

## Álbum de Pagu: um ritual erótico e sacrificial

Raquel Zandomeneghi\*

<https://orcid.org/0009-0000-5254-7233>

**Resumo:** Patrícia Galvão, ou Pagu, apesar de ser associada ao movimento modernista brasileiro, ainda fica às margens das análises quando se pensa na vanguarda do período em questão. Contudo, o *Álbum de Pagu* (1929) é um conjunto de poemas com desenhos enfocados na erotização do corpo feminino, em especial da própria Pagu, inclusive durante a infância. Este trabalho o analisará a partir dos conceitos de inocência construtiva (Andrade, 2017); subjetividade no fazer poético modernista (Aranha, 1925); escrita erótica feminina e subversiva (Cixous, 2022); erotismo, transgressão e sacrifício (Bataille, 1987). Proponho, ao fim, a leitura do *Álbum* como um ritual.

**Palavras-chave:** Erotismo. Transgressão. Ritual. Patrícia Galvão (Pagu).

### Álbum de Pagu: an erotic and sacrificial ritual

**Abstract:** Patrícia Galvão, or Pagu, despite being associated with the Brazilian modernist movement, still remains on the margins of analysis when thinking about the avant-garde of the period. However, *Álbum de Pagu* (1975 [1929]) is a set of poems with drawings focused on the eroticism of the female body, especially of Pagu herself, including the period of childhood. This essay will analyze it based on the concepts of constructive innocence (Andrade, 2017); subjectivity in modernist poetic making (Aranha, 1925); feminine and subversive erotic writing (Cixous, 2022); eroticism, transgression and sacrifice (Bataille, 1987). In the end, I propose a reading of the *Album* as a ritual.

**Keywords:** Eroticism. Transgression. Ritual. Patrícia Galvão (Pagu).

### Álbum de Pagu: un ritual erótico y sacrificial

**Resumen:** Patrícia Galvão, o Pagu, a pesar de estar asociada al movimiento modernista brasileño, aún permanece a los márgenes de los análisis de las vanguardias del siglo XX. Sin embargo, el *Álbum de Pagu* (1975 [1929]) es un conjunto de poemas con dibujos centrados en la erotización del cuerpo femenino, especialmente de la propia Pagu, incluso durante la infancia. Este trabajo lo analizará a partir de los conceptos de inocencia constructiva (Andrade, 2017); subjetividad en la creación poética modernista (Aranha, 1925); escritura erótica femenina y subversiva (Cixous, 2022); erotismo, transgresión y sacrificio (Bataille, 1987). Al final, propongo la lectura del *Álbum* como un ritual.

**Palabras clave:** Erotismo. Transgresión. Ritual. Patricia Galvão (Pagu).

\* Universidade da Califórnia. Doutoranda no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, Los Angeles. E-mail: [raquelz@ucla.edu](mailto:raquelz@ucla.edu).



Patrícia Galvão, ou Pagu, apesar de ser associada ao movimento modernista brasileiro, ainda fica às margens das análises quando se pensa na vanguarda do período em questão. Contudo, o *Álbum de Pagu* (1975 [1929]) – criado durante a efervescência antropofágica, mas descoberto décadas depois e divulgado pela primeira vez somente em 1975, no n. 2 da revista baiana *Código* por Augusto de Campos – é uma obra inovadora e, sobretudo, provocadora, em forma e conteúdo. Ao mesclar versos, prosa e desenhos, e ao lançar mão ora de letra maiúscula, ora minúscula, para iniciar seus versos, a poeta demonstra liberdade em compor e reafirma sua despreocupação com recursos formais. Seguindo a estética formal adotada, o conteúdo do *Álbum* similarmente provoca por focar-se na erotização do corpo feminino, inclusive quando trata sobre a infância, levando à ideia de transgressão por parte da personagem (e da autora). Todos esses elementos trabalham em conjunto e dão aos textos e desenhos uma ideia de subjetividade no fazer poético de Pagu, estando de acordo com o que Graça Aranha defendia como arte moderna.

Organizador da Semana de Arte Moderna de 1922 e defensor das ideias vanguardistas europeias, Aranha atentava ao *sentir* para o fazer poético. Por outro lado, muito do que se conhece hoje como arte modernista não tinha como fator pulsante a subjetividade, porém, os objetivos centrais de recriar a história do Brasil a partir das artes e o de fazer nascer uma arte essencialmente brasileira (elemento compartilhado com Aranha). Percebemos isso com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, a tela “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, e *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, por exemplo. Ademais, os “Manifesto da poesia Pau-Brasil” e “Manifesto antropófago”, ambos de Oswald de Andrade, moldaram o pensamento de muitos modernistas, através de sua radicalidade e influência.

No primeiro texto, Oswald defende uma linguagem sem erudição e uma arte sem regras, fragmentada, e que faça uso de uma *inocência construtiva*. Chama os poetas da época de “experimentais”, encarregados da invenção, da surpresa, da síntese etc. No segundo, quatro anos mais tarde, Oswald de Andrade amadurece as ideias da

“poesia de exportação”, passando a defender a antropofagia cultural como recurso necessário para a arte. Assim, come-se o outro (ou o que vem de fora) para absorver suas qualidades e tornar-se melhor. Pensando nesse conceito de antropofagia, não seria equivocado avaliar que Pagu *come* duplamente seu colega modernista ao realizar o *Álbum*. Inicialmente, ao se apropriar da ideia da antropofagia; depois, ao ter como referência *O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (2017 [1927]), de Oswald de Andrade, para realizar seu livro-poema. Ambos misturam poemas e desenhos (pouco ou nada usual até então)<sup>1</sup> e lançam mão de traços infantis e simples (afinal, a simplicidade defendida não viria somente na linguagem) para compor suas ilustrações.

Quando analisamos as duas obras, fica evidente o quão comprometidos estão os poetas em explorar o que Oswald de Andrade chama de *inocência construtiva* no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. Isso porque ambos retornam para a infância, fase de maior inocência, quando se está mais deslocado das convenções (especialmente artísticas) e mais propenso a desenhar. Assim, se convidam a experimentar a partir da invenção de poemas que realizam diálogos entre texto e ilustrações. Por outro lado, n’*O Primeiro Caderno*, Oswald de Andrade volta à infância para fazer poesia (ou, quem sabe, aprender a fazer uma poesia brasileira) e desenhar. Seguindo esse caminho, relembra alguns episódios de sua vida pessoal – no poema “Meus sete anos”, por exemplo: “Papai vinha de tarde / Da faina de labutar / Eu esperava na calçada [...]” (Andrade, 2017, p. 182) –, mesclando-os com questões gerais do Brasil – como em “Brasil”: “O Zé Pereira chegou de caravela / E perguntou pro guarani da mata virgem / — Sois cristão? [...]” (Andrade, 2017, p. 198).

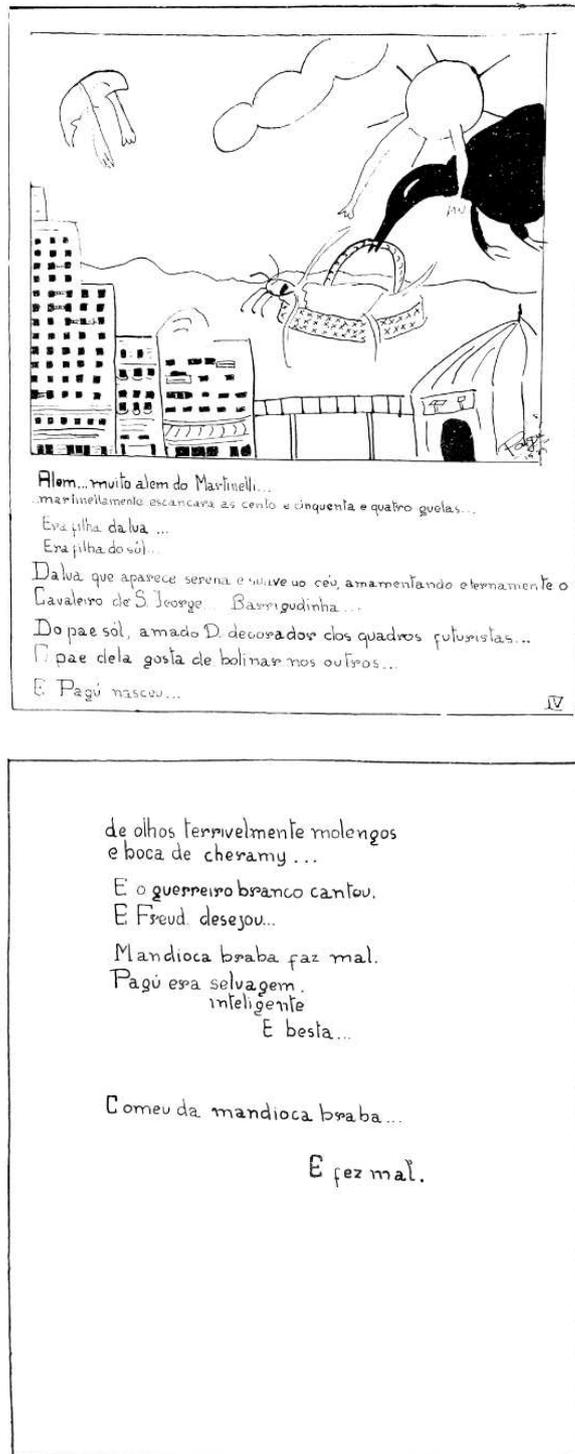
---

<sup>1</sup> Em sua análise sobre o *Álbum de Pagu* e *Dia Garimpo*, de Julieta Barbara, Patrícia Lino menciona que ambos os livros de poemas com desenhos se inspiraram no “enorme passo interdisciplinar de Cocktails (1923-1926/1984), de Luís Aranha, Pau Brasil (1925), de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Quelques Visages de Paris (1925), de Vicente do Rego Monteiro, o Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade (1927) ou O Mundo do Menino Impossível (1927), de Jorge de Lima” (Lino, 2022, p. 1). Apesar da existência destes livros, sabe-se que esta interdisciplinaridade de poesia e desenho não era a maneira mais comum de fazer poemas, e muitos destes livros (com exceção especial às obras de Oswald e Tarsila) são marginalizados nas análises acerca da produção modernista.

No caso de Galvão, por outro lado, sua poesia a coloca do avesso, apresentando muitas camadas do seu *indivíduo*, isto é, ao compor o *Álbum*, a poeta recupera o sentir, a subjetividade e as sensações defendidas por Aranha quando escreveu sobre modernismo. Em outras palavras, não há qualquer preocupação em relacionar suas vivências com a identidade nacional brasileira. O íntimo da poeta é expresso também pelas ilustrações, tendo como foco uma “personagem” principal, enquanto os desenhos de Oswald variam bastante nesse sentido. A boca marcada (com ou sem batom) de Patrícia e seus olhos molengos marcam muitos dos desenhos, trazendo identidade para a personagem-Pagu. Nem todos carregam essas marcas, mas sabemos se tratar dela seja pelo formato do corpo, pelo apoio dos versos, ou pela obviedade do nome do livro-poema: *Álbum de Pagu*. Se Hélène Cixous advogou em prol da escrita feminina acerca de suas sexualidades, erotizações e corpos, Pagu (seguindo os termos da filósofa franco-argelina), ao escrever sobre sua própria sexualidade e erotizar a si mesma, escreve (e desenha) *através* de seu corpo, recuperando-o (Cixous, 2022).

Emulando a lógica bíblica, nesse álbum Galvão divide sua vida em “NACIMENTO”, “VIDA”, “PAIXÃO” e “MORTE”. Ainda em “nascimento”, a poeta “de olhos terrivelmente molengos e boca de cheramy” antecipa seu comportamento e modo de viver: “Pagú era selvagem / inteligente / E besta...” (Galvão, 1975, p. IV). Seu lado selvagem e besta se consolida quando ela informa: “mandioca braba faz mal”, mas Pagu come mesmo assim” (Galvão, 1975, p. IV).

Figura 1: *Álbum de Pagu*, páginas IV-V.

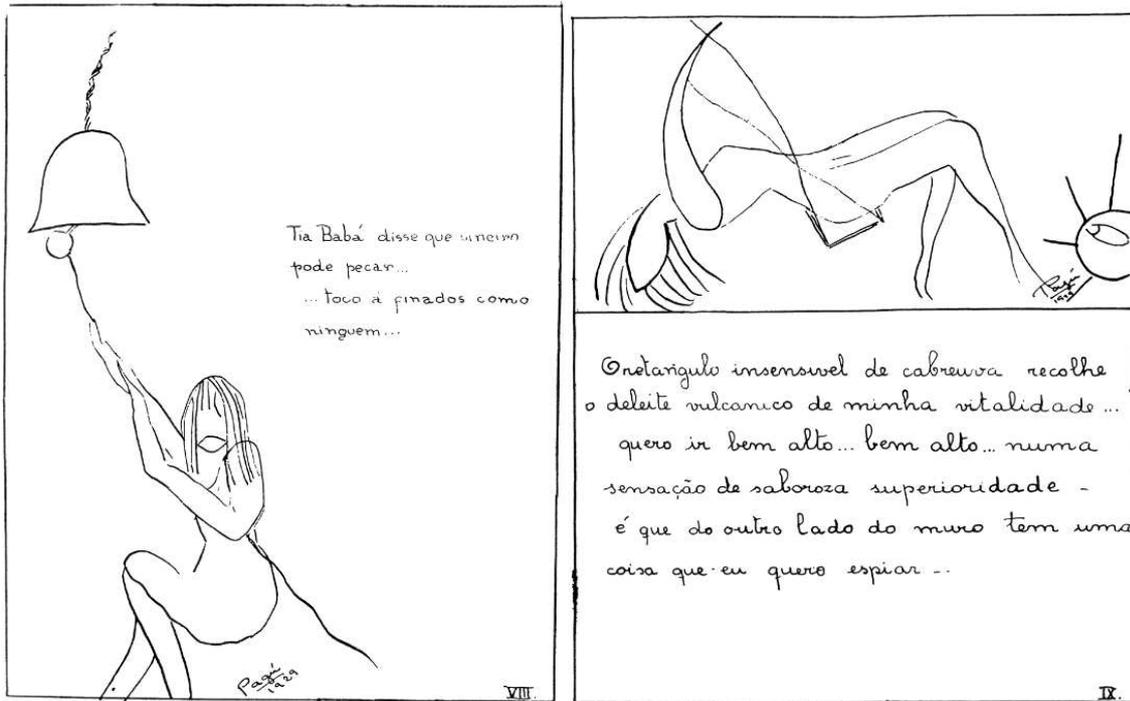


Fonte: Galvão, 1975, p. IV-V.

Logo depois, em “vida”, nos deparamos com autoilustrações e textos erotizados, ao mesmo tempo em que encontramos indícios de infantilização. No

quadro VIII (Galvão, 1975) a poeta escreve, “Tia Babá disse que sineiro pode pecar... / ...toco a finados como ninguém...” (Galvão, 1975, p. VIII), e na ilustração a seguir Pagu anda de balanço.

Figura 2: *Álbum de Pagu*, páginas VIII-IX.



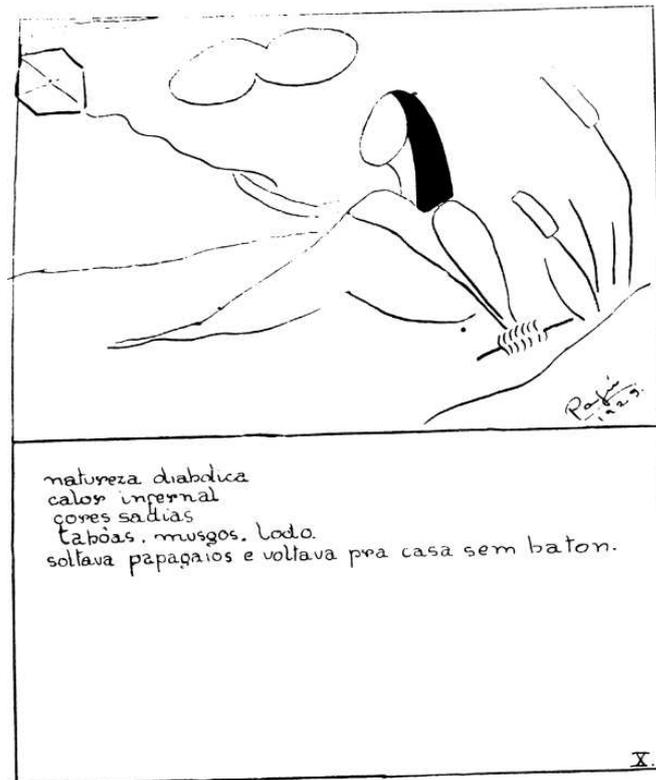
Fonte: Galvão, 1975, p. VIII e IX

Apesar do elemento “Tia Babá” e da ideia de brincar com um sino ou com um balanço sugerirem um tom infantil, Pagu toca o sino para poder pecar; anda de balanço para ir “bem alto” e espionar algo do outro lado do muro; afirma ter vitalidade, marcada por um “deleite vulcânico”. Logo, estamos diante de seu lado selvagem, longe das regras, convenções e morais. Além disso, nessas páginas os desenhos são de uma menina com corpo desnudo, sem roupas. Na Imagem 3, sua boca carnuda estampa seu rosto, boca de mesmo formato com o desenho da capa e da vinheta de seu nascimento. Na Imagem 4, sem traços no rosto, a menina tem demarcadas suas curvas, seios e colo, elementos que trazem sensualidade ao quadro. Junto a isto, um sol com olhar atento à Pagu está ilustrado. No quadro IV, já aqui apresentado, Galvão afirma ser filha do sol. Logo, a presença deste elemento no quadro IX é interessante

porque, ao mesmo tempo em que a personagem elabora a respeito do seu anseio pela transgressão—isto é, olhar para o outro lado do muro, subir bem alto—, a vigilância do olhar paterno também se faz presente, indicando uma tentativa de controle.

No quadro a seguir, Pagu segue essa linha ao escrever “soltava papagaios e voltava para casa sem batom” (Galvão, 1975, p. X). No mesmo verso, portanto, insinua uma brincadeira infantil e uma troca de beijos que lhe tiraria o batom. Calor, inferno e “natureza diabólica” também são elementos mencionados nesses versos, estando em sintonia com o quadro anterior, quando Patrícia Galvão menciona seu deleite vulcânico. Há, em vista disso, o elemento do fogo em relação com o pecado (em termos bíblicos), ou com atos de transgressão por parte de uma menina.

Figura 3: *Álbum de Pagu*, página X.



Fonte: Galvão, 1975, p. X

Para entendermos a junção da infância com a erotização, é interessante levar em conta alguns aspectos da vida da poeta, compartilhados em *Paixão Pagu: a*

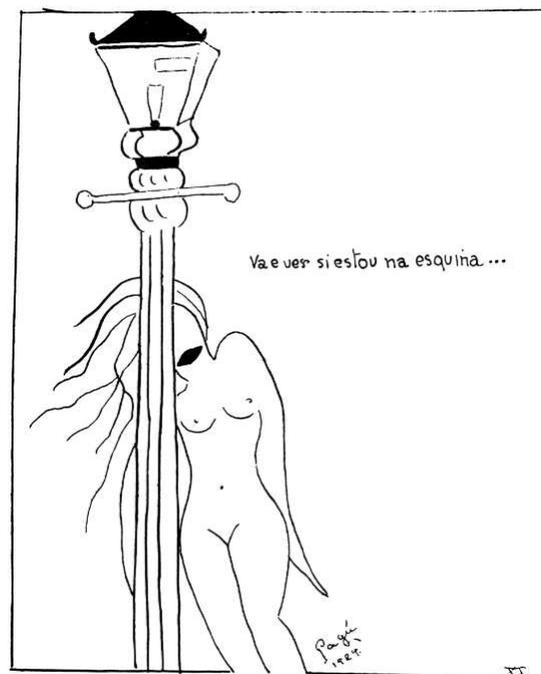
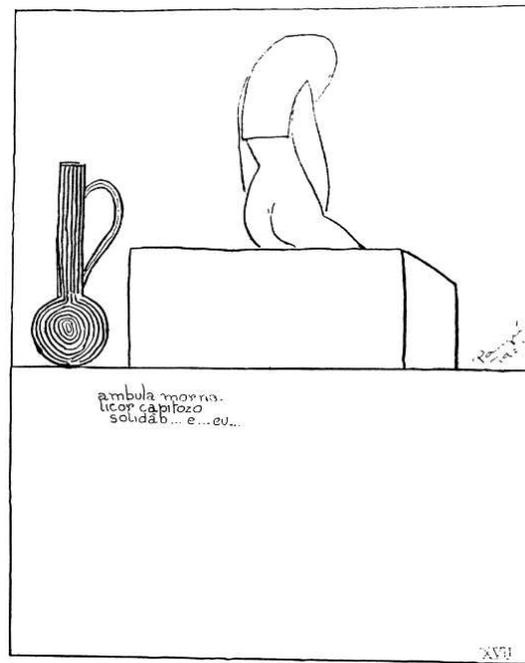
autobiografia precoce (2005). Nessa espécie de relato autobiográfico escrito para seu marido Geraldo Ferraz, Pagu compartilha ter vivido sua primeira experiência sexual aos doze anos incompletos. Não sentiu uma necessidade fisiológica ou de revolta contra as normas, podendo, então, a razão pela sua “entrega” ser a sua “predestinação dos impulsos. Ou a obediência à minha vontade determinante. Vontade que aparecia assim à toa” (Galvão, 2005, p. 53). Relata também não ter tido infância, sendo “uma mulher-criança. Mas mulher”. Ao mesmo tempo, não lhe revoltava ser tratada de forma infantil:

Dissimulava minhas idéias formadas. Eu procurava parecer criança. [...] Eu sabia que enganava todo mundo. Não havia conflitos, nem luta pró-independência. Eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão” (Galvão, 2005, p. 57).

Neste sentido, percebemos Patrícia Galvão sustentar uma vida dupla, com características de mulher e ao mesmo tempo de criança. Relação essa que faz sentido quando olhamos para seus desenhos e textos, que brincam com a infantilização e erotização concomitantemente.

Nem toda a erotização do *Álbum* apresenta-se na infância, contudo. Em outros momentos, a autora deixa de mencionar termos que remetem à infância e passa a mergulhar na erotização de si mesma. Quando escreve “solidão... e... eu...” (Galvão, 1975, p. XVII), Pagu está de costas para quem a lê ou a observa, com as mãos e os olhos voltados para baixo, representando a masturbação, ademais de uma atenção para o próprio sexo e si mesma. No quadro XX, com o desenho de uma mulher nua apoiada em um poste de luz, Pagu marca suas curvas, sexo, boca e cabelo longo. A poeta lança: “Vá ver si estou na esquina...” (Galvão, 1975). Utilizando uma expressão que convida o outro a parar de lhe incomodar, Galvão também parece se apropriar da “esquina”, espaço que geralmente carrega um eufemismo para a prostituição.

Figura 4: *Álbum de Pagu*, páginas XVII-XX.



Fonte: Galvão, 1975, p. XVII e XX

Para ter-se noção acerca do contexto da época, em 1931, dois anos após realizar seu livro-poema, Patrícia escrevia a coluna “A Mulher do Povo” no jornal *O Homem do Povo* – de vida curta, com apenas 8 números –, criado e dirigido por Oswald de

Andrade e pela própria poeta. Nele, tece críticas às mães católicas, defensoras dos bons costumes clericais (Galvão, 1931a, p. 2), e às jovens da sua idade “inimigas da sinceridade”, responsáveis por deturpar “os fatos escandalosos, de uma guria mais sincera, em luta corporal com o controle cristão. Agrupam-se para abandoná-la. A camarada tem de andar sozinha... E’ uma imoralidade.... Ao menos, se fizesse escondido...” (Galvão, 1931b, p. 2).

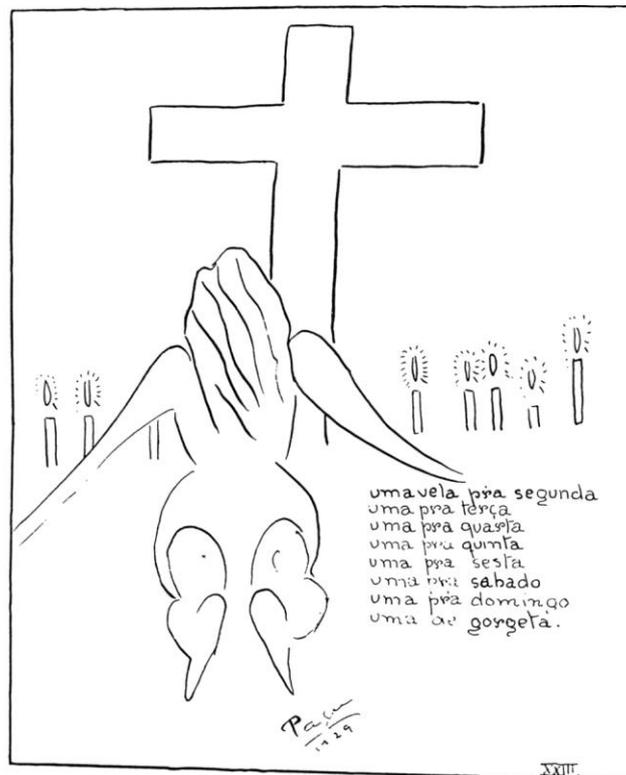
A ironia domina os textos em “A Mulher do Povo”, e a autora, por meio de uma escrita afiada, demonstra sua revolta com relação ao controle exercido – por instituições, tal qual a igreja – no corpo da mulher. Controle esse perpetuado por agentes também do sexo feminino, como mães e outras mulheres da sua geração. Afirma ter sido vítima das “inimigas da sinceridade”: “Eu, que sempre tive a reprovação dellas todas; eu que não mentia, com as minhas attitudes, com as minhas palavras e com a minha convicção; eu que era uma revolucionaria constante no meio delas [...]” (Galvão, 1931b, p. 2). Abrindo a análise do *Álbum* para outros escritos da poeta e para os discursos da época, Galvão reforça (de maneira anacrônica, posto que seus textos antecipam) a ideia foucaultiana de que, mais do que desejar que o sexo ficasse na “obscuridade”, as instituições modernas empenharam-se a sempre falar sobre ele, mas este empenho viria atrelado à noção de segredo que circundaria o sexo (Foucault, 1988, p. 36). Fala-se sobre sexo justamente para controlar e regular, como fazem as mães e jovens católicas, de acordo com a autora.

Por outro lado, ela mesma se considera uma revolucionária em meio a esse cenário controlador, como exposto em trecho acima publicado na coluna “A Mulher do Povo”. Sabe-se que em *História da Sexualidade* Michel Foucault refuta a “hipótese repressiva”, ideia de que a sexualidade seria reprimida, o que o leva a desacreditar ou, ao menos, desvalidar possibilidades de “ordem da revolta” (Foucault, 1988, p. 12). Consequentemente, o *Álbum* parece estar mais próximo das ideias de Georges Bataille acerca do erotismo e da transgressão. O erotismo do livro-poema aproxima-se à religião não apenas por replicar o formato bíblico, mas também porque se incube da “experiência interior”, entendida como religiosa por Bataille (1987, p. 23). A transgressão, pois “não existe interdito que não possa ser transgredido” (Bataille, 1987,

p. 42), bem como porque “O erotismo é, inevitavelmente, transgressor, visto que o desejo humano é excesso”, de acordo com Silvia Lippi (2009, p. 173). Ademais, sua subversão não se apresenta apenas pela camada erótica, mas pelo destaque ao corpo *feminino*. Dessa maneira, o *Álbum* segue a lógica de Cixous por ser um conjunto de textos e desenhos que “ri”, “quebra” e “despedaça” as instituições (Cixous, 2022, p. 53).

Galvão transgride os interditos sociais e religiosos ao longo de sua produção artística, em especial com o *Álbum*, onde se apropria de elementos religiosos para abordar seu “deleite vulcanico” (Galvão, 1975, p. IX), sua “experiência interior”, que é a maior manifestação religiosa, conforme Bataille. Por isto, não surpreende a personagem ajoelhar-se diante de uma cruz e acender velas para cada dia da semana (Galvão, 1975, p. XXIII) em meio a um livro-poema que se desdobra em torno do erotismo. Patrícia Galvão parece entender a esfera sagrada do erotismo mesmo antes da publicação de *L'Érotisme* (1957).

Figura 5: *Álbum de Pagu*, página XXIII.

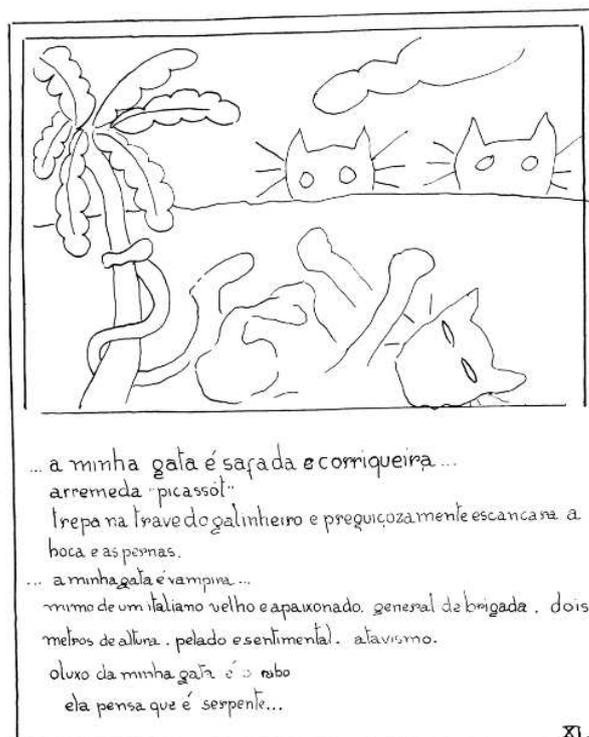


Fonte: Galvão, 1975, p. XXIII

Dado esse contexto e pensando na moralidade e no controle, ou em termos bataillianos, interditos, como princípios centrais destes anos, o *Álbum* surge como uma obra transgressora (Bataille) e subversiva (Cixous). Ao definir-se como selvagem e explicitar poeticamente seus comportamentos (o desejo de “ir além”, de espiar, as voltas para casa sem batom, a masturbação etc.), colocar-se em um contexto de prostituição (como vemos no quadro XX), desenhar seu corpo nu e erotizar-se ainda desde menina, Galvão vai em caminho completamente contrário às normas pregadas pelas “inimigas da sinceridade”. Sua resposta à moralidade imposta se dá precisamente com a celebração de sua imoralidade, representando no *Álbum* a própria (em suas palavras) “luta corporal com o controle cristão” (Galvão, 1931b, p. 20). Seguimos acompanhando essa resposta na vinheta XVI, onde a personagem Pagu observa o quadro de uma mulher nua e pinta um seio. Aqui, Patrícia Galvão cria um espaço de santuário (outra referência religiosa) com rosas e “figuras imoraes” (Galvão, 1975, p. XVI), marcado por uma lentidão e incerteza, que se manifestam também pelas reticências usadas no texto. A lentidão revela-se similarmente na gata, caracterizada como “pesada”. Desenho e texto traduzem uma atmosfera lenta, pesada e erótica, carregando a sensação de um momento pós-gozo.

Novamente uma gata é apresentada, agora como personagem principal, em que o animal (de olhos molengos, representando, então, Pagu) aparece sendo observada por dois gatos ao fundo enquanto, de barriga para cima e com o rabo enroscado em uma árvore, olha para o leitor (Galvão, 1975, p. XI). O erotismo excede as limitações da espécie humana e atrela-se novamente à lentidão com a gata que “*preguiçosamente* escancara a boca e as pernas” (Galvão, 1975, p. XI, grifo próprio). Outros elementos eróticos são indicados pelo rabo enroscado, os outros gatos a vigiando, e, claro, pelo texto escrito: “safada”, “o luxo da minha gata é o rabo / ela pensa que é serpente...”. (Galvão, 1975, p. XI).

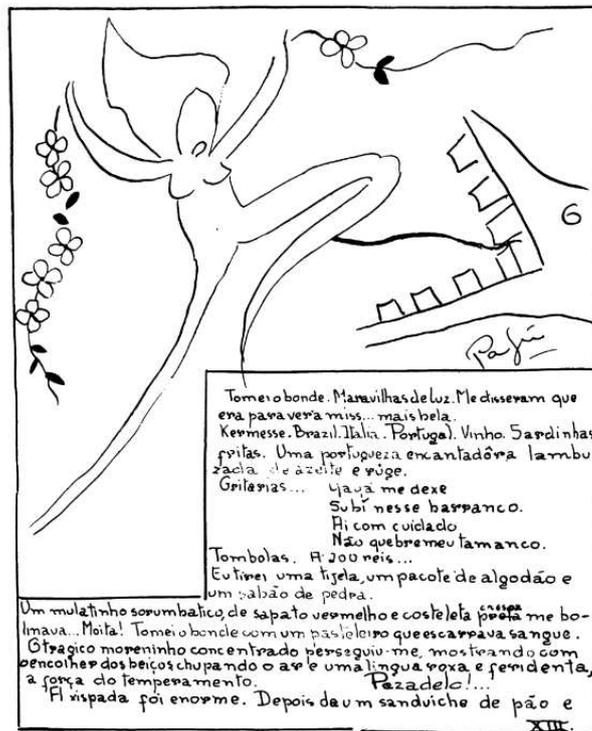
Figura 6: Álbum de Pagu, páginas XVI-XI.



Fonte: Galvão, 1975, p. XVI e XI

Uma serpente volta a ser mencionada e é desenhada no quadro XII, onde vemos uma Pagu livre, sem roupas, de pernas abertas e cabelos esvoaçantes, junto de uma cobra, de língua longa, a picando. Se no quadro anteriormente analisado a gata pensa que é serpente, aqui podemos passar a refletir sobre o que ser serpente deve significar. Por escrito, a poeta relata haver um jovem de língua 'roxa' e 'feridenta' a bolinando e a perseguindo. Depois desse episódio, dorme com o facão da cozinha debaixo do travesseiro e sonha com o jovem e sua língua (Galvão, 1975, p. XIII). A língua, que se repete tanto em texto quanto em desenho, aparece na imagem como proveniente da serpente. Logo, o menino é representado imagetivamente pela cobra. Isso em conta, o ser serpente equivale ao viver a experiência masculina em sua plenitude, gozando de suas liberdades – mesmo que essas liberdades muitas vezes ultrapassem os limites da outra pessoa, como ocorre com a personagem Pagu. Ainda que nos outros quadros Pagu aparente ser livre, aqui está a prova de sua liberdade limitada, como a de qualquer mulher na década de 1920. À vista disto, pensar ou desejar ser serpente nada mais é do que a manifestação de seu anseio pela transgressão e para alcançar uma liberdade que não lhe é concedida.

Figura 7: Álbum de Pagu, página XII.



Fonte: Galvão, 1975, p. XII

Seria desonesto mencionar o quadro XII sem atentar para o fato de que o jovem “de língua feridenta” que a assedia é descrito como “mulatinho sorumbático de [...] costeleta crespa” (Galvão, 1975, p. XII). Seus comentários racistas, infelizmente, não se limitam a esse evento, porque, na página XXV (1975), Patrícia Galvão também tece comentários extremamente problemáticos e estigmatizadores com relação a uma mulher negra que trabalha em sua casa. A subversão de Pagu infelizmente ainda é limitada e pensada especificamente para quem lutava contra o controle cristão e a moralidade sobre corpos femininos e brancos. A problemática racial para Galvão parecia, ao menos até 1929, um tema longe de ser problematizado.

Retomando ao erotismo, Maria de Lourdes Eleutério, no ensaio “Elas eram muito modernas”, analisa a produção literária feminina no período de 1920 a 1929. Apesar de o texto não incluir os trabalhos de Pagu, ainda assim é interessante para aprofundarmos-nos no tópico. Os anos 1920 foram um período patriarcal, matrimonial, de repressão sexual feminina, no qual as mulheres sequer tinham direito

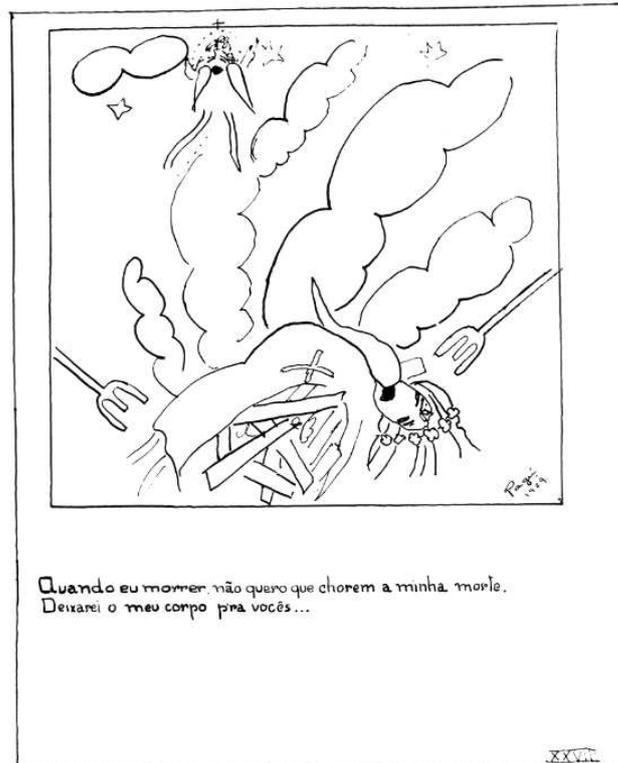
ao voto. Cecília Bandeira de Mello Rebelo de Vasconcelos (Madame Chrysanthème), Gilka Machado, Ercília Nogueira Cobra e Maria Lacerda de Moura, conforme compartilha a pesquisadora, foram escritoras que buscaram escapar da lógica conservadora vigente, não diferente de Patrícia Galvão. Suas produções literárias:

[...] estão crivadas de variado matiz sobre o poder do corpo e sobre o corpo, como exemplos: o divórcio, que à época previa apenas a separação de corpos; o erotismo, considerado uma degeneração; a maternidade, uma obrigação; o adultério, uma prerrogativa do homem; e a virgindade da mulher, requisito fundamental para o casamento. A compreensão do mundo, o estar nele, passa pelo corpo, percepção fundamental registrada na escrita dessas mulheres (Eleutério, 2022, p. 306-307).

Ainda que o *Álbum de Pagu* tenha ficado de fora da análise, fica evidente que Patrícia Galvão está em diálogo com as outras autoras citadas, ao deixar o corpo feminino em evidência ao longo do *Álbum*. Nem todas as autoras mencionadas, por outro lado, trabalhavam com poesia e erotismo. Essas características são percebidas nas obras de Pagu e de Gilka Machado, que publicou *Mulher Nua* em 1922 e *Meu Glorioso Pecado* em 1928. Sobre o último livro, a pesquisadora Maria de Lourdes Eleutério comenta: “encontramos a autonomia do desejo, quando, na ausência do ser amado, ela revive intensamente a proximidade dos corpos” (Eleutério, 2022, p. 318). Logo, os textos de Gilka acabam envolvendo o outro, como vemos no poema de seu segundo livro: “Nesta ausência que me excita, / tenho-te, à minha vontade, / numa vontade infinita...” (Machado *apud* Eleutério, 2022, p. 318). Para Galvão, em contraste, a erotização aparenta vir de si mesma, sem qualquer necessidade do outro, como percebemos no quadro XIX, em que menciona a masturbação, além de seu livro-poema ter ela própria como enfoque principal. Existe um elemento de autossuficiência, o erotismo por ele próprio, sem vínculo necessário com o desejo por um outro. Apesar de Bataille defender a constante procura de um objeto de desejo fora, “este objeto responde à *interioridade* do desejo” (Bataille, 1987, p. 20). Se nesses exemplos vemos em Gilka Machado o desejo por um objeto externo como resposta ao desejo interno, no *Álbum de Pagu* encontramos majoritariamente a “interioridade do desejo”.

Colocando seu corpo ainda mais em evidência, Pagu encerra o livro: “Deixarei meu corpo pra vocês” (Galvão, 1975, p. XXVIII), diz a poeta na seção “morte”. Este corpo que foi tão valorizado nas ilustrações e nos poemas torna-se descartável ao fim. Ao mesmo tempo em que Pagu aprecia o corpo material e as sensações, demonstra certo desapego a ele. Isto se deve porque, como já mencionado, apesar de a poeta almejar liberdade, ela não a tem por completo. Seu corpo (e o de outras mulheres) é instrumento de poder e alvo de violência. No desenho, seu cadáver, deixado para nós, está sendo violentado, estraçalhado. Em segundo plano existe um pequeno corpo imaterial, uma Pagu pequena, flutuante, com rosto tranquilo e verdadeiramente livre, sugerindo que a sua liberdade só será alcançada na morte.

Esse quadro pode também ser analisado à luz do pensamento batailliano, em que erotismo, sacrifício e morte dialogam: “Há, devido à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem é a continuidade do ser, a que a vítima é devolvida” (Bataille, 1987, p. 16). Pagu sofre o que Bataille chama de “sacrifício espetacular” (Bataille, 1987, p. 16). Espetacular porque quem lê e observa o desenho também participa desse sacrifício. O corpo da vítima é descontinuado, no entanto, Pagu continua e existe com a leitora depois do sacrifício. Em realidade, a experiência de leitura do *Álbum* assemelha-se a um ritual erótico em que o corpo de Pagu é celebrado e colocado em evidência ao longo das páginas. Tem-se como ato final desse ritual, por um lado, a morte sacrificial, por outro, o ápice da leitura erótica que leva ao gozo. O ato final (morte de Pagu-personagem) acontece ao mesmo tempo em que se chega ao fim do livro e o momento após o fim do livro, após o gozo e após a morte é de silêncio. Neste silêncio descontinua-se o ser Pagu, que passa a estar presente (continuar-se) com a leitora pós-sacrifício.

Figura 8: *Álbum de Pagu*, páginas XXVIII.

Fonte: Galvão, 1975, p. XXVIII

### Considerações finais

Dado o contexto de moralidade que marcava o período, *Álbum de Pagu* emerge como uma obra de profunda transgressão (Bataille) e subversão (Cixous). Galvão desafia normas ao afirmar poeticamente seus desejos e comportamentos: o impulso de “ir além”, o espiar clandestino, a volta para casa sem batom, a masturbação, a associação com a prostituição e a erotização. Essas afirmações não surgem como negações da moralidade restritiva, mas como uma celebração radical da “imoralidade”. O erotismo em sua obra transcende a condição de tema literário para se tornar ato político, perceptível também na fusão entre palavra e imagem, que estrutura o *Álbum*. Apesar de não negar seu corpo como objeto de desejo alheio, Pagu

o escreve e o desenha como um território de construção subjetiva, marcado por suas próprias pulsões.

Logo, enquanto o modernismo brasileiro frequentemente privilegiava a reconstrução da identidade nacional, Pagu desvia-se dessa proposta ao investir na subjetividade e na corporeidade como expressões da liberdade criativa. Sua obra não apenas devora as influências modernistas como as ressignifica a partir de uma perspectiva singularmente feminina. Se outros modernistas buscavam desconstruir formas tradicionais, Patrícia Galvão radicaliza esse gesto ao deslocar o centro da criação para o corpo e a experiência intimista da mulher. O *Álbum* antecipa debates sobre feminilidade, escrita do corpo e subversão das normas, trazendo elementos que só décadas depois seriam aprofundados pela crítica feminista. Além disso, sua coluna no *Suplemento de A Tribuna*, assinada como Mara Lobo, reforça a importância da originalidade orgânica na literatura moderna: uma originalidade que não se reduz à busca pelo inédito, mas que emerge como necessidade interna da própria obra: “uma originalidade que não seja feita de originalidade apenas – uma originalidade orgânica, funcionando, muitas vezes, em consonância rítmica e fonética mesmo, com as coisas narradas” (Galvão *apud* Campos, 1982, p. 240). Sua escrita e sua arte visual operam no que ela chama de “terreno da aventura”, espaço de experimentação constante.

Ainda que Galvão busque romper com interditos, elementos externos surgem como obstáculos à completude desse gesto. A figura do sol, que simboliza a presença paterna e o controle sobre sua existência; a serpente-menino, cuja língua feridenta a persegue, representando uma ameaça constante; e os deslizos ao retratar personagens racializados são aspectos que demonstram as contradições internas à sua proposta artística. Esses fatores fazem com que, em determinados momentos, sua subversão seja interrompida por resquícios do discurso dominante. A tensão entre desejo e contenção culmina no sacrifício final da Pagu-personagem, que encontra na morte a única forma possível de transgressão total. O desaparecimento do corpo representa o ponto em que não há mais espaço para interferências externas nem para falhas.

Assim, *Álbum de Pagu* se configura como um artefato de resistência e inquietação, onde cada leitor se torna cúmplice e herdeiro de sua insubmissão.

Através de sua escrita e seus desenhos, Patrícia Galvão cria um espaço literário entre arte, erotismo e política, transformando o corpo feminino em campo de luta. Dessa maneira, Galvão não apenas encerra seu *Álbum*, mas inaugura um novo espaço discursivo onde a mulher pode se afirmar para além das estruturas dominantes. A celebração do corpo subversivo que atravessa sua obra não se encerra com sua morte ficcional; pelo contrário, ela sobrevive em seus leitores, garantindo a continuidade de sua transgressão para além das páginas.

### Referências

ANDRADE, Oswald de. O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. *In*: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Kindle Edition.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELLES, Gilberto Mendonça. (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto Pau-Brasil. *In*: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

ARANHA, Graça. O Espírito Moderno. *In*: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CAMPOS, Augusto. **Pagu**: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Trad: Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Elas eram muito modernas. *In*: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 304-338. Kindle Edition.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GALVÃO, Patrícia. A mulher do povo. In: ANDRADE, Oswald de; GALVÃO, Patrícia; LIMA, Queiroz. **O homem do povo**. Quinta edição, jan./fev. 1931a. Disponível em: [https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720623/per720623\\_1931\\_00005.pdf](https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720623/per720623_1931_00005.pdf). Acesso em: 8 dez. 2024.

GALVÃO, Patrícia. A mulher do povo. In: ANDRADE, Oswald de; GALVÃO, Patrícia; LIMA, Queiroz. **O homem do povo**. Oitava edição, mar./abr. 1931b. Disponível em: [https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720623/per720623\\_1931\\_00008.pdf](https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720623/per720623_1931_00008.pdf). Acesso em: 8 dez. 2024.

GALVÃO, Patrícia. Álbum de Pagu. **Revista Código**, n. 2. 1975. Disponível em: [http://www.codigorevista.org/nave/index.html#/&indice2=codigoo2\\_0024&indice=codigoo2\\_0025](http://www.codigorevista.org/nave/index.html#/&indice2=codigoo2_0024&indice=codigoo2_0025). Acesso em: 3 dez. 2024.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LIPPI, Silvia. **Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan)**. Trad. Pedro Henrique Bernardes Rondon. *Ágo-ra*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 173-183, jul.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/dM948LQkxRxkM3wgzd9tKrd/?lang=pt>. Acesso em: 29 nov. 2024.

LINO, Patrícia. **Álbum de Pagu e Dia Garimpo: dois livros de poemas com desenhos**. *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, Brown University Library, 2022. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:6epc9fp5/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Recebido em 08/12/2024.

Aprovado em 07/03/2025.