

Álbum de Pagu & Dia Garimpo: Dois livros de poemas com desenhos

[*Álbum de Pagu & Dia Garimpo:*
Two books of poems with drawings]

Patrícia Lino*

Palavras-chave

Pagu, Patrícia Galvão, Julieta Barbara, *Álbum de Pagu*, *Dia Garimpo*, Interdisciplinaridade.

Resumo

Influenciadas pelo 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, Pagu e Julieta Barbara publicaram os seus livros de poemas com desenhos, *Álbum de Pagu* e *Dia Garimpo*, em 1929 e 1939, respetivamente. Ambas exploraram, num e noutro, a inseparabilidade da relação entre a hibridez dos materiais e a intimidade da representação, sem precedentes, do corpo da mulher na poesia moderna brasileira.

Keywords

Pagu, Patrícia Galvão, Julieta Barbara, *Álbum de Pagu*, *Dia Garimpo*, Interdisciplinarity.

Abstract

Motivated by the enormous interdisciplinary work of Luís Aranha's *Cocktails* (1923-1926/1984), Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral's *Pau Brasil* (1925), Vicente do Rego Monteiro's *Quelques Visages de Paris* (1925), Oswald's *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* (1927), and Jorge de Lima's *O Mundo do Menino Impossível* (1927), poets Pagu and Julieta Barbara published their own books of poems with drawings, *Álbum de Pagu* and *Dia Garimpo*, in 1929 and 1939, respectively. Each collection of poetry explores the inseparable relationship between the hybridity of materials and the intimate and unprecedented representation of women's bodies in modern Brazilian poetry.

* University of California (UCLA), Department of Spanish and Portuguese.

na linhagem de artistas revolucionárias
 como anita malfatti e tarsila
 mas mais revolucionária
 como mulher

Augusto de CAMPOS (2014)

Eu gosto de pintar.

Não sei, são as cores que levam a gente, né?

Julieta Barbara *apud* AGUILAR, MEIRELLES e MARTINARI (2004)

Livros de poemas com desenhos

A publicação contínua de livros de poemas de pendor híbrido entre 1925 e 1931 no Brasil é uma das manifestações inequívocas de como se processou a transgressão modernista dos limites das disciplinas, se entendida como aplicação prática do propósito central do primitivismo nativo, o de rever culturalmente, desde o início pré-colonial e mitológico dos inícios, a nação (“Precisamos rever tudo — o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio —, escrever como se fala, sinceridade máxima”; ANDRADE, 1928: 3)¹. A revisão que deve ser, além de infantil, também total, assenta, segundo o comportamento das crianças, que veem justamente pela primeira vez, na interdisciplinaridade. E a interdisciplinaridade não só funda, no sentido de uma ou mais ausências disciplinares, o espaço indisciplinado e livre, anterior à categorização hierarquizada e ao estabelecimento das regras trazidas pela disciplina, como garante à(ao) autor(a) a oportunidade de questionar a homogeneidade verbal do próprio livro.

A performance do primitivo, que consiste, em primeiro lugar, na corporalização do retorno à origem acriançada, conduz, por isso, à abolição da hierarquia dos métodos expressivos, em que, tradicionalmente, a escrita ocuparia o topo, e à reavaliação dos conceitos que podem compor o espaço onde o poema existe.

Um deles, o desenho.

¹ Outra versão deste texto, que cobre também os trabalhos de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Jorge de Lima, foi incluída no segundo capítulo do livro inédito *Uma Mordida no Espaço. Infraleituras da Poesia Expandida Brasileira*. Similarmente aos restantes, este capítulo inclui *infraleituras* dos poemas em análise. A *infraleitura* é um ensaio intermedial que, partindo da propriedade pluridimensional do *fazer* do poema com o objetivo de validar e esclarecer criticamente as suas dimensões (verbal, visual, performática, sonora), se desdobra – oblíqua e paramorficamente – em uma ou mais técnicas, materiais e modos de expressão.

Engolir o literário

A dimensão intermediária² do encontro entre poema e desenho, antecédida pela “paisimagística dinâmica” de *Cocktails*, de Luís Aranha (GRÜNEWALD, 1972), permitiu a Tarsila do Amaral e a Oswald de Andrade dispor, de modo orgânico, texto e imagem em *Pau Brasil* (1925) e dar, junto a Vicente do Rego Monteiro (*Quelques Visages de Paris*, 1925)³, o primeiro grande passo com vista à ampliação verdadeiramente interdisciplinar do livro de poemas brasileiro.

O passo foi simultaneamente arriscado e subtil. Se, por um lado, introduziu no mercado a colaboração de dois intelectuais unidos por dois ofícios⁴ e resgatou a iniciativa estética das duplas Delaunay-Cendrars em “La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France” (1913)⁵ e Tarsila-Cendrars em *Feuilles de Route: Le Formose* (1924)⁶, por outro, fê-lo estrategicamente a partir do livro verosímil e familiar

² Expressão de Mário de ANDRADE: “O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. [...] É 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 em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel” (1984: 65).

³ Penso, acima de tudo, em *Quelques Visages de Paris*, publicado em Paris, mas sem esquecer *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazone* do mesmo autor, publicado dois anos antes na mesma cidade. Se *Légendes* reúne histórias da mitologia amazônica e ilustrações, “reutilizadas por Mário de Andrade, cinco anos depois, em *Macunaíma*”, *Quelques Visages* inverte, ao justapor poemas e ilustrações, a lógica de *Feuilles de Route*. No lugar do europeu que ‘descobre’ o Brasil, Vicente do Rego coloca um chefe indígena fictício da Amazônia que, ao contrário do primeiro, viaja até Paris e conta, por meio do poema e do desenho, o que vê. Por esta e outras razões, Oswald convidou o autor para integrar o movimento antropófago em 1930, mas “o pernambucano recusou” (PIQUEIRA, 2019: 16-31).

⁴ *Pau Brasil* oficializa uma parceria que vinha acontecendo informalmente até 1925. Como quando, por exemplo, a paisagem descrita por Oswald no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (“Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”) corresponde à paisagem de *Morro da Favela*, que Tarsila começa por esboçar em 1924 e expõe depois em 1926 (ANDRADE, 1924). É, aliás, Mário Pedrosa quem primeiro destaca a influência de Tarsila do Amaral e da sua obra sobre o projeto poético de Oswald. Pedrosa vai até mais longe para dizer que foi precisamente o contato dos poetas com as artes plásticas que os conduziu a “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea” (Pedrosa *apud* AMARAL, 1970: 288-289).

⁵ Sobre o poema, Apollinaire escreveu no ano seguinte: “Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler, de um só golpe de vista, o conjunto do poema” (Apollinaire *apud* PERLOFF, 1993: 41).

⁶ O projeto inicial de *Feuilles de Route* previa sete volumes. O primeiro volume, *La Formose*, foi publicado pela editora francesa Au Sans Pareil, que publicaria, um ano depois, *Pau Brasil* de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral com as mesmas medidas e a mesma diagramação. O segundo volume, *São Paulo*, incluiu seis poemas que integraram o catálogo da exposição de Tarsila na galeria parisiense Percier, em 1926. Os poemas de Cendrars (“Debout”, “La ville se réveille”, “Klaxons électriques”, “Menu fretin”, “Paysage” e “Saint-Paul”) foram impressos juntamente com os 17 desenhos, aquarelas e pinturas de Tarsila (*São Paulo, Négresse, Passage à niveaux, Paysage n.º 1, Paysage n.º 2, Lagoa Santa, La nègre du Saint-Esprit, Barra do Piraí, Portrait de l'artiste, La foire, La gare, Paysage n.º 3, Marchand*

para a(o) leitor(a) de 1925. A verossimilhança do objeto, bem como a condição referencial e não-plástica do desenho (BERGER, 1976: 43), que se aproximam, de modo evidente, da referencialidade da palavra a duas dimensões, carregam, além disso, o projeto ambicioso de dismantelar o poder da escrita impressa com recurso à montagem espacial da página — para lá de escrever coloquialmente, a(o) autor(a) infantilizado desenha o que a(o) rodeia.

Mais: a ameaça interdisciplinar ao estatuto aparentemente inatacável e central da palavra — antecipada por “O pirralho antropofago” (*O Pirralho*, 1912), publicado dez anos antes da Semana de Arte Moderna, e paralela à “Carta-Oceano”⁷ (1925) — materializa a anulação da hierarquia dos métodos expressivos e adianta, também, a formulação da antropofagia como uma “reflexão metacultural”⁸ brasileira e um processo seletivo e transformador não-criativo “[...] do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original” (PERRONE-MOISÉS, 1990: 98-99).

Este mecanismo de apropriação verbo-visual, mostra embrionária e prática do “Manifesto Antropófago” (1928), acompanha, coerentemente, a lógica subtrativa (SCHWARZ, 1987) da composição de o *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, onde, à medida que a inclinação palimpséstica engole o literário, a então digerida novidade não-original se destaca pela concisão do verso e pela expansão corporal e, por isso, visual, da palavra; que, no lugar de uma expressão cognitiva e inspirada, se converte no apoderamento político da norma logocêntrica prescrita pelo Ocidente e na destituição do estatuto tirânico do alfabeto no espaço do poema.

Posterior à convicção não-criativa de o *Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (*Diário de Garçonnière*) (1918-1919) e ao risco visual, algo mínimo, de *Klaxon* (1922-1923)⁹, o *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, de maior impacto no círculo literário do que, por exemplo, *O Mundo do Menino Impossível* — publicado no mesmo ano por Jorge de Lima —, avançou o dilema ideogramático dos anos 50,

de *Fruits*, *Les anges*, *A Cuca*, *Les enfant au sanctuaire* e a já referida *Morro da Favela*). Cendrars nunca terminou os restantes cinco volumes. Considero que, em vez dos poemas, é a opção interdisciplinar de *La Formose*, com desenhos de Tarsila do Amaral na capa e no miolo, que influencia Oswald. A par dela, importa também ressaltar os poemas anteriores de Cendrars, incluídos, por exemplo, no seu livro *Kodak* (1924) que, pela sua brevidade, se aproximam com maior evidência dos poemas que Oswald escreveria logo depois e incluiria em *Pau Brasil*.

⁷ A “Carta-Oceano” de Oswald, prefácio de *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado e Paim, é inspirada por dois objetos estrategicamente visuais. O graficamente audacioso “Lettre-océan”, incluído em *Caligrammes* (1914) de Guillaume Apollinaire e o poema homónimo de Blaise Cendrars incluído em *Feuilles de Route* (“Le lettre-océan n’est pas un nouveau genre poétique”; CENDRARS, 1991: 29).

⁸ “[A antropofagia] é a reflexão meta-cultural mais original produzida na América Latina até hoje. Ela foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos. Ela não é uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo” (CASTRO, 2008: 168).

⁹ E das suas irmãs europeias: *Pervyi Zhurnal Russkikh Futuristov* (1914), *Blast* (1914-1915) ou *L’Italia Futurista* (1916-1918). Como repara Augusto de Campos em “Oswald, livro livre” (1992), o risco visual que as(os) modernistas brasileiras(os) corriam dizia sobretudo respeito à capa e nunca ao miolo da revista (2018).

motivado, entre aplausos e reprovações, pela devoração verbivocovisual da palavra, do seu princípio comunicativo e da própria comunicação, e abriu igualmente portas à tradição do livro de artista no Brasil. Os seus herdeiros diretos são *Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte*, escrito e desenhado em 1929 por Patrícia Galvão, dedicado e oferecido a Tarsila do Amaral, descoberto, mais tarde, por José Luís Garaldi e publicado em 1975 no número 2 da revista *Código* com apresentação de Augusto de Campos, e *Dia Garimpo* de Julieta Barbara, publicado em 1939¹⁰ pela Livraria José Olympio Editora.¹¹

Os dois volumes alargarão o pressuposto interdisciplinar e colaborativo dos livros anteriores ao refutar a monodisciplinaridade do fazer com base no género de quem faz e no facto de este novo fazer não poder ser desassociado da exposição livre e autoral do corpo da mulher que, vibrante e inédito, é desenhado e estende, em termos visuais, as provocações sexuais (vinheta XXVI) e raciais (“Mãe gentil”) à verbalidade inerte da página.

A hibridez de ambos os volumes ajusta-se, em outros termos, ao propósito feminista dos trabalhos de Pagu e Julieta, cujos perfis, avessos, na identidade e na matéria, ao do que escreve tradicionalmente, se destacam, num contexto em que a mulher não deveria sobressair em nenhuma disciplina, pelo domínio polivalente do desenho e do verbo. Inaugura, também, o processo figurado de infantilização do corpo material feminino que, como a nação e o indivíduo, se lança, decolonial e pelado, ao futuro.

Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte (1929)

Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte (1929)¹² foi precedido pelos desenhos do *Caderno de Croquis*¹³, pelo desenho com que a autora participou na segunda denteção da *Revista de Antropofagia* (24 de março de 1929) e pelo retrato que fez de Tarsila no mesmo ano.

¹⁰ Menos óbvios e, ainda assim, prova da influência interdisciplinar de o *Primeiro Caderno*, são, na poesia, a primeira edição de *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp, com capa de Flávio de Carvalho e, na prosa, *Pathé-Baby* (1926), escrito por Antônio de Alcântara Machado e ilustrado por Paim.

¹¹ Patrícia Rehder Galvão ou Pagu, como era conhecida, nasceu a 1910 em São João da Boa Vista e faleceu em 1962 em Santos. Entre outros volumes, é a autora de *Parque Industrial* (1933) e *Paixão Pagu: A Autobiografia Precoce de Patrícia Galvão* (1940). Julieta Barbara nasceu a 1908 em Piracicaba e faleceu em 2005. Lançou *Dia Garimpo* em 1939. O seu nome e obra, esquecidos por mais de 80 anos, foram relançados no centenário da Semana de 1922 graças à iniciativa editorial do Círculo de Poemas.

¹² Todas as passagens, verbais e visuais, do *Álbum* serão citadas, sem número de página e de acordo com a grafia original, a partir do volume 2 da revista *Código* (PAGU, 1975).

¹³ O *Caderno de Croquis* de Pagu foi publicado por Lúcia Maria Teixeira Furlani sob o título de *Croquis de Pagu, e outros momentos felizes que foram devorados reunidos* (Editora Unisanta, 2004).

Mais críticos e humorísticos e menos técnicos do que os de Tarsila, os desenhos de Pagu roçam o inacabado, o feminino e a intimidade, e, assim como o inacabado não se desconecta do cômico, o cômico apoia-se nas provocações feministas de protagonistas que desafiam a validade dos papéis de gênero e, a serviço das primeiras, na exposição desinibida e sexual do corpo da mulher.

O *Álbum* divide-se em quatro partes, Nascimento – Vida – Paixão – Morte, que correspondem, nesta ordem e segundo as indicações da autora, aos Salmos 1, 7, 13 e 1. Estas quatro divisões correspondem, por sua vez, em conjunto com a capa, a página do subtítulo e a página da dedicatória, às vinte e seis páginas ou vinhetas.

À semelhança do desenho que Pagu publica na *Revista de Antropofagia*, no qual vemos duas personagens femininas ao redor de uma fogueira, a mulher ocupa, do início ao fim, o centro do quadro. Além de o livro abrir com o autorretrato de Pagu junto de um gato preto, os Salmos do *Álbum*, que não coincidem com os da versão vulgata da Bíblia, invertem o foco de gênero das passagens originais ao, por exemplo, representar, invés do “homem bem-aventurado” (“*beatus vir*”) dos Salmos 1 e 112, o nascimento da própria autora (Salmo 1).

Era filha da lua...

Era filha do sol...

Da lua 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...

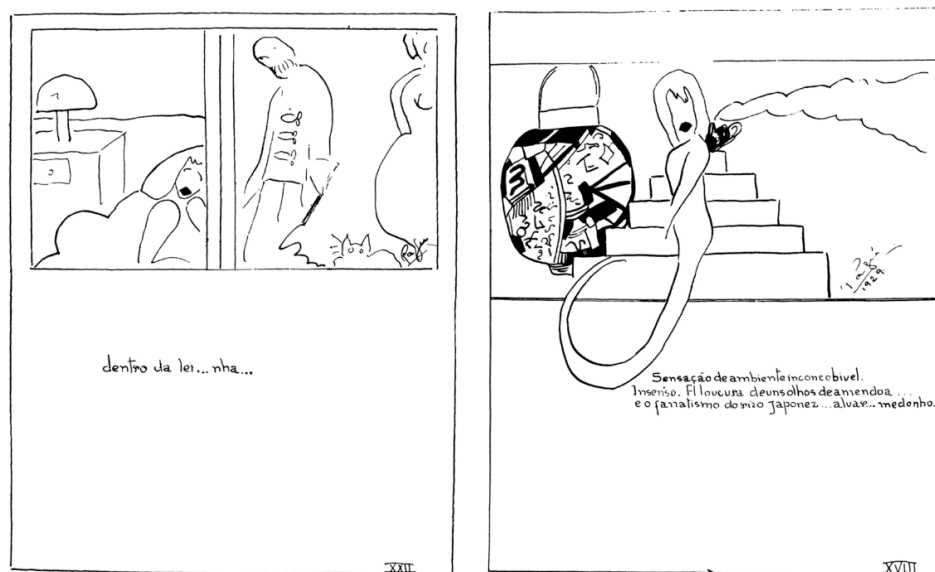
A ironia paródica da passagem, que cresce à medida que Pagu concentra progressivamente a atenção sobre si mesma (“de olhos terrivelmente molengos | e boca de cheramy... || [...] Pagú era selvagem | inteligente | E besta... || Comeu da mandioca braba... || E fez mal”; v), como a reverberação do anti-herói (2019) de Mário, desenrolar-se-á, por meio de alfinetadas críticas, até ao fim da narrativa. Da mulher que não obedece, com irreverência e humor, às regras (“Tia Babá disse que sineiro | pode pecar... | ... toco à finados como | ninguém...”; vii), fitando a igreja ao longe (vinheta vii)¹⁴ sem intenções de entrar, à mulher que não cabe na pequenez dos bons costumes da cidade pequena (“O retângulo insensível de cabreuva recolhe | o deleite vulcanico de minha vitalidade... | quero ir bem alto... bem alto... numa | sensação de saborosa superioridade”; ix), vamos acompanhando a odisseia ‘diabólica’ de Pagu, que, ao voltar “pra casa sem batom” (x), se metamorfoseia em outras (“Quando eu era avaiana tomava éter”; xv).

¹⁴ A disposição desta vinheta, em que a personagem feminina ocupa, isolada, a paisagem pode estar efetivamente na base do desenho da composição de *Figura só*, pintada um ano depois, em 1930, por Tarsila.

E não só. O seu corpo esguio que, às vezes, se assemelha ao de uma sereia (XVIII), ao de um pássaro (XXIII) ou ao de uma Maria Madalena prestes a descolar (XXIII), é também o que, nu, recorda os frutos proibidos que comeu no Jardim do Éden (“era a fruta quieu mais gostava”; IXX), passeia descoberto pelas ruas (“Va e ver si estou na esquina...”, XX), namora em bancos de jardim (“O meu primeiro amor | que acabou com o segundo”¹⁵; IXXV) e faz sexo com um “galam” perto da inscrição tumular “vítima de sífilis” (XXVI).

As consequências punitivas de tais comportamentos estão concentradas no mais cruel dos vinte e seis desenhos, a vinheta XXII, incluída em “Paixão” e dividida excecionalmente em dois, onde, controlando, através do corte, o movimento do olho entre o primeiro e o segundo quadros, Pagu nos coloca, de modo tão automático quanto explícito, perante um episódio de violação. E a dúvida que se segue aumenta consideravelmente o desconforto de quem lê: a mulher violada no primeiro quadro é a mulher grávida ao lado da figura autoritária que segura o chicote no segundo?

Pagu conecta discretamente as duas cenas ao desenhar três pênis, símbolo do poder opressor fálico, no lugar dos três pares de botões da farda da personagem masculina. Disposto estrategicamente abaixo, o verso “Dentro da lei... nha”, “dentro da linha”, “dentro da lei” ou, no diminutivo, “dentro da leinha”, firma verbalmente a tirania do açoite e remata, por último, a brutalidade do fragmento.



Figs. 1 e 2. Duas vinhetas. *Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte* (1929).

Abundantes tanto em significado quanto em possibilidades interpretativas, os desenhos de Pagu compensam a elementaridade do traço com a carga icônica e, ao mesmo tempo, sugestiva das composições. Disto é exemplo a vinheta XVIII, em

¹⁵ Este pequeno poema entra em diálogo direto com o poema de Oswald, “Adolescência”, incluído no *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, em que o autor representa dois corpos. Um, feminino e o outro, masculino.

que a protagonista, perante um conjunto de degraus em forma de pirâmide e ao lado do que parece ser uma lanterna japonesa, flutua como uma génia (“Jinn”, جِنّ) da lâmpada multicultural entre pelo menos três símbolos orientais: a própria lanterna, o Om̐ (ॐ), desenhado, junto de outros rabiscos, sobre a lanterna e, por fim, a lâmpada que, sobre o plinto, larga a fumaça pela composição.

A relevância da carga oriental de um episódio como este, incomum, aliás, na esfera ocidentalizada modernista, diz respeito, acima de tudo, à substituição da figura masculina do génio pela figura feminina da Pagu que, levitando, se transforma, desta vez, numa entidade sobrenatural pré-islâmica e muçulmana.

A sensibilidade do exercício de assimilação cultural decai, porém, quando Pagu se propõe representar o corpo da mulher negra na vinheta XXV. Assim como algumas das representações hiperbólicas do corpo negro esboçadas e pintadas pelas(os) suas(seus) contemporâneas(os) são discutíveis e controversas¹⁶, a autora tropeça em rasgos humorísticos, textuais e visuais, minimamente infelizes ao objetificar sexualmente a negritude (“Lá em casa tem uma negra... | a rapinhenta e de ‘rizo safado’ | Doidinha por joias | Maravilha o carteiro | Uma fugida de gratificação para ver o | sexo dos pintos...”).

Álbum termina com a morte da protagonista (XXVIII). Tal qual uma bruxa, Pagu arde, sob a vigilância de um anjo, na fogueira e, aguilhoada por dois tridentes, um de cada lado do quadrado, sustém, contraditoriamente, uma cruz sobre o peito. A fumaça, antes sobre-humana, prediz, agora, as cinzas. E, ao contrário da ordem seguida até aqui, o fim desta estória burlesco-feminista em quadrinhos não honra o final da versão bíblica. Pagu não ressuscita. “Quando eu morrer não quero que chorem a minha morte. | Deixarei o meu corpo p’ra vocês...”

Apesar de Pagu não definir *Álbum* como um conjunto de quadrinhos nem a crítica o tratar assim, a separação do desenho (topo) e do texto (centro), indicada pelo quadrado, que corresponde à organização de um álbum de fotografias, vai ao encontro da relação da fotografia com os quadrinhos (os fotoquadrinhos ou *Fumetti*) e desconstrói, imediatamente depois, a comparação ao desenhar a própria fotografia. 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 géneros narrativos.

¹⁶ De acordo com Silvia Meira, em “‘A Negra’ de Tarsila do Amaral”, a representação da mulher negra, quer em *Feuilles de Route* quer, acrescento eu, em *Pau Brasil*, corresponde ainda à representação das mucamas, “criadas negras que prestavam serviços a seus senhores, na época da escravidão, vistas como escravas de estimação” (MEIRA, 2018: 945). Lembro ainda a performance *Axexê da Negra ou O descanso das mulheres que mereciam ser amadas* (2017), de Renata Felinto, em que a performer segura, por vários minutos, *A Negra*, de Tarsila do Amaral, com o propósito de inverter e problematizar a oficialidade do quadro.

O *Álbum* será, por isso, o que, a par do desenho que Pagu incluiu em 1930 numa carta para Guilherme de Almeida¹⁷, estará na base das 8 tiras que a autora publicará, logo depois, n' *O Homem do povo* de março a abril de 1931. Estas 8 tiras lançam-na oficialmente no mundo dos quadrinhos e marcam, à semelhança de Nair de Tefé e Hilde Weber na charge e na caricatura, a entrada autoral da primeira mulher na história dos *comics* brasileiros.¹⁸

A par dos primeiros quadrinhos brasileiros — *As Aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte (A vida fluminense, 1869)* e *As Aventuras de Zé Caipora (Revista Ilustrada, 1883; semanário Don Quixote, 1895-1903)* de Angelo Agostini¹⁹, ou da primeira revista de quadrinhos do país, *O Tico-Tico (1905-1957)* —, *Álbum* também estará, ao adaptar o poema ao registo sequencial da vinheta, na base da inclusão dos quadrinhos nos materiais concretos e neoconcretos²⁰, e, a um nível mais profundo, da criação do objeto poético visual e seriado das(os) autoras(es) do poema/processo.²¹

¹⁷ Descoberto em 2013. Cf. “Um desenho inédito de Pagu”, *Piauí, Folha de S. Paulo*, 25 de setembro de 2013. Acessível aqui: <https://bit.ly/3izW202>.

¹⁸ Lembro que, em 2016, Pagu foi, por ocasião do Dia Internacional da Mulher, homenageada com a criação do selo *Pagu Comics (Social Comics, HQs da América Latina)*, que destaca o trabalho de mulheres quadrinistas brasileiras. Informações disponíveis aqui: <https://bit.ly/3Bqz7fc>. Similares aos desenhos do *Álbum*, as tiras de Pagu são declaradamente feministas e socialmente interventivas. Os traços que definem Kabelluda, a sua personagem mais recorrente, que aparece pela primeira vez no dia 28 de março (*O homem do povo*, n.º 2, p. 6), podem ser lidos como a extensão das características que definiam a protagonista no primeiro exercício. Trazida por uma cegonha, Kabelluda, “pomo da discórdia” entre Malakabeça e Fanika, desperta os ciúmes da primeira e o encanto do segundo. Irreverente e desobediente, Kabelluda também foge para Portugal na tira de 7 de abril (n.º 6, p. 6). A narração da fuga permite a Pagu largar duas críticas sobre as sociedades portuguesa e brasileira. Se, na segunda vinheta, sugere que os portugueses assediam Kabelluda (“Os portugueses sentiram o cheirinho e deram em cima”) e na terceira insinua que Kabelluda regressa grávida a São Paulo (“Kabelluda voltou com Kabelludinha”), na quarta e última representa, sem desvios, Fanika assassinando a criança. O ferro com que Fanika perfura o corpo da criança alude, sem desvios, ao aborto clandestino imposto pela família às mulheres que engravidavam fora do casamento. Coerentes com os temas da sua coluna feminista, “A mulher do povo”, publicada no mesmo jornal, as restantes tiras interventivas de Pagu dizem respeito aos empecilhos financeiros que empatam os projetos culturais e à secundarização do trabalho da mulher (27 de março de 1931, n.º 1, p. 5), às críticas dirigidas à igreja católica (“Improprio para menores”; 28 de março de 1931, n.º 2, p. 1) ou à perseguição de comunistas (2 de abril de 1931, n.º 4, p. 6) durante o ‘estado policial’ de Getúlio Vargas.

¹⁹ Antecedidos pela *charge* (1837) de Manuel de Araújo Porto-Alegre que criou, depois, a *Lanterna Mágica: Periodico Plastico-Philosophico* (1844), e pela história em quadrinhos “O namoro, quadros ao vivo” (*Brasil Ilustrado*, 13 de outubro de 1855) do francês Sébastien Auguste Sisson.

²⁰ Refiro-me à série de quadrinhos “Como construir um não-objeto”, incluído no catálogo da Exposição Neoconcreta (1959) e à capa de *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, que alinha à esquerda e na vertical 4 vinhetas.

²¹ Em particular, Álvaro de Sá (“Alfabismo”, 1967; 12 x 9, 1967; *Poemics*, 1991), Wladimir Dias-Pino (“Brasil Meia-Meia”, 1966) e Anchieta Fernandes (“Olho”, 1967).

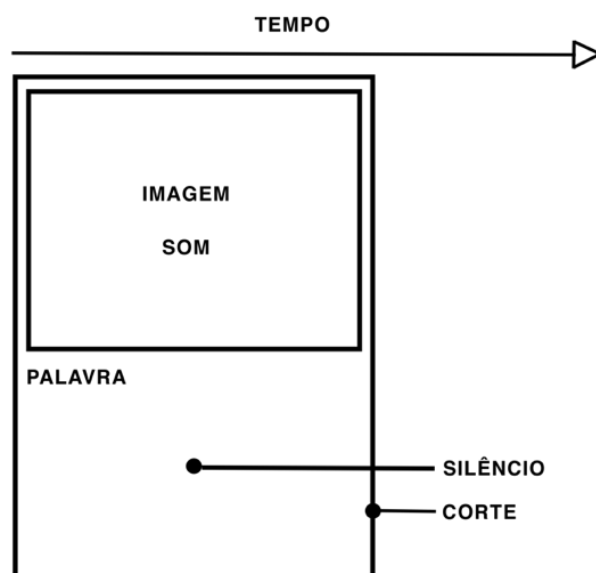


Fig. 3. Representação da página do *Álbum de Pagu* (1929), por Patrícia Lino.

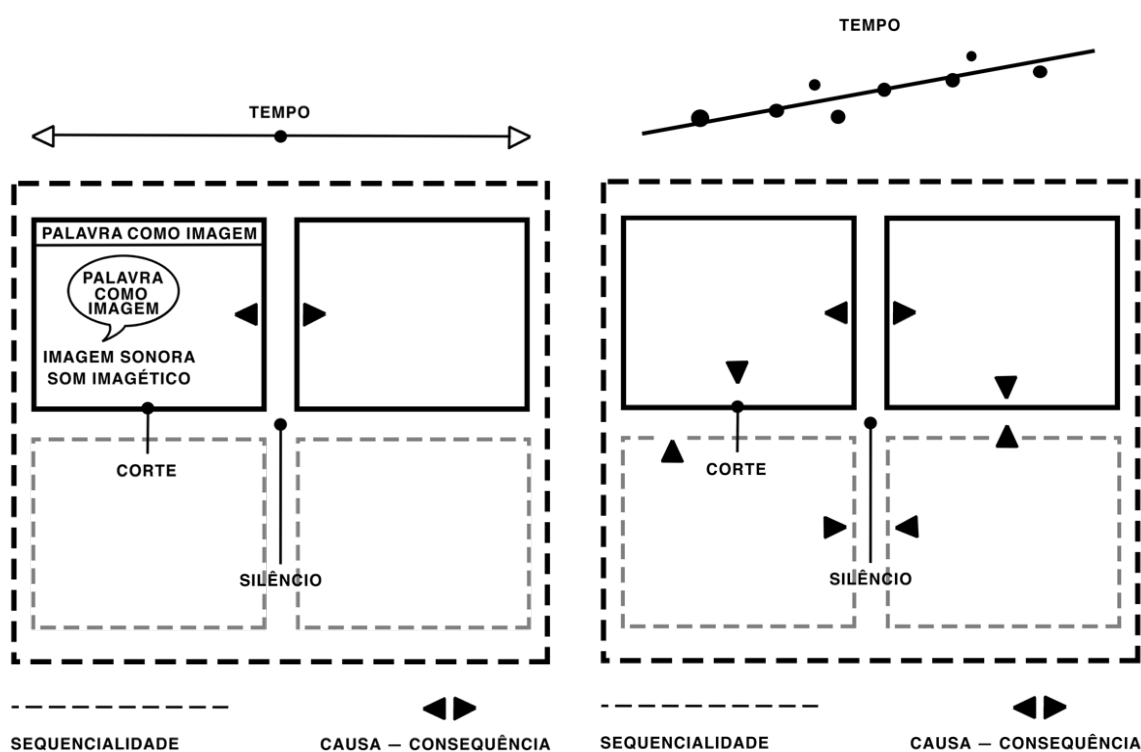


Fig. 4 (esq.). Representação generalizada da página dos quadrinhos, por Patrícia Lino.²²

Fig. 5 (dir.). Representação generalizada do poema/processo, por Patrícia Lino.

²² A “palavra como imagem” adapta o que Will EISNER defende a propósito do “tratamento gráfico da tipografia que, ao serviço da história, funciona como uma extensão da imagem” (2008).

Dia Garimpo (1939)

Sobre o facto de *Dia Garimpo* (1939), único livro de Julieta Barbara, não ter recebido a atenção das suas e dos seus contemporâneos²³ num ano sem grandes sobressaltos e ser, até hoje, desconhecido de boa parte das leitoras e leitores brasileiros, Mariano MAROVATTO escreve: “1) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939; 2) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939, casada com Oswald de Andrade” (2022: 97).

Mariano refere-se ao carácter eclipsante e polémico do poeta que, em manias e sentido de ocasião, relegou o trabalho de Julieta para o fim da lista de prioridades domésticas. E, de facto, não fosse a iniciativa recente do Círculo de Poemas²⁴, *Dia Garimpo* continuaria, pelas dificuldades em singrar no meio como mulher e pelo estatuto redutor da esposa do começo do século, esquecido e ofuscado pelas inimizades, caprichos e trabalhos de Oswald.

A capa de *Dia Garimpo* não inclui desenhos. Revela, porém, um pouco da dimensão interdisciplinar do miolo em quatro linhas: “Julieta Barbara | escreveu | desenhou | *Dia Garimpo*”.

Ambas as afirmações dão lugar a um livro composto por dezoito poemas e seis desenhos, prefaciado por Raul Bopp, com retrato da autora por Flávio de Carvalho e semelhante, nos temas, a *Pau Brasil* e ao *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*. O diálogo com Oswald é, de resto, assumido no início, entre as três dedicatórias, e ao final, na epígrafe do poema que encerra o volume (“[Poesia] É a descoberta das coisas que nunca vi”, 64).

Como ao autor de “3 de Maio”, a Barbara interessam-lhe a representação brasileira dos objetos, concentrada, à entrada, pelo uso adjetivado de ‘garimpo’ (“Dia garimpo | Vestido limpo | Na água sabão | O azul caipira”; 17), o desempenho visual do texto e do desenho e o quão inseparáveis estas duas são da crítica social levantada intermitentemente de poema em poema (“Pudessem todos [...] | Dizer comigo | Que mais eu quero | Já moro | Já tenho casa | Já tenho mar”; 33) e reforçada pela coloquialidade.

No rosto noturno
— E os filhos?

²³ À exceção de Haydée Nicolussi, autora de *Festa na sombra* (1943), que publica uma resenha do livro no dia 9 de setembro no jornal *Dom Casmurro*. Também esquecida pela crítica brasileira, os trabalhos de Nicolussi vêm sendo divulgados, desde 2018, pelo projeto *Gente do Benevente: Memória, cultura e meio ambiente*. Importa igualmente lembrar que Julieta Barbara reaparece em 1996, no âmbito do evento “São Paulo Espelho da Poesia”, como uma das poetisas da antologia homónima organizada por Claudio Willer. O texto de José Paulo Paes “São Paulo, Comoção da minha Vida” abre a publicação, com textos de Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Augusto Massi, Álvaro Álvares de Faria, Alice Ruiz, Beatriz Azevedo, Carlos Rennó, Claudio Willer, Haroldo de Campos, Julieta Bárbara, Mônica Rodrigues Costa, Nelson Ascher, Roberto Piva e Wally Salomão, entre outros (MAIA, 1996).

²⁴ Parceria entre a Luna Parque e a Fósforo Editora.

— Só estes 3 fiotinho
 Morreu nove
 — Já vão na escola?
 — Lá num teim

(38)

Os reparos sociais de Julieta à sociedade brasileira não podem, além disso, dissociar-se da musicalidade das suas composições que, em algumas instâncias, se aproximam metricamente da modinha (“Maria cujo olhar é feito de distância | Tinha um marido que ficou soldado”; 49) e assentam, muitas vezes, na expressividade da repetição como o avanço narrativo (“Ele viera | viera | viera”; 51) ou da paragem rítmica do poema, anafórica (“O artista pensa”; “O artista afoita-se”; “O artista chora”; “O artista falece”; “O artista cresce”; 57) ou evidentemente vocal.

— *Mi Julia*
 Que alívio que eu sentia aí em privar com elas
 As quatro peregrinas pétalas
 Das angelinas rosas tapa-culos
 Meu sarampo em botão crestava sóis no pasto
 Bentevi-bem-te-vi
 — *Mi Julia*
 Curta é a vida
 Diáfano cós
 Da chuva sem oragos nas blandícias
 Com pressa muita pressa negra enrolada em gazes
 Os porcos têm fome coitados
 O alfange a mão o saco
 Ah! o meu êxtase
 Me esperarão as onças na subida
 — *Mi Julia*

(59)

Os 6 desenhos sofisticados de *Dia Garimpo* consistem, por seu lado, na expansão metonímica dos temas dos quadros textuais. À semelhança dos de Oswald, os desenhos de Julieta ocupam, em primeiro lugar, o espaço destinado, por norma, ao poema, e compõem, num segundo momento, e porque baseados no exercício de observação dos mesmos objetos, o próprio poema.

O desenho cumpre, na maioria das vezes e mais concretamente, a função de uma lupa, ampliando um dos detalhes dos vários caleidoscópios verbais deste volume. Em “Dia Garimpo”, a secção visual dos versos, “pastava o gado | De girassol | Livre da canga | No capinzal” (18), antecede o próprio texto e representa, de forma simplificada, o sol, três vacas, um girassol, um guarda-sol e uma nuvem. Marca indisputável da infantilização do traço, as formas arredondadas, que unem os elementos do desenho, são igualmente coerentes com a marcha impressionista das palavras.

Dia garimpo
 Vestido limpo
 Na água sabão
 O azul caipira
 Do céu burleta
 Lavando o sol
 Gosto de Alzira

(17)

Já em “Mãe gentil”, é a mãe, com a “terra gestando | [...] no braço | E outro filho na mão | E outros muitos fechados nas covas” (31), que vemos, rodeada por três borboletas, atravessando o “rio sem barrancos”. O desequilíbrio técnico do desenho, que contrapõe o detalhe do tronco cortado e a depuração estilística da mãe carregando os filhos sugere, através do vazio da simplificação, a ancestralidade e a dissolução espontânea do corpo negro no ambiente.

Mãe gentil
 Vinham coroar-lhe as feridas mansas
 Pousar-lhe na papeira
 Como se fossem madonas
 Como se fossem o arco-íris
 Como se fossem pombas

(32)

O desenho também insinua o que o texto encobre. Não há diferença alguma entre a linha arredondada da papeira e o contorno torneado da cabeça dos filhos, como se deste corpo materno brotassem, além dos “quantos [filhos ela] quisesse | No sexo caudaloso do seu homem” (31), todas as coisas ininterruptamente e o inchaço unisse, de modo coletivo, as mães (“Minha filha sofreu mordedura de cobra | Meu papo nunca para de crescer”; 36); ou, na qualidade de “mãe [negra] gentil” “dos filhos deste solo” (ESTRADA, 1831), o povo brasileiro.

A terceira e quarta composições visuais, “Iguape” e “Paixão”, destacam-se por afastar-se, em perspectiva, dos temas representados. Parecem-se, ao lembrar os desenhos de Tarsila em *Feuilles de Route* e *Pau Brasil*, com os registros gráficos de um diário de viagem e dão a ver a grandeza do plano rural. Perante a vastidão de tais cenários populares e festivos, que reúnem participantes de “todos os cantos da terra nacional” (36), Julieta inverte a lógica processual que define as restantes representações *close-up*, e a minúcia com que desenha passa a acompanhar o relato enumerativo do poema (“De vestido verde | De vestido alaranjado | De vestido amaravilha [...] Pelo rio | A cavalo | De avião | A pé | A caminhão”; 35-36).

Como num filme, assim que a enumeração generalizada do cenário termina, a câmara volta a fazer *zoom*. A parte visual de “Modinha para violão” ou o retrato santificado de Maria, “a que estende roupa na janela” (49), engrandece a voz da mulher comum, “que tinha um marido que ficou soldado”, ao transformá-la num

símbolo coletivo e, ao mesmo tempo, de agência. Ao contrário das representações tradicionais da Virgem que, por regra, estende os braços ou une as mãos em sinal de reza, a Maria de Julieta segura um violão.

Há, aliás, dois pormenores curiosos no desenho desta figura religiosa abrasileirada.

Alinhado à direita, o que parece ser incenso, uma espécie de fumaça sagrada, subindo, coerente com a celebração de uma missa, entre o céu e a terra, e, no centro, o cabelo irregular de Maria que, à esquerda, segue a descontinuidade da própria fumaça e que, do outro lado, recupera a mancha negra e ininterrompida da auréola. Etérea, Maria existe no meio de ambos os ícones e na sua cabeça crescem, simultaneamente, cabelos ondulados e lisos.



Fig. 6. Julieta Barbara, “Modinha para violão”
(*Dia garimpo*. *Círculo de Poemas*, 2022 [1939]).

O elemento visual de “Poesia”, poema final de *Dia Garimpo*, em muito semelhante, na forma, a algumas das representações do corpo feminino feitas e incluídas por Pagu, dez anos antes, no *Álbum*, diz respeito a uma mulher quimérica — sereia voadora? —, planando junto dos peixes e das estrelas.

Não é um acaso que, dos seis desenhos, este seja evidentemente infantil, porque a infantilização do traço segue congruentemente a mensagem iniciática do texto (“POESIA || [...] compreender pelos cinco sentidos humildes | Não ficar na lógica formal | Nunca | Preso ao número de palavras | Que devem compor um pensamento | Nem mesmo ao sentido das palavras”; 64).

Esta declaração sensitiva estender-se-á também à parte escrita da composição. No poema mais socialmente interventivo do livro, “Meu alô é a respeito de um homem chamado Roque”, Julieta chega, por exemplo, à amálgama perfeita do som

e da imagem com a mensagem crítica ao repetir, depois da chegada “É o engenho de três paus”,

Roque
Roque
Roque

(19)

“Roque” nomeia todas(os) as(os) escravas(os) (“É você Roque”; “É você Roque?”) e reproduz graficamente a onomatopeia do movimento circular e penoso do engenho. A identidade do corpo racializado vê-se, de súbito e inevitavelmente, reduzida à função que o próprio corpo colonizado desempenha. E o nome, do corpo inominável, carrega a violência “do açoite limpo do sol estalado” (19) e do silêncio. Submerso pela água sem “lado nem fundo”, de onde “gritava Iemanjá”, Roque não responde.

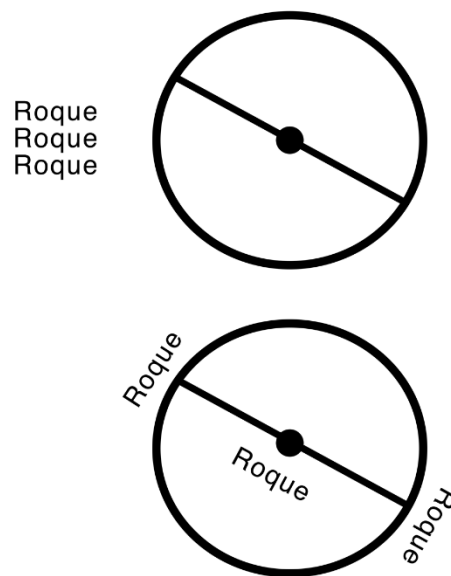


Fig. 7. Desenho simplificado da relação da onomatopeia ROQUE com o engenho de três paus, por Patrícia Lino.

A amálgama pode partir igualmente das semelhanças entre duas imagens e a sonoridade fabricada pelo corte do verso. N’“O dragão”, a estrutura estreita e comprida, bem como o movimento do comboio, metamorfoseiam-se, gradualmente, no tronco e movimento do dragão e é justamente o ritmo do texto, repetitivo e simétrico, que faz com que este comboio-dragão se mova.

Em ziguezague.

Saudade da noite	QUERENDO A NOITE
Saudade do dia	QUERENDO O DIA
Querendo o dia	SAUDADE DO DIA
Querendo a noite	SAUDADE DA NOITE

(28)

Também agradam a Julieta as variações de tamanho. São recorrentes as vezes em que, transitando de plano em plano através da cesura do verso, constrói sequências em crescendo (“A terra — o céu — a amplidão”; 28), como se se afastasse aereamente dos objetos (“O sino²⁵ | As torres | Meca sem banco | Porto naufragado”; 39) para ver melhor.

Autor, portanto, do poema sensorial e interdisciplinar, o corpo, que se reparte e multiplica em sentidos, marca do mesmo modo o centro erótico, em alguns momentos pornográfico, de um texto tão particular como “Paixão”, cujo significado do seu enigmático verso de abertura (“São dois poços”) vai sendo, lentamente, aclarado por outros símbolos (“É preciso | Balde | Corda | Roldana”; 40) e redimensionado a partir da ação (“O balde quando toca o fundo | Vê estrelas no céu”; 40). Se os “poços” sugerem metaforicamente os orifícios do corpo da mulher, o “balde”, que penetra os poços, representa o pênis. É, porém, a voz da mulher que comanda o ato clandestino, “Eu quero sim eu quero | Quando ninguém vê”, e sexualiza os objetos em redor.

As cadeiras têm pernas roliças
Os gargalos são roliços
As velas seriam roliças
No tato de minha mão

(40-41)

A sugestão do encontro sexual, seguida da insinuação masturbatória, antecipa o regresso do corpo autoral à animalidade, onde “As cabras berram nos quintais | As velas são roliças | E entram nos castiçais de pé” e a cera derretida das velas se assemelha ao esperma, feminino ou masculino, de um tempo sem tempo, primigénio e referencialmente teogónico.

Por isso que depois
Parados nas órbitas
Em mim se dilatam
Pegajosos
Nos viajantes
Nas terras distantes
Nos mares distantes
Onde ninguém vê

(41)

²⁵ Clara alusão a “Ditirambo” (*Pau Brasil*, 1925) de Oswald.

Contudo, apesar de os versos de Julieta lembrarem a passagem em que Hesíodo descreve a queda fértil do pênis de Urano sobre as terras e o mar (*Teo*. 188-200), a atenção da autora foca-se, de novo e quase exclusivamente, no corpo feminino (“Em mim se dilatam”), reclamando, constantemente, tanto um sentido de autonomia como um lugar de expressão. Temas que assinam, de resto, o propósito de “Natal”²⁶, até há pouco inédito (“Nasceu um Homem! [...] Humanidade, já vos pertencço! | Sou um dos vossos! | [...] Sou a vida e a esperança | Que lugar me reservaste? | Serei um Homem?”; 86) e fazem de *Dia Garimpo*, junto a *Álbum de Pagu*, o segundo dos dois primeiros livros de poemas com desenhos escritos e desenhados unicamente por uma mulher.

Ainda que menos conhecidos do que *Pau Brasil* ou o *Primeiro Caderno*, ambos os volumes, esteticamente contíguos, entreveem:

1) a série brasileira de livros de poemas com desenhos publicada entre os anos 70 e 80 e a sua variedade autoral. Se a disposição gráfica de o *Álbum de Pagu* aclara, por exemplo, a decisão esquemática dos trabalhos de Zuca Sardan (*Ás de Colete*, 1979; *Ximerix*, 2013) ou Eustáquio Gorgone de Oliveira (*Exercícios*, 1986), a naturalidade híbrida das composições de Patrícia e Julieta instigam generalizadamente ao maior atrevimento visual de *Rock/Trip* (1975) de Jorge Lima Barreto e Mário Vaz, *Bagaço* (1979) de Nicolas Behr, *Os Babilaques* (1979) de Waly Salomão, *Caderno de Desenhos: Portsmouth — Colchester* (1980) de Ana Cristina César, *O Guardador de Águas* (1989) de Manoel de Barros, de praticamente toda a produção de Sebastião Nunes, ou dos vários desenhos, além daqueles incluídos em *Da Morte. Odes mínimas* (1979), feitos por Hilda Hilst ao longo das mesmas décadas.

2) mais do que em qualquer outra esfera literária de língua portuguesa, a tendência presente em articular poema e desenho, vital para o fazer de várias(os) poetisas brasileiras(os) que, estreando-se pouco depois, vêm publicando os seus livros até à data. Entre elas e eles, o tão particular quanto multicultural Douglas Diegues, Raíssa de Góes (*Volta*, 2015), Carla Diacov (*A Menstruação de Valter Hugo Mãe*, 2017), Jeanne Callegari (*Botões*, 2018), Ricardo Domeneck e David Schiesser (*Odes a Maximin*, 2018), Camila Assad e Anna Brandão (*Desterro*, 2019), Daniel Minchoni (*Do ser poeta a palhaçada ou de ser palhaço a poética*, 2019), Reuben (*Risonha*, 2019), Chacal e Laura Erber (*Brotou Capivara*, 2021) ou Lucas Mattos e Maíra Matos (*As Coisas Cômicas e as Incômodas*, 2021).

3) desde Roberto Piva e Wesley Duke Lee (*Paranóia*, 1963) a Claudia Roquette-Pinto (*Entre Lobo e Cão*, 2014) ou Luiza Romão e Sérgio Silva (*Sangria*, 2017), a expansão tecnológica do processo de articulação entre poema e desenho com recurso, sobretudo, à colagem e à fotografia, e, radicalmente, às possibilidades do mundo digital e online.

²⁶ “Natal” não faz parte de *Dia Garimpo* e foi incluído, pelas editoras(es) deste volume, na secção “Inéditos”.

ANEXOS

De Patrícia para Patrícia
Mãe NEGRA gentil



Bibliografia

- AGUILAR, José Roberto; MEIRELLES, Lucila; MARTINARI, Pichi (2004). *Julietta é Barbara*. Acessível aqui: <https://youtu.be/MxvN-adhGpk>.
- AMARAL, Aracy A. (1970). "Da importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna". *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2003). *Tarsila: Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34.
- ANDRADE, Mário de (2019). *Macunaíma*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora.
- _____. (1984). "Do desenho". *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ANDRADE, Oswald de (1924). "Manifesto da Poesia Pau Brasil". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março.
- _____. (1928). "Schema ao Tristão de Athayde". *Revista de antropofagia*, Ano I, n.º 5, São Paulo, p. 3.
- _____. (2002). "Carta-Oceano". Antônio de Alcântara Machado & Paim, *Pathé Baby*. Paris: Edições Garnier.
- BARBARA, Julieta (2022). *Dia Garimpo*. São Paulo: Círculo de Poemas.
- BERGER, John (1976). "Drawn to That Moment". *Selected Essays of John Berger*. Londres: New Society.
- CAMPOS, Augusto de (2014). "Pagu: tabu e totem". *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2018). "Oswald, livro livre". Oswald de Andrade, *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de (2008). *Encontros*. Edição de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue.
- CENDRARS, Blaise (1991). *Feuilles de Route/Sud-Américaines (Poèmes), Folhas de Viagem/Sul-Americanas (Poemas)*. Belém: UFPA.
- EISNER, Will (2008). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. W. W. Norton & Company.
- ESTRADA, Joaquim Osório Duque (1831). "Hino nacional". Presidência da República. Casa Civil. Acessível aqui: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm.
- GRÜNEWALD, José Lino (1972). *Correio da Manhã*. Edição 24194, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro. Acessível aqui: <https://bit.ly/3tIntrs>.
- HESÍODO. *Teo*. Bibliotheca Augustana. Acessível aqui: <https://bit.ly/3OaRBU>.
- MAIA, Mônica (1996). "Poetas comemoram 442 anos de São Paulo com festa no centro", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 de janeiro.
- MAROVATTO, Mariano (2022). "Dia Garimpo?". Julieta Barbara. *Dia Garimpo*. São Paulo: Círculo de Poemas.
- MEIRA, Silvia (2018). "'A Negra' de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro". *Anais do Colóquio XXXVIII do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Santa Mônica: CBHA.
- PAGU (1931). *O homem do povo*. São Paulo, 28 de março-2 de abril [várias tiras].
- _____. (1975). "Álbum de Pagu. Nascimento vida paixão e morte". *Código*, n.º 2. Edição de Erthos Albino de Souza. Salvador da Bahia, s/p. Ver: <http://www.codigorevista.org/nave/>.
- PERLOFF, Marjorie (1993). *O momento futurista*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp.
- PERRONE-MOISÉS, Leila (1990). "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PIQUEIRA, Gustavo (2019). *Mestiços. Primeiros cruzamentos entre texto, imagem e objeto nos livros do modernismo brasileiro*. São Paulo: Gráfica Particular.
- SCHWARZ, Roberto (1987). "Nacional por subtração". *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras.

PATRÍCIA LINO (1990) é poeta, ensaísta e professora universitária. Ensina, como Professora Auxiliar, literaturas e artes visuais afro-luso-brasileiras na UCLA e publicou, até à data, *Reciclagem do Poder* (2022), *Aula de Música* (2022), *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), *No es esto un libro* (trad.: Jerónimo Pizarro, 2020) e *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019). Dirigiu recentemente *DAEDALUS 22/1* (BRA 2021), *Anticorpo. Uma paródia do império risível* (EUA-POR 2019) e *Vibrant Hands* (EUA-POR 2019). Lançou também o álbum de poesia mixada *I Who Cannot Sing* (2020). Apresentou, publicou e expôs ainda ensaios, poemas e ilustrações em mais de 7 países. A sua investigação centra-se na poesia contemporânea, culturas visual e audiovisual, paródia, anticolonialismo e cinema luso-brasileiro. É membro integrado do UCLA Latin American Institute, colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e co-coordenadora d' *A Coleção*, linha editorial das Edições Macondo dedicada à publicação da poesia portuguesa contemporânea no Brasil. <http://patricialino.com>.

PATRÍCIA LINO (1990) is a poet, an essayist, and an Assistant Professor at UCLA, where she teaches Afro-Luso-Brazilian literatures and visual arts. Lino is the author of *Reciclagem do Poder* (2022), *Aula de Música* (2022), *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), *No es esto un libro* (trans.: Jerónimo Pizarro, 2020), and *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019). She recently directed *DAEDALUS 22/1* (BRA 2021), *Anticorpo. A Parody of the Laughable Empire* (US-POR 2019) and *Vibrant Hands* (US-POR 2019). She is also the author of the mixed poetry album *I Who Cannot Sing* (2020). Lino presented, published, and exhibited essays, poems, and illustrations in more than 7 countries. Her current research focuses on contemporary poetry, visual and audiovisual culture, parody and anticolonialism, and Luso-Brazilian film. She works as a researcher member at the UCLA Latin American Institute and as a collaborator at Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Lino is also the co-coordinator of *A Coleção*, an editorial collection of Portuguese contemporary poetry published in Brazil by Edições Macondo. <http://patricialino.com>.