômica seriada, uma vez que combina a crítica social aguda com uma serialização temática e de personagens. A temática vinculada a um humor satírico, o texto conciso, a restrição do formato retangular com poucos quadros e a presença de personagens fixos são características presentes nas composições de Pagú que permitem associá-las à classificação proposta por Ramos. Nas tiras de Pagú, nota-se, também, o uso de estratégias textuais semelhantes às da piada, para provocar efeito de humor. Como assinala o Ramos, “essa ligação é tão forte que a tira cômica se torna um híbrido de piada e quadrinhos”, a ponto de muitos a considerarem “efetivamente uma piada” (Ramos, 2009, p. 24).

Ramos (2009, p. 29-30) indica ainda que diversos outros gêneros de quadrinhos derivam da premissa das tiras seriadas, diferenciando-se principalmente pelo suporte, que permite uma condução narrativa mais extensa e detalhada. O autor cita como exemplos as revistas em quadrinhos, os álbuns (edições com formato similar ao de livros) e as páginas dominicais (histórias de uma única página veiculadas geralmente aos domingos). Nesse contexto, a diversidade de gêneros relaciona-se a fatores como a técnica do autor, o formato de produção e a recepção pelo público, o que permite uma classificação mais precisa, ainda que dinâmica e passível de constantes revisões. Ramos (2009, p. 26) também observa que, quando lidas em sequência, as tiras configuram uma narrativa gráfica de maior fôlego, cujo material costuma ser compilado posteriormente em revistas ou livros. No caso das tiras de Pagú, porém, nunca houve uma republicação integral que permitisse acompanhar sua narrativa sem intervalos. Dessa forma, embora cada tira isolada possa ser compreendida como unidade autônoma, produzida e consumida em pequenos “capítulos”, sua reunião em um único volume possibilitaria uma leitura mais abrangente, com acompanhamento narrativo mais fluido e melhor apreensão da dimensão de “desenhescrita” de si, proposta nesta tese. Diante disso, optamos aqui por apresentar as oito tiras de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda” em sequência, a fim de viabilizar a leitura integral da narrativa que envolve três personagens caricatas criadas por Patrícia Galvão.

Figura 51 — Sequência de 8 tirinhas de *Malakabeça, Fanika e Kabelluda*.



malakabeça fanika e kabelluda



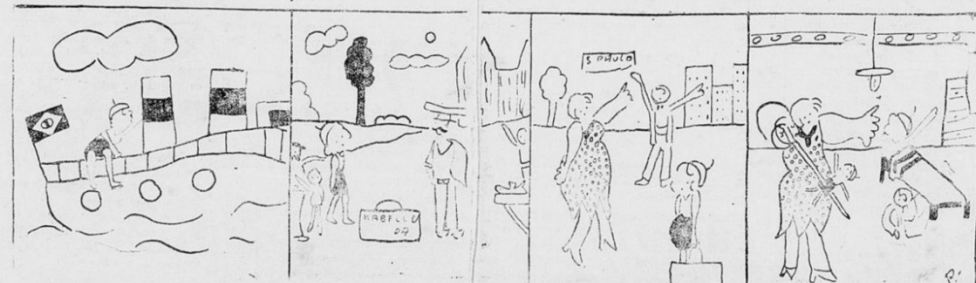
— Kabelluda quiz fazer um jornal
livre —

Fanika proibiu os de prapos os

Kabelluda buscou os indios exijados

— E mataram os judas.

malakabeça fanika e kabelluda



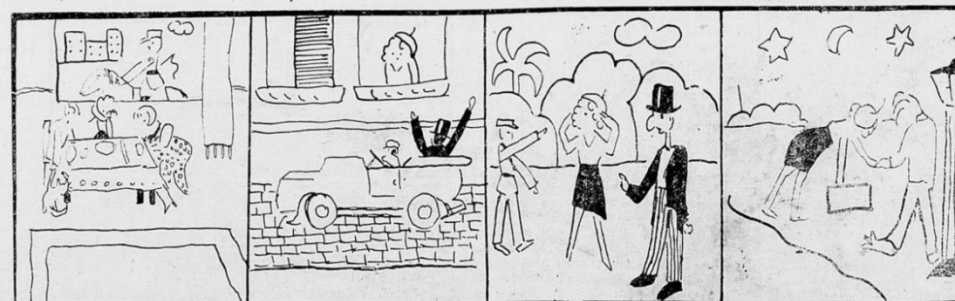
— Kabelluda fugiu pra Portugal.

— Os portugueses sentiram o cheiro
deram em cima.

— Kabelluda voltou com Kabelludinha para
o gozo de Malakabeça.

— Fanika moralista estragou porque Kabel-
luda era solteira.

malakabeça fanika e kabelluda



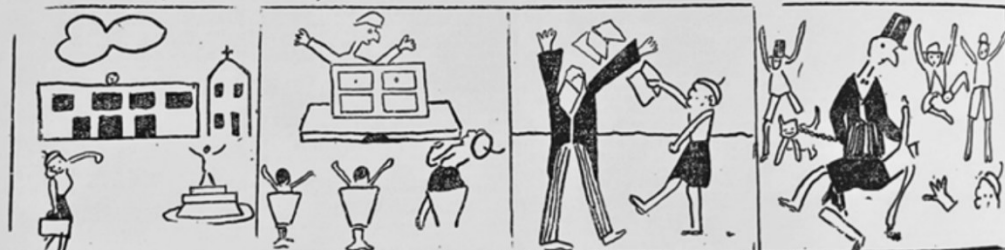
— Kabelluda namora o sargento.

— Aparece o politico cartolão,
fontofonando.

— Kabelluda acha pau.

— E foge com o Homem do Furo.

malakabeça fanika e kabelluda



Kabelluda vai á faculdade

Acha o professor pau

Xinga de réo

E' lynchada pelos ruys

A sequência de oito tiras feitas por Pagú denuncia a violência contra as mulheres de seu tempo, que são censuradas, agredidas e submetidas a humilhações quando não se comportam como o esperado. A tira possui um tom panfletário e conta a história de Kabelluda, uma jovem insubmissa. Em resumo, a narrativa conta que, após o fechamento de seu jornal, ela é levada por uma cegonha para seus tios, Malakabeça e Fanika, um casal burguês. Kabelluda se revela uma revolucionária comunista e convoca um encontro em uma praça pública, onde acaba sendo presa e fuzilada, mas ressurge no terceiro dia. Após renascer, Kabelluda decide criar um novo jornal. No entanto, Fanika a proíbe. Kabelluda foge para Portugal e retorna ao Brasil com uma criança que não é aceita por sua tia moralista. Por fim, Kabelluda rejeita um namorado político, foge com um homem do povo, insulta um professor reacionário e acaba sendo linchada.

A partir do resumo, percebe-se que Patrícia Galvão apropriou-se das histórias em quadrinhos com objetivos políticos e evidenciou a subversão dos costumes. Isso pode ser visto desde a escolha dos nomes dos personagens: Malakabeça, é o tio que só poderia estar *mal da cabeça*. Fanika, é a tia que tem *faniquitos* e reprime o comportamento da sobrinha. Por fim, Kabelluda, a protagonista da tira, é a jovem revolucionária que questiona instituições como a igreja e o matrimônio. Com ideias feministas de liberdade, o nome da protagonista pode ser associado à adjetivação pejorativa de algo que gera controvérsia ou ainda à característica da autora, que comumente era descrita com cabelos soltos e desgrehados³⁸.

O desenho não é detalhista, característica dos quadrinhos antigos. O traço simples salienta o aspecto humorístico e satírico que a autora dá aos costumes e estereótipos dos personagens, uma vez que, eliminados os excessos de informação, realçam detalhes específicos que ora caracterizam estereótipos, ora fazem referência ácida a representações simbólicas, como sua chegada à casa dos tios sendo carregada pelo pescoço por uma cegonha. Além disso, o texto apresenta-se em formato de legenda, propriedade herdada da linguagem cinematográfica que, no cinema mudo, fazia uso de pausas em que se lia a fala dos personagens. É importante lembrar também que o cinema e suas características técnicas foram grande fonte de inspiração para a literatura modernista, movimento que Pagú acompanhou de perto.

Pagú desenhou Kabelluda em consonância com o que as feministas antielitistas e anticapitalistas postulavam em seus escritos. As mulheres são mão de obra, portanto participam

³⁸ Em entrevista a Augusto de Campos, Pedro de Oliveira Ribeiro Neto conta: “[...] tinha um cabelo comprido, assim pelos ombros, e andava com o cabelo sempre desgrehado e com grandes argolas nas orelhas.” (Campos, 2014, p. 354).

tanto quanto os homens da vida pública de seus países, o que inclui sua inserção como sujeito ativo na política. Na primeira tira da série, somos apresentados à personagem Kabelluda, protagonista da narrativa gráfica. O primeiro contato já evidencia a preocupação da personagem com questões do povo: ela funda um “jornal do povo”, que inicialmente faz um enorme sucesso, e satiriza a empreitada posteriormente fracassada, como se a dizer que um jornal comunista de grande sucesso só poderia acabar fechando com a prisão de sua fundadora. O comentário fica implícito no último quadrinho da tira, em que Kabelluda aparece no porto, com um navio em segundo plano e uma pequena ilha ao fundo, segurando uma bagagem em que se lê “Fernando de Noronha”. Na ilha pernambucana funcionava oficialmente, desde 1833, o Presídio de Fernando de Noronha que, durante a Era Vargas, tornou-se um presídio político federal para banir comunistas, aliados e integralistas do convívio social.

Em sua primeira tira, Pagú prevê parte do destino de *O Homem do Povo*. O jornal não faz enorme sucesso, mas causa escândalo suficiente para que, após apenas oito números, seja fechado depois de uma grande confusão envolvendo os estudantes da faculdade de direito. Uma matéria no jornal *Folha da Noite*, publicada em 13 de abril de 1931, narra o conflito e a decisão do delegado geral da capital de fechamento do periódico:

Hoje, por volta das 11 horas, innumeros estudantes da Faculdade de Direito resolveram empastelar o jornal "Homem do Povo", pelos insultos reeditados no seu último número.

Assim é que o prédio da Praça da Sé viu-se assediado por muitos moços que, em altos brados, pediam o comparecimento do director do jornal, cuja redacção está collocada no último andar do arranha-céu.

Já a polícia tinha providenciado o guarnecimento da entrada do prédio, para evitar sérios disturbios. Em breve, formou-se uma verdadeira multidão.

De subito, e sem que ninguém esporasse, appareceu à porta do prédio a companheira de Oswald de Andrade, Patrícia Thiers Galvão, mais conhecida por "Pagú". Vinha armada de revolver e com o qual fez dois disparos em direcção dos estudantes. A indignação não conheceu limites e os militares, postados à porta, tiveram um grande trabalho para salvar Patrícia Thiers Galvão das mãos dos estudantes. Atraz della, surgiu sr. Oswald de Andrade que entrou em desferir violentos ponta-pés contra os estudantes.

A indignação attingiu o auge.

Para evitar maiores males, o delegado geral da capital mandou prender sr. Oswald de Andrade e d. Patrícia Galvão.

Entre duas alas de soldados, caminharam para a Central, enquanto ao redor se ouviam gritos de indignação:

— Morra o patife!

— Mandem-n'o para Fernando de Noronha!

— Morra o communismo!

Patrícia Galvão, então, atirou-se aos estudantes, ferindo dois delles com as unhas.

Os soldados sacaram dos espadins e investiram contra os moços. Mas, devido à attitude energica destes, os façanhudos militares acharam prudente embainhar novamente as armas.

O delegado geral, por intermédio do dr. Benevolô Luz, delegado de serviço na Central de Polícia, mandou dizer aos estudantes o seguinte:

— "Oswald de Andrade e sua companheira iriam ser processados. Ella, por uso abusivo de armas, tentativa de homicídio e ferimentos leves. Elle, por insulto e provocação de disturbios. Além disso, não mais circularia "O Homem do Povo".

A notícia foi recebida com verdadeiro prazer pelos estudantes que, em seguida, se retiraram. (O Homem do Povo, 2009, p. 62).

A narrativa seriada apresenta Kabelluda como alter-ego de Pagú, representada como uma militante nacionalista que, na terceira tira, rejeita a admiração ao Príncipe de Gales e, na quarta, propõe um "meeting comunista" — motivo pelo qual será presa e fuzilada. Contudo, a personagem ressuscita e decide fundar um jornal, iniciativa que é impedida pela tia conservadora Fanika. Esse episódio explicita, no jornal *O Homem do Povo*, a força do tema da perseguição aos comunistas e da resistência. Além disso, o paralelo com a trajetória biográfica da autora evidencia seu comprometimento com a causa, que, anos mais tarde, a levaria a filiar-se ao Partido Comunista, viver como proletária e enfrentar anos de prisão. Tal engajamento político feminino, durante as décadas de 1930 e 1940, caracterizava-se como revolucionário, transcendendo as reivindicações do feminismo sufragista brasileiro, então voltado principalmente à conquista de voz política para a mulher burguesa.

Fanika, tia de Kabelluda, personifica justamente esse feminismo sufragista com viés conservador. Presente no terceiro quadro da primeira tira, discursando em um palanque para divulgar o jornal, a personagem reaparece na terceira tira saudando o Príncipe de Gales e, na quinta, proibindo o segundo jornal. Kabelluda reage, buscando "índios exilados" para linchar a tia, que no último quadrinho aparece amarrada a um tronco em praça pública, enquanto a protagonista lhe aponta um tridente e a cidade arde em chamas ao fundo, cena que simboliza a revolução em curso.

Malakabeça, por sua vez, encarna a figura do homem burguês casado, que se deixa seduzir pelos encantos rebeldes da sobrinha. Na segunda tira, Kabelluda "doma" o tio, montando nele como se fosse um cavalo e sugere consolo para o personagem. A expressão chocada de Fanika ao fundo acentua a implicação sexual da relação entre um homem mais velho e sua sobrinha infantilizada, vestida com trajes colegiais e segurando um balão. É difícil não ver aí um reflexo da própria autora, essa *femme-enfant* que, aos 19 anos, iniciou relacionamento com Oswald de Andrade, então com cerca de 40 anos de idade. Na narrativa, Malakabeça satisfaz todos os desejos de Kabelluda: funda o jornal na primeira tira, brinca com ela na segunda e alegra-se com a notícia de sua gravidez após a volta de Portugal, na sexta tira. Essas três aparições mostram que a presença masculina não é central na vida da protagonista. Em

contraste, Fanika aparece em sete das oito tiras, ausentando-se apenas na última, quando Kabelluda vai à universidade, evidenciando e criticando a presença constante do feminismo conservador em todos os âmbitos da vida da personagem.

Em “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, a questão da liberdade sexual feminina também é abordada. A sexta tira discute a maternidade solitária, enquanto a sétima trata da escolha do parceiro por afinidade política. No primeiro caso, Kabelluda foge para Portugal, sofre assédio ("Os portugueses sentiram o cheirinho e deram em cima") e retorna com Kabelludinha. Se Malakabeça comemora, Fanika, descrita como "moralista" na legenda, mata a criança por considerar inaceitável a maternidade fora do casamento. A imagem do último quadro é impactante: Fanika segura uma espada que transpassa a criança, enquanto Kabelluda jaz agonizando na cama. Malakabeça, escondido sob o leito, expressa medo, atitude que reforça o estereótipo do marido que delega à esposa as decisões sobre questões femininas, temendo contrapor-se a ela. Há, também, o estereótipo da esposa, que reproduz os valores de uma sociedade patriarcal e vê, na mãe solteira, um problema de moral social. Cabe destacar que esse posicionamento crítico de Pagú estava consideravelmente à frente de seu tempo. Sarah Holanda, em *Um caminho à liberdade: o legado de Pagú* (2014), constata:

A difusão da prática do sexo livre e do direito da mulher de intervir sobre o seu próprio corpo passa a ser frequente entre as décadas de 60 e 70, mesmo que esse tema já tenha sido mencionado no século XIX por algumas senhoras audaciosas. Nos anos 30, convencionalmente, a sexualidade feminina estava estreitamente ligada ao casamento. O enredo de Pagú desconstrói as bases da sociedade de sua época, colocando em cena o que antes ficava escondido nas coxias desse grande teatro das relações sociais. (Holanda, 2014, p. 62).

Em outro momento de discussão de alusão sobre liberdade sexual, Kabelluda assume ativamente a escolha de seus parceiros. No primeiro quadro da sétima tira, observa-se a protagonista namorando um sargento que passa a cavalo sob sua janela. Quando uma figura política convoca o militar e este demonstra submissão incondicional ao sistema vigente, Kabelluda rejeita sua atitude e foge com um homem do povo. É relevante considerar que, em 1931, a Era Vargas já utilizava a força militar para reprimir ideologias oposicionistas, como o comunismo explicitamente defendido pela personagem, que convoca um "meeting comunista" na quarta tira da sequência. Dessa forma, Patrícia Galvão introduz uma questão pouco debatida publicamente à época: a seleção de companheiros com base na consonância político-ideológica.

Sarah Holanda (2014, p. 67) indica que, nas primeiras décadas do século XX, figuras como Bertha Lutz e outras feministas brasileiras não buscavam desmontar as bases da sociedade, mas conquistar espaço dentro do sistema já existente, reivindicando igualdade de participação. Essa postura acompanhava tendências internacionais: na França, em 1879, o Partido Socialista defendia a equiparação entre homens e mulheres no campo civil e político; na Inglaterra, em 1880, as mulheres lutavam pelo sufrágio; e, nos Estados Unidos, já em 1860, alguns estados haviam reconhecido o direito feminino ao divórcio. Patrícia Galvão, por sua vez, rompeu com esse modelo de integração gradual. Seu feminismo tinha caráter revolucionário, voltado a questionar as estruturas de opressão que atravessavam todas as mulheres, independentemente de classe. Em suas produções tanto textuais quanto imagéticas para o periódico que organizou com Oswald de Andrade, a autora denunciava a exclusão educacional, a prisão do casamento burguês, a repressão sexual, a hipocrisia das relações afetivas, a alienação política e a exploração do trabalho. Assim, embora Pagú também defendesse os direitos das mulheres, sua prática se diferenciava nitidamente da de suas contemporâneas.

Essa postura crítica e radical de Pagú se manifesta tanto em sua militância ativamente política — que começa em 1931 ao ingressar no Partido Comunista, e se estende até 1950, quando publica o panfleto político “Verdade e Liberdade”, em candidatura à Assembleia Legislativa do Estado pelo Partido Socialista Brasileiro —, quanto em suas produções artísticas. Nas tirinhas publicadas em *O Homem do Povo*, sua ironia mordaz desconstrói estereótipos femininos e denuncia a moralidade hipócrita da sociedade burguesa. Em seguida, em *Parque Industrial* (1933), considerado o primeiro romance proletário brasileiro, Patrícia Galvão dá voz às operárias e expõe as contradições de gênero e classe em uma São Paulo em transformação. Dessa forma, ao contrário do feminismo liberal de Bertha Lutz, que buscava inclusão institucional, Pagú propunha uma emancipação total. Sua obra literária e política, portanto, não apenas reivindica direitos, mas projeta uma revolução cultural e social, em que a libertação feminina está intrinsecamente ligada à transformação das estruturas de poder.

A produção artística com viés político de Pagú configura a última fase da sua “desenhescrita” de si. Última porque, após as tirinhas de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, as produções de Patrícia Galvão voltam-se exclusivamente aos textos escritos: contos, crônicas, poemas, ensaios, artigos etc. Num movimento paradoxal, ao abordar temas da esfera pública, Galvão consegue articular o político com o individual, demonstrando como as causas que defende reverberam diretamente em seu modo de existir no mundo. Ao representar-se visualmente nas páginas do jornal, seja através de autorretratos nas charges, seja pela projeção

de seu alter-ego nas tirinhas, Pagú constrói uma “desenhescrita” de si que funciona como um manifesto existencial. Seus traços e pseudônimos, mesmo quando não representam sua imagem literal em algumas charges, materializam uma presença crítica que desafiava as convenções sociais de sua época e que, ainda hoje, podem chocar parte mais conservadora da sociedade. É por intermédio dessa “desenhescrita” que Galvão não apenas reivindica um lugar no mundo, mas proclama a urgência de que seu modo libertário de ser fosse assimilado pelo tecido social, transformando o que era tabu em possibilidade de vida.

6. CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, demonstramos como a produção gráfico-textual de Patrícia Galvão configura uma forma singular de autobiografia imagética, materializando o que propusemos chamar de "desenhescrita" de si. A análise do percurso criativo de Pagú desde os primeiros desenhos na *Revista de Antropofagia* às charges e tiras do jornal *O Homem do Povo* revela que sua prática artística vai além da mera ilustração para tornar-se um complexo exercício de produção de si, em que desenho e escrita se fundem numa linguagem híbrida para subverter as hierarquias tradicionais entre texto e imagem.

Patrícia Galvão se constituiu por meio de sua produção visual e textual. Reunidos, como propomos nesta tese, os desenhos e os escritos produzidos por Galvão entre os anos de 1929 e 1933 refletem uma trajetória biográfica plurifacetada, que revela uma Pagú para além da figura de musa modernista. A convergência entre imagem e palavra, a “desenhescrita” — termo que assumimos ao longo deste estudo a partir do neologismo de Augusto de Campos — configura uma prática de cuidado de si. Para Michel Foucault, o cuidado de si é uma prática filosófica e ética que consiste em voltar a atenção para si mesmo, cultivando o autoconhecimento, a reflexão e o domínio de si como forma de viver melhor e com mais liberdade. É, ainda, uma atitude que implica examinar os próprios pensamentos, desejos e condutas, buscando transformar-se e aperfeiçoar-se continuamente. Percebemos, então, que a escrita de si, uma dessas formas de cuidado, ganha novos contornos quando pensamos a obra de Pagú, tornando-se uma “desenhescrita” de si que, quando vista de uma perspectiva mais ampla, passa a fazer parte do que Ângela Gomes chama de produção de si. Isso porque o conjunto de obras selecionadas no *corpus* desta tese não é apenas uma revisão retrospectiva das vivências de Patrícia Galvão, mas sobretudo a projeção de uma visão de mundo e de si mesma.

É nessa perspectiva que, ao longo da tese, os autorretratos que emergem pedem mais do que apreciação estética, eles exigem leitura atenta das escolhas conscientes que orientam a autorrepresentação, revelando tanto traços de realidade quanto camadas interpretativas que não se esgotam no olhar imediato. Ao longo da tese, deparamo-nos com diversos autorretratos que nos convidam não só à apreciação, mas também à análise e à interpretação do que essas imagens evocam. No entanto, é preciso lembrar que, embora a autorrepresentação possa sugerir um caráter documental, por sua referência ao real, é crucial entendê-la primordialmente como uma interpretação que o próprio autor tem de si e do mundo. Pagú projetou-se a partir de sua própria

leitura interna, construindo o que entendia como sua verdade individual. Isso não elimina os traços de realidade, mas ressalta a necessidade de uma leitura atenta às entrelinhas, percebendo aquilo que não se esgota no primeiro olhar. A autorrepresentação envolve, portanto, escolhas conscientes sobre a imagem que se deseja transmitir.

Nesse contexto, compreender o desenho como um gênero artístico distinto da pintura foi fundamental. Conforme explorado no primeiro capítulo, o desenho opera na intersecção entre a falta, a falha e a urgência da linguagem, o que provoca uma ressonância no espectador e o incita a olhar de novo. Dessa forma, desenhar ultrapassa a técnica de representação visual e se torna um modo de pensar, comunicar, intervir no mundo e, por extensão, um modo de ser. O desenho materializa a urgência da expressão por meio de seus traços, espaços e relações visuais.

Os primeiros desenhos de Pagú, analisados no segundo capítulo, inauguram essa produção de si, perceptível nas entrelinhas do papel: nas curvas prolongadas, na espessura do traço, nas referências visuais. Por meio dessas composições, ela projetou a pluralidade de sua identidade em formação, mesmo porque, na época, tratava-se de uma jovem de 19 anos. Seus desenhos iniciais, que são também autorretratos, funcionam, portanto, como um espelho que reflete tanto os traços fisionômicos quanto as camadas simbólicas do "eu".

A “desenhescrita” vista a partir da análise do álbum *Pagú: nascimento vida paixão e morte* e do diário *O romance da época anarquista ou o livro das horas de Pagú que são minhas*, no terceiro capítulo deste estudo, segue o mesmo princípio, mas evidencia o lado mais político de Galvão. São obras que agem, portanto, numa dupla frente: estética, ao dissolver as fronteiras entre o desenho e a escrita; e política, ao constituir-se como ferramenta de autoafirmação feminina num contexto modernista marcadamente patriarcal. Nas composições do álbum e do diário, Patrícia Galvão reivindica uma expressão sexual plena e o controle sobre sua própria imagem, recusando-se a silenciar o desejo feminino e a aceitar rótulos impostos. Ao se “desenhescrever” nessas obras, ela confrontou tanto o estigma da “mulher pública” quanto o *ethos* masculino das vanguardas modernistas, transformando a autorrepresentação em um gesto político de recuperação da subjetividade.

Percebemos, também, que, em ambas as obras, o gênero textual escolhido — o álbum e o diário — atua como um instrumento de elaboração subjetiva e de afirmação da identidade de Pagú. A opção por esses gêneros, que conjugam registro e transitoriedade, faz com que a materialidade do suporte se torne parte da mensagem, sugerindo a fluidez de um eu em constante formação, ao mesmo tempo em que fixa traços dessa construção. Nesse contexto, os

desenhos presentes reforçam o caráter autobiográfico da produção de Galvão, uma vez que neles o comprimento e a espessura das linhas, a curvatura, a disposição na página, a velocidade do traço e os ângulos das letras conectam escrita e desenho. Dessa forma, tais elementos materializam uma “desenhescrita” que, por sua vez, evidencia a fusão entre o textual e o visual.

O gesto gráfico de Pagú, tanto no álbum quanto no diário, revela liberdade frente às técnicas tradicionais e às exigências plásticas. Traços econômicos e metonímicos sugerem síntese visual: a parte assume o lugar do todo e a linha, por vezes simples, carrega tanto a marca do desenho quanto da caligrafia que atravessa sua obra manuscrita vista no álbum e no diário. Essa convergência entre desenho e escrita não se limita, no entanto, à sobreposição formal. Nas páginas do álbum e do diário, texto e imagem partilham suporte e tinta, trocam informações e geram um valor semântico que não existiria isoladamente, permitindo, por isso, a classificação de sua obra no campo da intermidialidade ora como obra multimídia, ora como mixmídia.

Nas produções de *O Homem do Povo*, a materialidade da obra muda. Não mais uma produção manuscrita em que o nanquim está no desenho e no texto, mas uma produção tipográfica. Desenho e texto, contudo, continuam presentes no mesmo espaço, de modo a articular imagem e escrita de três formas diferentes: a tipografia desenhada, a relação entre textos e charges, e a produção de tirinhas.

Em *O Homem do Povo*, já a tipografia comunica um posicionamento político. Suas letras desenhadas manualmente e reproduzidas por litografia remetem ao *art déco*, mas atuam igualmente como um código visual que prenuncia o teor engajado do periódico. A opção por fontes sem serifa, rejeitando a tradição tipográfica erudita, reforça noções de força e funcionalidade, alinhando-se à visão de mundo que Pagú associava às classes populares. Essa linguagem visual é complementada, ainda, pelos desenhos que acompanham os subtítulos das colunas “A Mulher do Povo” e “Palco, tela e picadeiro”. A figura feminina em atitude de protesto, no primeiro, e o palhaço com roupas largas, no segundo, não se limitam a ilustrar, mas trazem associações figurativas que reafirmam o respectivo viés político e cultural das colunas. Mais uma vez, ao integrar imagem e texto, Pagú consolida uma prática autoral que supera a ilustração e a escrita em separado, configurando aquilo que definimos como “desenhescrita”.

O mesmo pode ser dito, de certa forma, sobre as charges desenhadas pela autora. A charge enquanto gênero se estabelece por sua natureza intermediária. Em termos de classificação, a charge é um exemplo de combinação de mídias, uma vez que a imagem desenhada (o modo visual, responsável pela caricatura, hipérbole e ironia gráfica que condensa

a narrativa) e o texto escrito (o título, a legenda, as falas ou mesmo os artigos que comentam o contexto criticado) coexistem para formar uma mensagem. Dentro da classificação de combinação de mídias, notamos a charge como um texto multimídia em sua essência comunicativa. Isso porque ela é a combinação funcional entre o visual e o verbal separadamente coerentes para comentar de forma concisa, crítica e humorística eventos políticos ou sociais contemporâneos.

Dessa forma, quando lemos *O Homem do Povo*, percebemos que, embora as charges e os artigos do jornal possam ter uma independência teórica, uma vez que texto e imagem podem ser lidos separadamente, a potencialização do sentido e o caráter persuasivo, irônico e satírico são alcançados justamente nessa interação entre a charge e o texto que a acompanha e vice-versa. Os desenhos de Pagú injetam uma dimensão crítica e uma imediatez que o texto verbal isolado não alcançaria, enquanto o texto escrito ancora a imagem num acontecimento específico, garantindo a sua compreensão e clareza para além do momento do acontecimento.

A combinação entre mídias torna-se mais densa nas tiras cômicas apresentadas no jornal *O Homem do Povo*. “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, por sua natureza híbrida, pode ser classificada como texto mixmídia, uma vez que é uma série de composições que integram diferentes linguagens (desenho e escrita) cuja coerência depende da articulação entre elas.

Essas tiras vão além da simples combinação entre desenho e escrita. Elas articulam crítica social, ironia e humor em uma estrutura enxuta de quatro quadros, cujas protagonistas são as personagens recorrentes que nomeiam a série. Ao empregar estratégias narrativas próximas à piada dentro do formato das tirinhas, Patrícia Galvão consolida sua poética da “desenhescrita” como uma prática simultaneamente estética e política. A personagem Kabelluda, alter ego de Pagú, desafia normas sociais e propõe uma existência feminina orientada pela liberdade. Nesse contexto, o pessoal e o político não se dissociam, mas se entrelaçam, revelando uma produção de si que se afirma na resistência às opressões e na criação de novos modos de ser.

A dimensão política permaneceu central nas obras aqui analisadas de Patrícia Galvão. Ao representar-se nas páginas do jornal, seja por autorretratos seja por personagens ficcionais, Pagú constrói uma presença crítica que desafia normas sociais e propõe novos modos de existência para a mulher.

Apesar disso, reconhecemos que a dimensão política não deve ser a única estudada da autora, mas percebida como uma das múltiplas facetas que constituem a mulher plural que foi

Pagú. Mesmo após ampla divulgação de sua obra após a Flip de 2023, sua produção continua a ser explorada no meio acadêmico intensamente no que diz respeito ao seu viés político e feminino, mas pouco se fala de seus desenhos, poemas, contos e crônicas.

Em 2022, durante a elaboração do projeto desta tese, uma busca avançada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) pelos termos “Patrícia Galvão”, “Pagú”, “Desenho” e “Intermedialidade” não retornou nenhum trabalho. O resultado se manteve idêntico, em 2025, enquanto redigimos os últimos parágrafos desta tese. Ampliando a consulta apenas para o nome da autora no campo de título, a BDTD listou 26 resultados em 2022, majoritariamente dedicados à análise de *Parque Industrial*, por se tratar do primeiro romance proletário nacional, ou das cartas pessoais da autora publicadas como *Autobiografia precoce*. Ao concluir esta tese, ainda não pudemos observar mudanças significativas nesse cenário.

Diante disso, esperamos que este trabalho não apenas ofereça uma nova perspectiva de leitura da obra de Pagú, mas também sirva de estímulo para a exploração de suas produções. Publicações recentes, como a coletânea de manuscritos inéditos publicados sob o título de *Os cadernos de Pagú* (2023), os escritos prisionais reunidos em *Até onde chega a sonda* (2023) e o romance autoficcional *Pagú no metrô* (2022), de Adriana Armony, ampliam as possibilidades de estudo e divulgação da trajetória artística de Patrícia Galvão. Espera-se, portanto, que esta pesquisa abra novos caminhos para o estudo de uma obra tão rica. Isso porque a análise realizada permitiu concluir que Patrícia Galvão oferece uma contribuição importante para a história da arte e da literatura brasileiras, cujo valor reside não só no pioneirismo — autora do primeiro romance proletário e primeira quadrinista mulher —, mas também na forma como a “desenhescrita” se configura como um forte instrumento de autoinvenção e resistência. Pagú soube transformar o papel em espaço de insurgência, no qual o traço e a palavra convergem para afirmar o direito de uma mulher ser artista e narrar-se em sua complexidade e contradição. Seu legado nos mostra que desenhar e escrever podem ser, afinal, as duas pontas de uma mesma linha criadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Patrícia Galvão

GALVÃO, Patrícia. *Os cadernos de Pagú*: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão. Org. Lúcia Teixeira. São Paulo: Nocelli / Unisanta, 2023.

_____. *Até onde chega a sonda*: escritos prisionais. Org. Silvana Jeha. São Paulo: Fósforo, 2023.

_____. *Parque industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Pagú*: autobiografia precoce. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Croquis de Pagú* — E outros momentos felizes que foram devorados reunidos. Org. Lúcia Maria Teixeira. Colaboração de Rudá de Andrade e Leda Rita Cintra Ferraz. Santos: Unisanta; São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *Pagú*: Nascimento, Vida, Paixão e Morte (1929). Org. Augusto de Campos. In: *Código* nº 2, Salvador, 1975. Disponível em: <http://www.codigorevista.org/nave/>. Acesso em abr. de 2021.

GALVÃO, Patrícia; ANDRADE, Oswald. O romance da época anarquista ou Livro das horas de Pagú que são minhas (1929-1931). In: CAMPOS, Augusto. *Pagú*: vida-obra. Organização, seleção de textos, notas e roteiro bibliográfico de Augusto de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista*. São Paulo: Editora Cintra, 2013.

O HOMEM DO POVO (mar. — abr. 1931) — coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade a Patrícia Galvão. 3ª edição. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

PAGÚ/OSWALD/SEGALL; curadoria de Gênese Andrade; textos de Gênese Andrade, Oswald de Andrade e Patrícia Galvão. São Paulo: Museu Lasar Segall / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Sobre Patrícia Galvão

AVELINO, Stella. Patrícia Galvão: A Primeira Quadrinista Brasileira. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 21—35, 2023. DOI: 10.21814/rlec.4689. Disponível em: <https://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/4689>. Acesso em ago. de 2025.

ARMONY, Adriana. *Pagu no metrô*. São Paulo: Editora Noz, 2022.

CAMPOS, Augusto. *Pagú: vida-obra*. Organização, seleção de textos, notas e roteiro bibliográfico de Augusto de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Notícia impopular de ‘O Homem do Povo’, 1985. In: O HOMEM DO POVO (mar. — abr. 1931) — coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão. 3. ed. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

COELHO, Liziane de Oliveira. *A escrita como devoração da vida: Patrícia Galvão, a face velada de Pagú*. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) — Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/9126>. Acesso em abr. de 2022.

CODIGOREVISTA.org/: projeto de digitalização e publicação online dos doze números da revista Código, editados de 1974 a 1990 por Erthos Albino de Souza. Disponível em: <http://www.codigorevista.org/nave/>. Acesso em jul. de 2021.

CORRÊA, Mariza. A propósito de Pagú. *Cadernos Pagú*, Campinas, SP, n. 1, p. 7—17, 2005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadPagú/article/view/1677>. Acesso em ago. de 2023.

COTRIM, Álvaro. Pagú e outros antropofagos. *A manhã*, IV, n. 1117, Rio de Janeiro. 25 de julho de 1929, p. 21. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=9075>. Acesso em fev. 2025.

FLIP. *Pagu é a autora homenageada da 21ª Flip!* Paraty, 1 de julho de 2023. Instagram: @flip_se. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuJ87jHAgVh/?img_index=1. Acesso em out. 2025.

FERRAZ, Geraldo. Pagú batucando nas pretinhas, 2009. In: O HOMEM DO POVO (mar. — abr. 1931) — coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão. 3. ed. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

FRAGONARD, Jean-Honoré. *Les Hasards heureux de l'escarpolette*. 1766. Óleo sobre tela, 81 × 64,2 cm. Coleção Wallace, Londres. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/AwGOZA2ibSHJnQ>. Acesso em out. 2025.

FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagú: um recorte biográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagú*. Fotobiografia de Patrícia Galvão. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. São Paulo: Unicep, Santos, 1989.

GUSMÃO, Clóvis de. Na exposição de Tarsila. *Revista para todos...*, XII, n. 555, Rio de Janeiro. 3 de agosto de 1929, p. 23. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Para-Todos/124451>. Acesso em jul. 2024.

HIME, Gisely Valentim Vaz Coelho. Os Desencontros entre a Mulher do Povo e as Mulheres do Povo — A Atuação Jornalística de Pagú no Jornal O Homem do Povo. *Revista Alterjor*. São Paulo, Brasil, v. 16, n. 2, p. 183—196, 2017. Disponível em: <https://revistas.usp.br/alterjor/article/view/132135>. Acesso em set. de 2025.

JACKSON, Kenneth D. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 1930, Caderno B do *Jornal do Brasil*, 22 maio 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22Patr%3%adcia%20Galv%3%a3o%22&pagfis=125685. Acesso em jul. de 2024.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. *Pagú: escritos literários e inscrições históricas*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/608>. Acesso em abr. de 2022.

LINO, Patrícia. Álbum de Pagú e Dia Garimpo: Dois livros de poemas com desenhos. *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n. 22, p. 367-386, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.26300/yhdd-mq71>. Acesso em jun. de 2024.

MENEZES, Ludimila Moreira. *Entreatos de uma vida não fascista: as múltiplas faces de Patrícia Galvão*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2011. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9609/1/2011_LudimilaMoreiraMenezes.pdf. Acesso em jul. 2025.

MOREYRA, Álvaro. Pagú. *Revista para todos...*, XI, n. 554, Rio de Janeiro. 27 de julho de 1929, p. 21. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Para-Todos/124451>. Acesso em jul. 2024.

MOTA, Allana Bogado. *Do estético ao político: inscrições feministas na produção de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/16376> Acesso em abr. de 2022.

NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva. *Pagú: política e pioneirismo nas histórias em quadrinhos nos anos de 1930*. Comunicação apresentada no XXIX Simpósio Nacional de História, ANPUH, Brasília, 2017. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548953097_9bfcc2c5cfe34fec505616a36a2b2d56.pdf. Acesso em set. 2023.

PEREIRA, Ana Flavia Carolina Martins Pael. *A atuação política da escritora Pagú (Patrícia Galvão) em textos do jornal “O homem do povo”*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) — Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Aquidauana, Aquidauana, MS, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/7205>. Acesso em fev. 2025.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Imagens de Pagú: trajetória midiática e construção de um mito. *Cadernos Pagú*, n. 54, 20 dez. 2018. DOI: 10.1590/18094449201800540016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449201800540016>. Acesso em jun. de 2024.

ZANDOMENEGHI, Raquel. Álbum de Pagú: um ritual erótico e sacrificial. *Revista Investigações, [bS. l.]*, v. 38, n. 1, 2025. DOI: 10.51359/2175-294x.2025.265165. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/265165>. Acesso em set. de 2025.

Geral

ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins S/A co-edição Instituto Nacional do Livro, 1972. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2173. Acesso em ago. de 2025.

AGOSTINI, Ângelo. *As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: Os Primeiros Quadrinhos Brasileiros*. 4. ed. Brasília: Editora do Senado, 2002.

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

ALLET, Natacha. *L'autoportrait, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de Français Moderne. 2005. Disponível em: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/>. Acesso em abr. 2025.

ALMEIDA, Aline Novais de; CALDAS, Juliana. Revistas do Modernismo 1922-1929: uma caravana editorial. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, Brasil, n. 29, p. 98—102, 2015. DOI: 10.11606/issn.2596-2477.i29p98-102. Disponível em: <https://revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177786>. Acesso em mai. 2025.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 2021.

AMARAL, Tarsila. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. In: *RASM*, Revista Anual do Salão de Maio. 1939. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6936> Acesso em jul. de 2024.

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: MURABC, Cláudio (Org.). *Sobre o Desenho no Brasil*. São Paulo: Editora da cidade, 2019. p.130-137.

_____. Do desenho. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2ª. Ed, São Paulo: Martins, 1975.p. 69-77.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Edição fac-similar. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928. p. 3 e 7.

ANTONACI, Giovanna de Abreu. *Os presos comunistas nos cárceres da Ilha Grande (1930-1945)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1818.pdf>. Acesso em set. de 2025.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARTIGAS, Vilanova. O desenho. In: MURABC, Cláudio (Org.). *Sobre o Desenho no Brasil*. São Paulo: Editora da cidade, 2019. p. 150-162.

ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: Abre — Associação Brasileira de Estética, 2016.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos e poesias diversas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia* — Palimpsesto selvagem. São Paulo: Editora SESI-SP, 2018.

_____. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.8.2016.tde-04082016-165033. Acesso em mai. 2024.

AZEVEDO, Dúnya. A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, p. 82—97, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/296>. Acesso em set. 2025.

BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. *Cartema*, Recife, Brasil, v. 8, n. 8, p. 143—165, 2021. DOI: 10.52583/cartema.v8i8.248801. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/CARTEMA/article/view/248801>. Acesso em jul. de 2025.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. II: a obra como verdade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Variações sobre a escrita. In: *Inéditos* — Teoria — vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BBM Digital. Coleção *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928-1929. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>. Acesso em set. de 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL. O namoro, quadros ao vivo. *O Brasil Ilustrado*: Publicação Literária. Rio de Janeiro: 18 out. 1855. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/.aspx?bib=706817&pesq=&pagfis=114>. Acesso em set. de 2025.

BEAUJOUR, Michel (1980). Autoportrait et autobiographie. In.: *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, Poétique, 1980, p. 7-26.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BOPP, Raul. Coco de Pagú. *Revista Para Todos...*, ano X, n.515, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 19928, p. 24. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/124451/per124451_1928_00515.pdf. Acesso em jun. de 2024.

BRANDÃO, Ângela. *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista*. Dissertação (Mestrado) — Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1999. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/175316>. Acesso em jun. de 2024.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CANTON, Katia. *Auto-Retrato, Espelho de Artista*. 2002. Tese (Livre Docência em Teoria e Crítica de Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.27.2019.tde-24052019-154012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-24052019-154012/publico//KatiaCanton.pdf> Acesso em jul. de 2024.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O Fogo e os Rituais de Purificação: A Teoria do Malefício. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 27—32, 2006. DOI: 10.20396/resgate.v2i3.8645479. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645479>. Acesso em set. de 2025.

CARVALHO, Elaine K. *Canibalismo e antropofagia: do consumo à sociabilidade*. XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP — USP. São Paulo/SP. 08 a 12 de setembro de 2008. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/Eliane%20Knorr%20de%20Carvalho_canibalismo.pdf Acesso em ago. de 2024.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CENDRARS, Blaise. *Diário de Bordo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2022.

CHADWICK, Whitney. *Woman, Art and Society*. New York: Thames & Hudson, 1990.

CHAGALL, Marc. *Marc Chagall: sonho de amor*. Curadoria de Lola Durán Úca. Textos de Lola Durán Úca, Cynthia Taboada e Saulo di Tarso. Centro Cultural do Banco do Brasil, 2022. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: 16 mar. - 6 jun. 2022; Brasília: 28 jun — 18 set. 2022; Belo Horizonte: 12 out. - 9 jan. 2023; São Paulo: 1 fev. — 10 abr. 2023. Disponível em: https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2023/02/Catg-Chagall_03_05-.pdf. Acesso em out. de 2025.

_____. *O mundo mágico de Marc Chagall: o sonho e a vida*. Curadoria de Fabio Magalhães. Textos de Ekaterina L. Selezneva e Fabio Magalhães. Casa Fiat de Cultura e Museu Nacional de Belas-Artes, 2009. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: 10 ago. - 4 out.; Rio de Janeiro: 15 out. - 6 dez. 2009. Disponível em: <https://casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/o-mundo-magico-de-Marc-Chagall.pdf>. Acesso em out. de 2025.

_____. *Ma vie*. Tradução Bella Chagall. Paris: Stock, 1983.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Escrita e imagem: ensaios*. Org. Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

_____. De l'illustration comme transgression. 2009. *Textimage: revue d'étude du dialogue texte-image*. n.12, 2020. Disponível em: https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/archive_christin0.html. Acesso em jul. de 2021.

_____. *L'invention de la figure*. Paris: Flammarion, 2011.

_____. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.

_____. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

CLÜVER, C. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8—23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em ago. de 2022.

_____. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen et al. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em jul. de 2022.

COCTEAU, Jean. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Júnior Costa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COSTA, Lucio. Ensino do desenho. In. MURABC, Cláudio (Org.). *Sobre o Desenho no Brasil*. São Paulo: Editora da cidade, 2019. p. 94-118.

D'ELBOUX, José Roberto. *Tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco paulistano: uma investigação acerca do papel da tipografia como elemento ornamental e comunicativo na arquitetura da cidade de São Paulo entre os anos de 1928 a 1954*. 2013. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10092013-093443/>. Acesso em set. 2025.

DERDYK, Edith. (Org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

_____. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DINIZ, Thaïs F. N.; FIGUEREIDO, Camila A. P.; OLIVEIRA, Solange R. *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. E-book. Santa Maria (RS): Editora UFSM, 2020.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 1. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 2012.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 2012.

DRUCKER, Johanna. *The visible word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

DUNCAN, Carol. Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. *Artforum*, New York, v. 12, n. 4, p. 30—39, dez. 1973. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429500534-16/virility-domination-early-twentieth-century-vanguard-painting-carol-duncan>. Acesso em jul. de 2025.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Tradução de Alexandre Boide e Luís Carlos Borges. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. O homem e a utopia, 2009. In: O HOMEM DO POVO (mar. — abr. 1931) — coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão. 3. ed. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. E-book. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/livro/1180/>. Acesso em dez. de 2022.

FEIL, G. O simulacro e o biografema - de A a Z. In: CORAZZA, S. (Org.) *Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 79-91.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *História da Sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2009. v. 3.

_____. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Coleção *Revista Para Todos...*, Rio de Janeiro, 1919 a 1958. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Para-Todos/124451>. Acesso em jan. de 2024.

_____. BNDIGITAL. *Revista O Q A*, ano I, n.7, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1929, p. 12. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=338052&pesq=&pagfis=388>. Acesso em abr. de 2024.

_____. BNDIGITAL: Coleção *O Homem do Povo*, São Paulo, 1931. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/homem-povo/720623>. Acesso em jun. de 2024.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. O Toque dos Sinos em Minas Gerais: materialidade e práticas sociais. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 6, n. 11, p. 84—94, 2018. DOI: 10.26512/museologia.v6i11.17742. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17742>. Acesso em ago. de 2025.

GOMES, Ângela de Castro (org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 2012. p. 41-52.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFGM, 2006.

KRAMER, Anke; PELZ, Annegret (Org.). *Album*: Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013.

LACLOTTE, Michel; CUZIN, Jean-Pierre (Dir.). Autoportrait. *Dictionnaire de la peinture*. [Nouvelle éd.]. Paris: Larousse, 2003, p. 37-39. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f38.item>>. Acesso em abr. 2025.

LAGO, Izabela Baptista. *De musa a criadora*: figuras femininas nas narrativas de artista. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/47723>. Acesso em ago. de 2025.

LEBRETON, Joachim. Memória do cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. In: MURABC, Cláudio (Org.). *Sobre o Desenho no Brasil*. São Paulo: Editora da cidade, 2019. p. 26-48.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2014.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Lúcia Sella. São Paulo: Cultrix, 2019.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Do disegno ao desenho (2004). Tradução de Renata Oliveira Caetano. In: Revista *NAVA*, v.7, n. 1/2, agosto 2018 e 2019, p. 19-27. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32058/21244>. Acesso em mai. 2022.

LUMIERE, Emilie. Jürgen E. Müller et le concept d'intermedialité. *Séminaire Intermedialidades* (2015), Université Toulouse — Jean Jaurès, Laboratoire LLA-Créatis, May 2015, Toulouse, France. Disponível em: <https://hal.science/hal-02272561>. Acesso em jul. de 2024.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. *O modernismo dá as cartas*: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920. 2012. Tese

(Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.8.2012.tde-22102012-122149. Acesso em out. 2024.

MAGRITTE, René. Les mots et les images. In. *La Révolution surréaliste*, n. 12, p. 32-33, 15 de dezembro de 1929. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f38.item#>. Acesso em ago. de 2025.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Qual feminismo? Reflexões sobre o feminismo conservador e a escrita militante de Amélia Rodrigues (1861-1926). *Acervo*, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 95—116, 2020. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1583>. Acesso em set. de 2025.

MAURÍCIO, Jayme. Tarsila, pau-brasil, antropofagia e pintura social. In: CORREIO DA MANHÃ, ano LXVIII, n. 23.308, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1969, segundo caderno, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/089842/per089842_1969_23308.pdf. Acesso em ago. de 2024.

MILLIET, Sergio. *Carta para Mário de Andrade*. Paris, 16 out. 1923. (Coleção Mário de Andrade, MA-C-CPL4891). Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

MÜLLER, Jürgen E. Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *MédiaMorphoses*, n.16, 2006. p. 99-110. DOI: 10.3406/memor.2006.1138. Disponível em: www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2006_num_16_1_1138. Acesso em jul. de 2024.

_____. *Texte et Médialité*. Mana (Mannheim Analytiques): Mannheim, 1987.

MURABC, Cláudio (Org.). *Sobre o Desenho no Brasil*. São Paulo: Editora da cidade, 2019.

NODARI, Alexandre. A oca de Clóvis de Gusmão: sobre a página antropófaga na revista O Q A (O que há). *Revista Landa*, vol. 10, n.1, p. 188—243, 2021. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2021/12/11.-Alexandre-Nodari-A-oca-de-Clovis-Gusmao.pdf>. Acesso em jun. de 2024.

NUNES, Benedito. Antropofagismo e Surrealismo. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 6, p. 15—25, 2012. DOI: 10.20396/remate.v6i0.8636339. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636339>. Acesso em jul. de 2024.

NUNES, Thiane. Mulheres artistas e Autorretrato: a representação de si como sujeito. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, p. 929—938, 2019. DOI: 10.20396/cha.vi14.3388.

Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3388>. Acesso em jul. de 2025.

LOUDART, Jean-Pierre. O efeito de real. *REVISTA POIÉSIS*, v. 10, n. 13, p. 241-259, 31 ago. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27021>>. Acesso em abr. 2025.

PESSOA, Gláucia Tomaz de Aquino. Presídio de Fernando de Noronha. Mapa da Ilha de Fernando de Noronha. *Arquivo Nacional*, 3 nov. 2014. Disponível em: <https://mapa.an.gov.br/index.php/assuntos/15-dicionario/65-dicionario-da-administracao-publica-brasileira-do-periodo-imperial/332-presidio-de-fernando-de-noronha>. Acesso em set. de 2025.

PIAUI. *Um desenho inédito de Pagú*. Piauí, São Paulo, 25 de setembro de 2013, Questões manuscritas. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-desenho-inedito-de-Pagú/>. Acesso em jul. 2024.

PICABIA, Francis. Manifesto Canibal Dadá. In: ROCHA, J.; RUFFINELLI, J. (Orgs.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É realizações, 2011. p. 19-20.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

PINHEIRO, Ana Virginia. O livro do olhar e do silêncio. In. *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 137, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/producao/publicacoes/colecões/anais-biblioteca-nacional/anais-da-biblioteca-nacional-vol-137/anais_da_biblioteca_nacional_vol-137_-_2017-6933.pdf#page=31. Acesso em set. de 2025.

POSNER, Donald. The Swinging Women of Watteau and Fragonard. *The Art Bulletin*, vol. 64, no. 1, 1982, p. 75—88. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3050195>. Acesso em ago. 2025.

QUADROS, Aurora Cardoso de. *Oswald de Andrade no jornal O Homem do Povo*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.8.2009.tde-05022010-124806. Acesso em ago. 2025.

QUEIROZ, João; FERNANDES, Ana Luiza. Palavras dos editores convidados — O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: o experimento intermediário e multiautoral de Oswald de

Andrade. *ALEA: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 347-367, set./dez. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325321>

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e "remediação". Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (org.) *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-46.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

REDAÇÃO. Estatueta do 34º Troféu HQMIX homenageia a Kabelluda de Pagú. *Correio do Cidadão*, 10 ago. 2022. Disponível em: <https://www.correiodocidadao.com.br/curta/estatueta-do-34o-trofeu-hqmix-homenageia-a-kabelluda-de-Pagú>. Acesso em ago. de 2025.

REVISTAS DE IDEIAS E CULTURA — BRASIL. Disponível em: <https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/>. Acesso em ago. de 2024.

RIBEIRO, João. *Crítica: os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

SANTANA, Camila Jansen de Mello de. Piolin para além do modernismo: modernidade nas décadas 1920 e 1930. *Revista de História*, São Paulo, n. 181, p. 1—38, 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.196187. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/196187>. Acesso em set. de 2025.

SCHERER, Jacques. *Le «Livre» de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard, 1957.

SEGALL, Lasar. *Mangue*. Textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1943.

SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Beatriz Santos De; CAVALCANTE, Tiago Vieira. Os lugares de Patrícia Galvão: tecendo uma geobriografia. *Revista Geografia Literatura e Arte*, v. 4, n. 2, p. 196—210, 2024. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/209639>>. Acesso em jun. 2024.

SOUZA, Felipe; DURAZZO, Leandro. “Não existem seres que não constituam nações semelhantes a vós”: Apontamentos sobre os animais não-humanos no Islam. *Estudos de*

Sociologia, Araraquara, v. 25, n. 49, 2021. DOI: 10.52780/res.14026. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/14026>. Acesso em set. de 2025.

TIPPINER, Anja. Leben in Bildern: Zum Verhältnis von Album und Bildbiographie am Beispiel Vladimir Nabokovs In. KRAMER, Anke; PELZ, Annegret (Org.). *Album: Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013. p. 319-334.

VIEIRA, Padre António. *Sermão de Santo Antonio aos Peixes*. Portugal: Atlântico Press, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G Montagnoli. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.