



DOSSIÊ

Organizado por

Aurora Gedra Ruiz Alvarez,
Cristine Fickelscherer de Mattos
Cristhiano Aguiar



TRAÇO, DESENHO, LETRA: A PRODUÇÃO INTERMIDIÁTICA DE PATRÍCIA GALVÃO

STELLA TAVARES BRAGA AVELINO*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT), Belo Horizonte, MG, Brasil.

Recebido em: 20 jul. 2021. Aprovado em: 16 set. 2021.

Como citar este artigo: AVELINO, S. T. B. Traço, desenho, letra: a produção intermediária de Patrícia Galvão. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 3, p. 23-32, set./dez. 2021. doi: 10.5935/cadernosletras.v21n3p23-32

Resumo

Ao longo de sua trajetória, além de produções essencialmente verbais, Patrícia Galvão publicou desenhos e ainda desenhescreveu obras híbridas, que evidenciam uma combinação midiática entre desenhos, poesias, legendas e trechos prosaicos formulados pela autora. Este artigo, então, busca compreender a relação entre escrita e imagem nas obras de Patrícia Galvão por meio da identificação, classificação e análise destas para apresentar o desenho como ponto de partida para a escrita da autora.

* E-mail: stellatavaresavelino@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-0199-9974>

Palavras-chave

Patrícia Galvão. Intermidialidade. Desenho.

Em 1929, Patrícia Galvão desenhescreveu¹ o *Álbum de Pagu*. Obra híbrida composta por desenhos, poemas, legendas e fragmentos prosaicos formulados pela autora, o álbum configura-se como uma produção intermidiática. No documento original do álbum, cada desenho ocupa uma página, texto e desenho dialogam e este, por vezes, invade o espaço imagético. Além do álbum, *O romance da época anarquista ou Livro das horas de Pagu que são minhas*, diário a duas mãos, composto entre 1929 e 1931 por ela e Oswald de Andrade, também se caracteriza como uma obra que mescla texto e imagem. Nela, os desenhos de Patrícia Galvão interpõem as palavras traçadas por ela e por Oswald, seu companheiro na época.

Patrícia, porém, durante muito tempo, foi descreditada como autora e vangloriada apenas como “musa modernista”. A autora – que além de Pagu utilizou diversos pseudônimos como Mara Lobo, King Shelter, Ariel e Solange Sohl – demorou a ter seu trabalho valorizado pela crítica literária, a qual só o reconheceu na década de 1980 por meio do trabalho de redescoberta feito por Augusto de Campos, que ganhou forma no livro *Pagu: vida e obra* – lançado pela primeira vez em 1982 – e tornou-se célebre no meio literário, chamando atenção para a figura múltipla que foi Patrícia Galvão.

Essas produções iniciais de Patrícia, então, ficaram durante muito tempo inacessíveis ao público. O *Álbum de Pagu* foi dado de presente como objeto único a Tarsila do Amaral. O original só pôde então ser lido pelo público geral na década de 1970, com a divulgação de uma versão fac-símile propiciada por Augusto de Campos no segundo número da revista baiana *Código*, em 1975.

Desde então, a obra de Patrícia Galvão tem sido explorada no meio acadêmico intensamente no que diz respeito ao seu viés político e feminino devido à atuação militante da escritora. Porém, quando se trata de seus desenhos – tão caros à sua obra –, as pesquisas são raras. Nesse sentido, a relação entre imagem e escrita nas obras de Patrícia Galvão tem com frequência sido reduzida ao óbvio: mera ilustração. Por consequência, tal abordagem restringe a vasta possibilidade que a análise intermidiática pode propiciar. Nesse viés, proponho

¹ Neologismo criado por Augusto de Campos (2014, p. 93), disponível no livro *Pagu: vida e obra* como tentativa de definição do processo artístico desenvolvido por Patrícia Galvão.

neste artigo uma abordagem que analisa os desenhos de Patrícia a partir de perspectivas intermediáticas proporcionadas por autores como Elleström, Rajewsky e Clüver, e, além disso, uma análise que observe a relação entre o pictural e o textual.

A relação entre imagem e escrita, para além da presença imagética no texto, como acontece no *Álbum* de Patrícia, mostra-se antiga. Anne-Marie Christin (2008), em *A imagem e a letra*, evidencia como o surgimento da escrita está atrelado à imagem. Para a autora, a escrita só se fez viável em razão de um pensamento de tela possibilitado pela pintura rupestre. Isso significa dizer que a consciência de que uma superfície pode materializar de certa forma a comunicação, inicialmente feita por meio das pinturas (da imagem), é o que torna possível a invenção da escrita tempos depois.

A escrita cuneiforme e a por meio de ideogramas marcam os primeiros sistemas de escrita. Nesses sistemas, em geral, um símbolo gráfico é utilizado para representar uma palavra ou um conceito abstrato. Esses símbolos, por sua vez, exigem do leitor a atenção ao imagético e a valorização da subjetividade, o que permite à palavra uma “imagem polivalente” (CHRISTIN, 2008, p. 340). Contudo, o sistema alfabético de escrita faz substituir essa imagem polivalente pela imagem fixa e abstrata da letra. Nas palavras de Christin (2008, p. 340), “a concepção transcendental e plurilinguística do escrito foi substituída pela concepção de sua eficácia laica e imediatamente comunitária”. Assim, a liberdade no processo de leitura que os ideogramas proporcionavam some na escrita alfabética, que se organiza por meio de um alinhamento.

Pensando, porém, sob a ótica da intermedialidade, os textos, mesmo alfabéticos, manteriam um elemento visual simplesmente pelas seleções de determinados corpos tipográficos e *layouts* de páginas. O alinhamento do qual fala Christin (2008) forma também um elemento visual, que não é propriamente uma imagem em si, mas que exige do leitor uma inteligência visual. É verdade que, em geral, a estrutura padrão de livros convencionais não estimula o leitor a tal inteligência de forma consciente. O texto disposto de forma linear, em papel claro, com fontes facilmente legíveis tornou-se para o leitor o formato padrão de um livro. Porém, quando o processo de diagramação de um livro subverte essa convenção, o leitor é pressionado a lidar conscientemente com o aspecto visual intermediático que ele propõe.

No caso das obras mencionadas de Patrícia Galvão, essa intermedialidade está ainda mais arraigada à obra, uma vez que, compostos de forma manuscrita

e formados por texto e imagem, o *Álbum de Pagu* e *O romance da época anarquista ou Livro das horas de Pagu que são minhas* evidenciam uma combinação de mídias distintas. Isso significa dizer que os aspectos de diferentes mídias, a saber o desenho e o texto verbal, existem sincronicamente.

É importante aqui lembrar que, apoiando-se em Lars Elleström (2017), todos os produtos de mídia são resultado de um grupo particular e específico de tipos de modalidade das mídias, visto que para o autor há quatro modalidades que subjazem todas as mídias concebíveis: material, sensorial, espaço-temporal e semiótica. A *modalidade material* faz referência à “interface corpórea latente da mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 61), que, no caso do desenho ou do texto verbal, consiste em uma superfície plana estática. A *modalidade sensorial*, por sua vez, diz respeito à percepção da interface da mídia por meio dos sentidos. Ler um texto, por exemplo, exige a visão e a audição interna dos sons das palavras. A *modalidade espaçotemporal* estrutura “a percepção dos dados sensoriais da interface material em experiências e concepções de espaço e tempo” (ELLESTRÖM, 2017, p. 63), as quais configuram quatro dimensões: altura, largura, profundidade e tempo. Por fim, a *modalidade semiótica* envolve a criação de significado na mídia, a qual foi estruturada pela modalidade espaçotemporal. Para Elleström (2017, p. 70),

[...] a criação de significado já se inicia na apreensão e na organização inconsciente dos dados sensoriais percebidos pelos receptores e continua no ato consciente de encontrar conexões relevantes dentro da estrutura espaçotemporal da mídia e entre a mídia e o mundo ao seu redor.

Nesse sentido, as definições e classificações propostas por Lars Elleström (2017) evidenciam o caráter multimodal das mídias e conduzem a uma perspectiva de intermedialidade que possibilita tipos diferentes de misturas intermediáticas com outras mídias que consistem em combinações modais diferentes, entre as quais se destacam, na perspectiva do autor, a *combinação e integração de mídias* e a *mediação e transformação de mídias*. É indispensável destacar ainda que, na concepção do autor, “a intermedialidade deve ser compreendida como uma ponte entre diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 51).

A combinação midiática, por sua vez, é uma subcategoria das relações intermediáticas proposta por Irina Rajewsky (2012), que Elleström (2017) chega a mencionar em “As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão

das relações intermediáticas”. Para Rajewsky (2012, p. 23), quando as pesquisas de intermedialidade exploram relações e condições de textos específicos em vez de aspectos mais generalizados das inter-relações entre mídias, são necessárias “configurações midiáticas concretas e suas qualidades intermediáticas específicas”. A primeira das subcategorias concebidas por Rajewsky (2012) diz respeito à intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*, em que o intermediático se relaciona com o modo de criação de um produto. A segunda se direciona à intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, em que a relação entre mídias se dá na constituição do próprio produto. Por último, há a intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermediáticas*, na qual o produto se constitui em relação a outra mídia.

Analisando ainda a combinação midiática, Claus Clüver (2006, p. 20) propõe que essas combinações “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”. Ante essa perspectiva teórica, não podemos ler o *Álbum de Pagu* e o diário sem simultaneamente perceber a representação imagética dos desenhos. Assim, a leitura convencional nos confronta com os desenhos que não necessariamente representam visualmente o que está escrito. Os trechos verbais dialogam com os desenhos de forma ora a aparentarem funcionar como legenda, ora como um poema a ser ilustrado pelo desenho que o acompanha, ora ainda como invasor da imagem, quando elementos verbais aparecem dentro do desenho.

Augusto de Campos (2014, p. 59, grifo do autor), em pesquisa extensiva sobre as obras de Patrícia Galvão, declara que o *Álbum de Pagu* é “uma experiência instigante, por não se poder definir isoladamente nem como poesia nem como desenho, ficando a meio caminho *entre* essas artes, naquela zona incatalogável que hoje se chamaria de ‘intermídia’”. No original, o álbum estrutura-se em 28 páginas numeradas e ocupadas por essa combinação inseparável e indissociável de desenho e trechos verbais. Cabe, então, ao leitor perceber o material e a forma dessa composição: letras manuscritas, que variam de tamanho e ora exprimem um capricho exagerado, ora se conglomeram para caber no espaço delimitado, são colocadas abaixo do desenho, integrando o desenho ou ainda misturadas ao desenho. A leitura da obra implica o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias. Implica, ainda, não só a leitura, mas também a contemplação da imagem.

Curioso é ainda notar que essa ponte entre mídias distintas, essa intermedialidade no *Álbum de Pagu*, parte de uma mesma mão e um mesmo lápis. As mídias que Patrícia Galvão amalgama são compostas pelo traço. Obra que surge de uma mesma substância, no álbum 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, 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* que coloca no mesmo plano texto e imagem como formas que se complementam e que dialogam permite ao seu público a ambivalência de olhar e ler.

Seguindo a vertente de Elleström (2017), é possível a conclusão de que as modalidades material, sensorial, espaçotemporal e semiótica, presentes tanto na mídia desenho quanto na mídia verbal, relacionam-se de forma diferente. Então, a combinação midiática da obra de Patrícia exige do leitor uma ponte entre as divergências de percepção das modalidades espaçotemporal e semiótica.

Incorporada à combinação midiática, a *midiação* também compõe tanto o *Álbum* quando o diário de Patrícia e Oswald. Definidas por Elleström (2017, p. 89) como uma relação entre mídias técnicas e mídias básicas ou qualificadas, as composições de Patrícia Galvão evidenciam midiação por meio da relação intermediática da mídia técnica livro com as mídias qualificadas, ilustração, poemas, legendas e trechos prosaicos, os quais, por sua vez, surgem de mídias básicas: imagem e palavra.

Para além das relações intermediáticas já mencionadas, o *Álbum de Pagu* apresenta ainda, no nível verbal, referências intermediáticas. Na página IV do *Álbum*, as menções a construções arquitetônicas e a quadros futuristas funcionam como uma mistura de duas categorias definidas por Liliane Louvel (2012): a vista pitoresca e a descrição pictural.

Sobre esse aspecto, é necessário notar primeiramente que esse tipo de intermedialidade proporciona ao leitor uma segunda ponte também entre as diferentes percepções das modalidades de mídia, com enfoque na semiótica. Isso ocorre porque, ao mencionar breve e verbalmente o Edifício Martinelli, o

primeiro arranha-céu de São Paulo, marca da modernização da cidade, e o sol “decorador dos quadros futuristas” (GALVÃO, 2014, p. 93), o álbum de Patrícia Galvão exige do leitor a criação de significado por meio de um raciocínio de semelhança com signos icônicos (os quadros futuristas) e de contiguidade com os signos indiciais (o Edifício Martinelli).

Um segundo aspecto importante é, então, compreender as categorias definidas por Louvel (2012). Em “Nuanças do pictural”, Louvel (2012), a fim de escapar de definições por demais abstratas, propõe uma tentativa de classificação tipológica da presença do pictural em um texto verbal. Em resumo, a *vista pitoresca* realiza-se quando a narrativa apresenta cenas suscetíveis de ser pintadas, comumente sendo relacionada a uma paisagem, enquanto a *descrição pictural* cumpre-se quando há no texto marcadores picturais explícitos ou ainda referências explícitas, como quando Patrícia menciona os quadros futuristas. A mistura no *Álbum* ocorre então porque, ao mesmo tempo que o leitor é apresentado a uma cena passível de tornar-se imagem com a referência geográfica do edifício e a iluminação solar, ele também é exposto à associação dessa iluminação àquela presente em pinturas futuristas.

Para além do *Álbum de Pagu*, um poema que Patrícia Galvão publica sob o pseudônimo de Solange Sohl em 1948, intitulado “Natureza morta”, também evidencia nitidamente a descrição pictural de que fala Louvel (2012). Além do título, no segundo verso, há a seguinte referência ao pictural: “Estou dependurada na parede feita um quadro” (GALVÃO, 1948 *apud* CAMPOS, 2014, p. 235). O uso do termo “quadro” associa-se ao gênero de pintura que o título evoca, elencando então referências picturais explícitas. No poema, é possível ainda pensar em possíveis funções dessa referência ao pictórico.

Sophie Bertho (2015), em “Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa”, propõe-se a examinar as referências ao pictural na literatura e definir suas funções na narrativa. Partindo de uma análise que focaliza a literatura clássica francesa, Bertho (2015) propõe quatro funções para as referências picturais: psicológica, retórica, estrutural e ontológica. A psicológica diz respeito às referências que funcionam como elemento de caracterização de uma personagem. A retórica elenca o efeito persuasivo ou afetivo que uma pintura exerce sobre a personagem. A estrutural, por sua vez, funciona como uma *mise en abyme*, sendo premonitória à narrativa. Por fim, a ontológica revela a “essência” da literatura por meio da descrição de uma pintura. Essas funções pensadas por Bertho (2015), porém, referem-se à análise a partir de textos narrativos com ênfase no gênero romance. Contudo, acredito ser possível estabelecer uma

relação análoga entre as funções propostas por Sophie e o poema de Patrícia Galvão. As fronteiras dessas funções, porém, tornam-se ainda mais tênues porque o eu lírico e a personagem mesclam-se. Assim, é possível pensar a referência ao gênero natureza-morta, título do poema, como uma função retórica e, ao mesmo tempo, estrutural. Retórica porque a menção ao gênero de pintura destaca a percepção monótona que o eu lírico tem da sua realidade. É importante lembrar aqui que as pinturas de natureza-morta têm como foco objetos estáticos e inanimados e se concentram em representações de figuras e elementos comuns do cotidiano. Ao longo do poema, é elencada uma série de elementos cotidianos que evocam a monotonia percebida pelo eu lírico:

As crianças gritando, / Os homens morrendo / O tempo andando / As luzes fulgindo, / As casas subindo, / O dinheiro circulando, / O dinheiro caindo. / Os namorados passeando, passeando, / Os ventres estourando / O lixo aumentando, / Que monótono o mar! (GALVÃO, 1948 *apud* CAMPOS, 2014, p. 235).

Situada em um período conturbado, a monotonia percebida pelo eu lírico não vem associada à característica inanimada dos elementos elencados, uma vez que os verbos em gerúndio indicam a ação, mas liga-se à desesperança que o momento implica. É significativo saber que Patrícia Galvão foi presa diversas vezes entre as décadas de 1930 e 1940 por defender o Partido Comunista Brasileiro e fazer parte dele, e que sua desilusão com o partido no início dos anos de 1940 implica na autora a desilusão da revolução.

Nesse sentido, a função estrutural também se faz presente não porque prevê a narrativa, uma vez que se trata de um poema lírico, mas por antever a fragilidade da vida na percepção do eu lírico, tema que inspirou os pintores que adotaram o gênero natureza-morta e, por isso, exploraram nas telas elementos que simbolizavam a morte, como crânios, para mostrar como tudo pode ser fugaz.

Pensando em termos gerais, a produção literária de Patrícia Galvão, sempre rica em relações intermediárias, tem início com a imagem, segue para composições híbridas com combinações midiáticas e caminha para produções verbais que mantêm a referência ao pictórico. Ao longo deste artigo, a escolha foi dar ênfase às produções em que a questão da intermedialidade aparece explícita por meio da integração de mídias diferentes em uma mesma obra. Porém, o poema “Natureza morta” evidencia que a produção de Patrícia vai além e comporta também a intermedialidade por meio de referências.

Para além desse recorte, é importante saber que Patrícia Galvão começa suas publicações em março de 1929, com um desenho no segundo número da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*. Dois outros desenhos foram publicados também na mesma revista, em maio e junho do mesmo ano. A autora, que foi poeta, prosadora, revolucionária, jornalista, crítica de arte (e aqui se incluem as artes plásticas, a música e a literatura), começou a ser publicada pelos seus desenhos e alcança a hibridez, a combinação intermediária. Mas, conforme atravessa as inquietações de um Brasil modernista e conturbado politicamente, Patrícia caminha para uma produção exclusivamente verbal sem, contudo, deixar de lado as referências picturais.

Visto esse trajeto, é preciso pensar a produção da autora como uma composição que recupera a função semântica da imagem para além de mera ilustração, que quebra a “cultura do alfabeto” a que se comumente restringia o fazer literário brasileiro e proporciona uma literatura intermediária em diferentes níveis. É uma produção que requer que a inteligência visual do leitor participe da realização da obra, facultando-lhe a iniciativa de avaliar os contextos que completam e explicam a significação de cada traço.

A análise por meio de teorias da intermedialidade propicia, então, a percepção do desenho como elementar na produção de Patrícia Galvão. Este, porém, aos poucos, cede espaço para a produção verbal que, ainda assim, mantém as referências ao pictórico. Esse ciclo destaca o desenho como ponto de partida para a escrita na trajetória de Pagu e corrobora a afirmativa feita por Augusto de Campos (2014, p. 94) em referência ao *Álbum de Pagu*: “não se pode dar ao luxo de ignorar coisas como essa com gosto de invenção e de liberdade”.

From line to letter: an intermedia analysis of Patrícia Galvão's works

Abstract

The Brazilian modernist author Patrícia Galvão has created drawings, hybrid works, which show a media combination between illustrations and verbal texts formulated by her, and even exclusively verbal texts. Therefore, this paper seeks to understand the intermedia relationship between writing and image in Patrícia Galvão's works through their identification, classification, and analysis to present the drawing as a starting point to the author's writing.

Keywords

Patrícia Galvão. Intermedia. Illustration.

REFERÊNCIAS

BERTHO, S. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. Tradução Márcia Arbex Izabela B. do Lago. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015.

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

CHRISTIN, A.-M. A imagem e a letra. Tradução Júlio C. Guimarães. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 337-349, 2008. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf. Acesso em: 2 jul. 2021.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* *Aletria*, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em: 11 jul. 2021.

ELLESTRÖM, L. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias. In: ELLESTRÖM, L. *Midialidade*: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Organização Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck e Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/livro/1180/>. Acesso em: 5 jul. 2021.

GALVÃO, P. Álbum de Pagu & O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagu que são minhas. In: CAMPOS, A. *Pagu*: vida e obra. Organização, seleção de textos, notas e roteiro bibliográfico Augusto de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 91-109.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

REVISTAS do Modernismo: *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar. Organização Pedro Putoni e Samuel Titan Jr. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.