

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

LUCIENNE DE ALMEIDA MACHADO

PAGU: A ARTE NO FEMININO COMO PERFORMANCE DE
SI

GOIÂNIA, MARÇO DE 2018.

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos do autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CFPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Lucionne do Almeida Machado

Título do trabalho: Pagar a arte no feminino como performance do si

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)?

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)?

Data: 04/04/2018

¹ Nesta caso o documento será embargado por até um ano a partir da data da defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

LUCIENNE DE ALMEIDA MACHADO

PAGU: A ARTE NO FEMININO COMO PERFORMANCE DE
SI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, para obtenção do título de Mestra em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sainy Coelho Borges Veloso.

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Marcela Toledo França de Almeida.

GOIÂNIA, MARÇO DE 2018.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Machado, Lucienne de Almeida

Pagu: a arte no feminino como performance de si [manuscrito] / Lucienne de Almeida Machado. - 2018.
xiii, 133 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso; co orientadora Dra. Marcela Toledo França de Almeida.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Feminino. 2. Psicanálise. 3. Performance. 4. Pagu. 5. Poética.
I. Veloso, Sainy Coelho Borges, orient. II. Título.

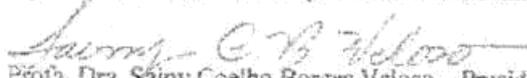
CDU 3

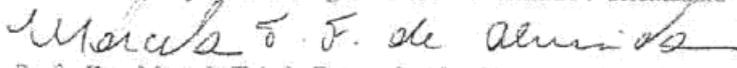


ATA 01 /2018

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DA ALUNA LUCIENNE DE ALMEIDA MACHADO

Aos quinze dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das dez horas, no mini-auditório do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada "PAGU: A ARTE NO FEMININO COMO PERFORMANCE DE SI". Os trabalhos foram instaurados pela Orientadora, Professora Doutora Sainy Coelho Borges Veloso (PPGIPC/UFG), com a co-orientação da profa. Dra. Marcela Toledo França de Almeida (Psicologia/UFG) e a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC), Professor Doutor Eduardo José Renato (PPGIPC/UFG) e Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira (Suplente/PPGIPC). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos sete membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Sainy Coelho Borges Veloso, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Goiânia, aos quinze dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito.

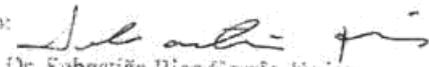

Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso – Presidente / orientadora


Profa. Dra. Marcela Toledo França de Almeida – co-orientadora


Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores – Membro externo


Prof. Dr. Eduardo José Renato – Membro interno


Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira - Suplente

Visto: 
Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior

Dedico este trabalho a quem sabe que a pele é fina diante da abertura do peito, que o coração a toca. Por quem sabe que é impossível viver por certos caminhos sem lutar e não brigar pela vida. Para quem entende que a paz e perdão não tem nada de silencioso quando já se viveu algumas guerras. E por quem vive como se sentisse o seu desaparecimento a cada dia, pois as flores não perdem a sua cor, apenas vivem o suficiente para não desbotar.

AGRADECIMENTOS

Não agradecerei neste trabalho a nomes específicos que me atravessaram na minha caminhada enquanto o escrevia, mas sim as experiências que passei a viver nesse período de tempo em que pela primeira vez me permite viver sem ser apenas agredida. Pelos dias que passei a cuidar de mim mesma.

Pela minha caminhada em análise que me permitiu entender subjetivamente o que eu buscava quando coloquei essa temática como pesquisa a ser realizada. Nesse ambiente analítico nossas vivências se misturaram – eu analisante e ele analista – e foi em uma sequência de sessões que entendemos a palavra nudez como o elemento que atravessava a procura da arte no feminino. Pelos dias que levei uma flor a cada sessão e as deixei na sala de espera, enquanto entediamos que elas cobririam o meu desnudamento a cada dia de escuta. Por esse amor que ouve minha narrativa e que nos transforma.

Ao mesmo tempo pela escuta que passei a ter das mulheres que atravessam a minha própria história, por esse sem fim que ainda não sei contar, mas que está em cada parte do meu corpo atual, dos meus medos, dos meus amores, das minhas escolhas. Em minha sensação de que tenho tantos sentimentos que somente poderiam ser explicado por outras vidas. Percebo agora que realmente são outras vidas, mas que elas estão em tudo o que vivo entre mim e minha mãe, minha avó, minha bisavó e as que vieram antes de nós nos gerando. Se hoje escrevo essas palavras é porque sei que cada palavra e ação ditas por nós foram e são mensuradas. Nós aprendemos qual a cota aceitável antes de dizerem que enlouquecemos.

E pelo o que agora eu consigo ver, por meio do meu corpo que passou a existir. É sempre sobre cair e se equilibrar, o princípio é a queda e a volta é o equilíbrio. O corpo humano sempre retorna ao chão, e a terra que sempre nos puxa é a cor do circo. Essa é a mulher que existe no circo para mim. Ela está debaixo da lona, no malabares que sempre irá cair e ser arremessado mais uma vez, na parada de mão que desafia a gravidade e inverte o ponto de apoio dos pés para as mãos, nos aparelhos aéreos que me fazem passarinho desafiando a gravidade que nos faz acreditar que não podemos voar.

Ao viver por tudo isso hoje eu sei que o feminino se desdobra em todas as partes da minha vida, que esse corpo assim vivendo é tudo e é frágil. E que a minha contradição está em um estado de poesia em que vivo entre o risco e o sublime. E hoje, agradeço a esse caminho, que é a minha travessia.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo apontar para a construção de uma concepção do feminino em que este é entendido como a arte da performance de si. Tal relação acontecerá por meio da análise do escrito autobiográfico: *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (1940). Como forma de execução dessa proposta utilizou-se do referencial teórico da psicanálise perpassando por diversos autores que possam contribuir para essa temática. Especificamente, entretanto, foi realizada uma revisão bibliográfica em algumas das produções teóricas de Sigmund Freud e Jacques Lacan, por meio de um recorte de textos que abordam a questão do feminino. Pensando nos caminhos que nos guiassem recorreremos à metodologia da Cartografia, da Poiética e Poética como traçados que nos permitissem a construção dessa concepção do feminino. Por meio da autobiografia de Pagu, o presente trabalho propõe a construção da noção de uma *performance de si*, um outro modo de se pensar a construção subjetiva do feminino, como uma obra de arte. A metáfora do nascimento das flores percorre a discussão no auxílio da compreensão de um certo desnudamento, não no sentido pornográfico de uma visão fálica da apresentação feminina, mas no sentido de um desabrochar. A arte no feminino como performance de si é a arte “nu” feminino, um corpo despido e retirado dos excessos para a criação de suas flores. Por isso, o presente trabalho pretende apresentar uma certa concepção do feminino na sua aproximação com a arte.

Palavras-Chave: Feminino; Psicanálise; Performances; Pagu; Poética.

ABSTRACT

The present dissertation has as objective to show the construction of the conception of feminine in which that is understood as the art of the performance of self. Such relationship will happen through the analysis of autobiographical writing: *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (1940). As a way of implementing this proposal was used the theoretical framework of psychoanalysis going through numerous authors that may contribute to this thematic. Specifically, however, a bibliographic review was carried out in some theoretical productions of Sigmund Freud and Jacques Lacan, by means of a clipping of texts that address the question of the feminine. Thinking on the paths that would guide us we resorted to the methodology of Cartography, Poetics and Poetry as traces that allowed the construction of this conception of feminine. By means of Pagu's autobiography, the present work proposes the construction of a notion of a performance of self, another way of thinking the subjective construction of feminine, as a piece of art. The metaphor of the birth of flowers goes through the discussion in aid of the understanding of certain nakedness, not in the pornographic sense of the phallic vision of the presentation of the female, but in the sense of a blossom. The art of the feminine as performance of self is that of a body naked and removed from excesses for the creation of its flowers. Therefore, the present work intends to present a certain conception of the feminine in its approximation with art.

Key-words: feminine, psychoanalyses, performance, Pagu, poetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Patrícia Galvão.

Figura 2 – Recorte da fotografia de Patrícia entre os irmãos Homero e Conceição, 1912. (Coleção Sidéria R. Galvão).

Figura 3 - Pagu como estudante da Escola Normal da Capital, São Paulo, 1928.

Figura 4 - O grupo 'antropófago', Rio de Janeiro, 1929.

Figura 5 - Revista Para Todos... Ano X, nº 515, Rio de Janeiro, 27-10-1928, p. 24. 1ª versão do poema Coco de Pagu, de Raul Bopp.

Figura 6 - Rudá e Pagu, praia de Santos.

Figura 7 - Pagu na abertura do comício do Socorro Vermelho de Santos.

Figura 8 - Patrícia Galvão em foto após prisão, 1936.

Figura 9 - Foto usada no panfleto da candidatura de Pagu a deputada estadual de São Paulo pelo PSB, 1950.

Figura 10 - Reunião para criação do Festival de Teatro Amador de Santos (FESTA).

Figura 11 - Página 20 do Álbum de Pagu - Nascimento Vida Paixão e Morte (1929).

Figura 12 - Capa da 1ª edição de Parque Industrial (1933).

Figura 13 - Capa do livro Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão.

Figura 14 - Capa do livro Pagu: vida-obra de Augusto de Campos.

Figura 15 - Capa do livro Viva Pagu.

Figura 16 – Capa do livro Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PAGU: VIDA E OBRA EM SUAS DIVERSAS PERFORMANCES.	22
1.1. Os caminhos de Pagu	24
1.2. Escritos de Pagu.....	36
1.3. Olhares sobre Pagu	42
1.4. Performances culturais paulistas no início do século XX e Pagu.....	45
1.5. O olhar de Pagu sobre a sociedade paulista com a qual conviveu.	50
1.6. As mulheres paulistanas da Antropofagia.	54
2. PAGU E O FEMININO	58
2.1. O feminino e a passividade: apontamento da psicanálise freudiana	58
2.2. O feminino começa: a constituição da diferença sexual	68
3. O FEMININO POR PAGU	82
3.1. Feminino: o encontro com o que não se sabe	82
3.2. <i>Mais, ainda</i> no feminino: vida, muita vida!	93
4. PAGU E A PERFORMANCE DE SI	108
4.1. A arte no feminino como performance de si	108
4.2. As flores: o feminino como arte.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

INTRODUÇÃO

Neste projeto dissertativo desenvolvo uma ideia que permeou, com início acerca de três anos atrás, meu trabalho de conclusão de curso na graduação em psicologia. Por outras construções, essa era a ideia mais vaga que me movia. E que outro caminho era esse? Pelo feminino. De fato, recordar o exato instante em que esse interesse começou é impossível. Lembro-me que na graduação descobri que esse assunto era uma possibilidade de estudo, mas essa descoberta ficou restrita a bases teóricas acadêmicas e com isso parecia que ainda não era perceptível para mim o encontro entre a produção científica e a realidade das mulheres em sua concretude.

Até que um dia me deparei com a militância do movimento grevista da Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2012¹, e nasci de novo. Reparei que podia sonhar com outros mundos e não estar apenas satisfeito com este. Encontrei coletivos – feministas, das temáticas raciais, de debates sobre orientação sexual, entre outros – os diferentes movimentos estudantis, as proposições grevistas dentro da Universidade e fora dela, e teóricos que traziam questões das minorias. Portanto, pessoas que diziam de outros, marginalizados em piores condições, que precisavam de apoio e de voz para existirem. Entre esses discursos descobri a militância do feminismo.

Ainda nesse momento não era o feminino (com a psicanálise descobri), era gênero. Mas já sabia de duas coisas que ficaram e não foram mais embora: o ser mulher e os marginalizados – entendendo esse lugar marginal como expressão daqueles que se encontram de alguma forma em dissonância com os padrões sociais e acabam por serem vistos e/ou ocuparem essa margem distante do modelo central dado como modelo social. Esses lugares cada vez mais se entrecruzaram. Com isso, passei a desconfiar que o lugar do feminino seria de uma proximidade muito grande com esse marginal. Além de toda uma questão sócio-histórica de diferenças construídas e reproduzidas que envolvem esse lugar de estar de fora, apostava na existência de uma maneira de ser muito própria de tais populações. Seria tal peculiaridade a causa do horror, mas ainda apostava que valeria a pena ser assim.

Para o entendimento do que chamamos de marginal podemos recorrer ao antropólogo Victor Witter Turner Glasgow (1920-1983) que em seu texto *Passagens, margens e pobreza: símbolos religiosos da Communitas* ([1974] 2008) nos mostra como esse estado que pode ser

¹ Tal movimento abarcou, na verdade, uma paralisação de pelo menos 95% das Universidades Federais brasileiras em 2012. É considerada, até então, a greve mais longa e de maior adesão desse setor.

entendido como um fora, que está em divergência do aspecto estrutural/estruturante da sociedade. Ao seguir por um viés da discussão antropológica que relaciona os eventos rituais ao teatro como forma de análise da realidade social Turner ([1974] 2008) desenvolve o conceito de liminaridade de forma a mostrar esse lugar/momento destoante da estrutura social.

Isso porque a liminaridade é um estado que se apresenta em processos rituais ao observarmos que nesses momentos há um primeiro instante de separação do sujeito da vida cotidiana e do grupo em que vive, seguido por um estado liminar em que essa mesma pessoa se encontra em uma espécie de limbo (não está no grupo comum ao mesmo tempo em que não se transformou em outra pessoa/coisa), e o momento posterior de reintegração em outro lócus do quadro social. Portanto, o sujeito “[...] foi despido dos atributos externos de posição estrutural, afastado das principais arenas da vida social em um alojamento ou campo de reclusão e reduzido a uma igualdade com seus companheiros iniciados a despeito de sua condição pré-ritual.” (TURNER, [1974] 2008, pp. 216-217).

Como podemos perceber a liminaridade quebra com um lugar estabelecido ao colocar o sujeito deslocado de um fluxo temporal em que se rompe com o lugar passado ocupado e não se visualiza ainda uma posição no futuro. Pensar nesse estado é perceber, então, como ele “[...] se situa às margens da estrutura social e consiste em “momentos extraordinários”, como os “dramas rituais”, “ritos de passagens”, etc., que vêm interromper o fluxo “normal” da vida cotidiana.” (SILVA, 2005, p. 39). Apontar para essa condição é trazer o marginal que aqui é referido. Com isso, a intenção não é romancear uma condição que geralmente só existe se for difamada, e que por isso acaba em um lugar subalterno e, conseqüentemente desigual que iguala o marginal a marginalidade. Que possa existir o lugar do feminino como marginal, mas que exista de uma forma digna, sendo essa diferença como observamos na presença dos estados liminares.

Na construção feita pela defesa da militância encontrei muitos problemas – talvez pelas dificuldades vividas por seus integrantes – e comecei a presenciar um tanto de infalibilidade. Tem que ser firme, errar muito pouco, saber muito, chorar quase nunca, ter pulso firme e discutir infinitamente. Essa foi a minha visão, da qual me distanciei por um momento, mas hoje me encontro no meio de tudo isso novamente. Voltei – e na verdade acho que nunca saí – e os problemas persistem, mas ao existir pela militância consigo sentir uma intensidade de vida que me faz muito bem – e também muito mal. É nesse meio que as minhas relações existem e no qual percebo que a minha vida se movimenta. Nesse espaço descobri o meu corpo como um corpo manifesto, que a rua também era minha, que o espaço

público também era meu, assim como o que dizem ser privado. Entendi que muito do ódio que carregou por tantas circunstâncias não era um ódio irracional, mas sim constituído de história, gênero, classe, cor e orientação sexual. E entendi qual era o meu lado nessa história, não era o lado normativo.

As direções sempre foram um problema. Em meu trabalho de graduação – e que continua a persistir nessa dissertação – não foi diferente. Obviamente aqui estou eu tentando insistir em uma via em que o feminino e o marginal se encontram e se confundem, enquanto possibilidade de construção, ou seja, um ponto comum em que essas duas posições² se deparam com o vazio. Pensando nesse vazio como a incompletude e a falta que nos é pertencente enquanto sujeitos. Mas, ao invés de se horrorizarem com ele, pensemos na possibilidade de o tomarem como parte constitutiva de um segundo tempo para a sua apresentação.

A noção do que possa ser marginal, então, se amplia e não se restringe mais à ideia de uma classe excluída, e conseqüentemente, com poderes de mudança social bem mais restritos. É claro que essa exclusão em termos de uma “utilidade social” ainda permanece em nossa realidade, entretanto, o marginal aqui referido se amplia colocando como base da sua existência qualquer estruturação diferente do estabelecido como normativo – pensando este padrão normativo como um ponto que inclui desde escolhas profissionais consideradas estáveis socialmente até um corpo definido como padrão estético de beleza. Assim, se pensa aqui em outras formas de existência, que estão lado a lado com o horror, com o vazio, com as incertezas, pelo avesso, com o bobo, com a arte, pelas fragilidades, com o desconhecido, o estranho.

Por meio da psicanálise e já com a nomeação do feminino, cheguei a acreditar em uma sociedade construída a partir desse outro lugar, mas poderíamos cair no matriarcado, o que seria tão falocêntrico quanto a sociedade em que nos encontramos. Todos os pontos foram se juntando aos poucos, e por uma ótima dúvida de escrita encontrei a palavra personagem, então me disseram: pode ser tanto feminina quanto masculina. Estudando o feminino e sua relação com a atividade e a passividade, aproximei da ideia de *persona*, personagens, palavra que abarcava os sexos podendo ser usada tanto no feminino quanto no masculino. E para a psicanálise o sujeito precisa ser comum de dois gêneros, vivendo e visitando essas duas

² O uso da palavra posição é um ponto comum dentro do contexto de discussões da psicanálise, todavia, esse uso não se faz enquanto um termo estabelecido, sendo empregado no entendimento comum do seu significado no dicionário. Portanto, se refere ao espaço que o sujeito ocupa, seja ele a posição feminina, masculina, do analista, do perverso, do neurótico, entre outros.

posições. Mas a passividade associada ao feminino por Sigmund Freud, ainda assim não se fazia como posição desejável, ao contrário, continua a ser colocada como não tão adorável pela maioria dos sujeitos que se deparam com o feminino. Por quê? Continuei a estudar mais um pouco sobre o processo de constituição da sexuação dos sujeitos.

O feminino começava então, e em busca das diferenças sexuais, tentava compreender o porquê dessa recusa, dada pela maioria dos sujeitos, à condição de ser feminino. Parei para pensar sobre o que eu imaginava que seria essa condição. Percebi que só conseguia pensar em personagens literários e fui percorrendo alguns caminhos que relacionavam a literatura e o feminino. Com o tempo consegui entender que encontrava na vida real também a ficção necessária para pensar essa posição. Portanto, embora utilize um texto escrito como objeto de estudo, dessa vez precisei de uma vida que existiu em carne e osso, ou seja, a de Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), apelidada de Pagu. Precisei de uma vida entendida como arte, porque a arte chegou como outro espaço que movimentou minha vida. Comecei a dançar, a me apresentar no espaço do teatro – e a fazer também uso desse campo – e me encontro hoje também no circo. Como escrevi em linhas acima, o meu corpo que foi desperto em meio à militância passou a se movimentar e a se expressar também pela arte. Encontro, assim, a junção entre o feminino e a arte, e mais do que isso, do feminino como arte.

Entretanto, durante boa parte dos meus estudos sempre ouvi a frase de que a arte era uma via de salvação, assim me expressando de forma bem simples e resumidamente. Ainda não discordo do fato da arte ser um dos caminhos mais significativos tanto na constituição dos sujeitos quanto como forma de construção de uma sociedade. Porém, um incômodo começou a se fazer presente quanto às formas de trilhar esse caminho. Como tudo que vai me levando pelo feminino, aqui também comecei a perceber que não era a mesma coisa, que essa ideia era uma expressão em que artistas – e destaco nisso o artigo feminino desse lugar – não passavam bem por esse lugar. Isto porque, a ideia de que havia uma quase entrega de pedaços próprios do ser de mulheres artistas em suas produções começou a perpassar para mim a concepção de um artístico-feminino. Uma pessoalidade mais indissociável nesse caso do que em lugares artísticos masculinos

Agora, já na construção dessa dissertação escrevo aqui em primeira pessoa por acreditar em um trabalho acadêmico – e além de um trabalho acadêmico, um percurso – que se nomeie *Pagu: a arte no feminino como performance de si*. Entendemos conforme Ester Langdon (2006, p. 170) que “[...] performance é uma categoria universal, no sentido de que corresponde a eventos que acontecem em todas as culturas e que todas as sociedades humanas

têm vários gêneros de performance, especificamente marcados pela função poética [...]. Portanto, segundo a autora, a diversidade de performances produzidas em contextos culturais específicos tem como marca a função poética presente na comunicação. Assim, escrevo em primeira pessoa porque digo sobre o meu eu e de todos os caminhos em minha própria vida em que o feminino foi e ainda é, uma reação entre um misto de espanto e agressão, resposta dada nos outros e também em mim. Hoje escrevo em primeira pessoa, pois sei que independentemente do suposto ofício que exerço ou exercerei, há um discurso que parte do sujeito, seja em um palco ou nos movimentos militantes ou em um dia de análise. Escrevo também em terceira pessoa quando, com minha orientadora e as autoras e autores aqui mencionados, construímos conjuntamente uma pesquisa como forma de possibilitar a existência de mais um espaço para o feminino.

Para tratar, então, desses questionamentos que passaram a me inquietar a ênfase nesta pesquisa recaiu na obra *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, de Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), apelidada de Pagu, organizada por seu marido Geraldo G. Ferraz (2005) e publicada após sua morte, com autorização de seus filhos. Há ainda, escritos da mesma com Oswald de Andrade (2009), seleções feitas por Augusto de Campos (1982), além de obras escritas sobre Patrícia como as de Lúcia Maria Teixeira Furlani (1999), Maria Bernardete Ramos Flores (2010) e Lúcia Helena da Silva Joviano (2012), entre outras. O objetivo ao considerar a obra *Paixão Pagu* é buscar, nos próprios escritos da autora, seus entrecruzamentos com o feminino. Portanto, a problemática que norteia esta dissertação recai na escrita autobiográfica de Patrícia Galvão, conjuntamente com conceitos da psicanálise, para investigar o feminino. Em meio à realidade psíquica, aos papéis sociais e as performances culturais, surge a questão: conseguiria essa via nos levar para além de um caminho em que o feminino não seja marcado pela lógica fálica e, embora o circunscreva, nem por isso seja a sua única via?

Partindo desta questão contamos com uma bibliografia interdisciplinar. Na psicanálise, especificamente as obras do psicanalista Sigmund Schlomo Freud (1969) e Jacques-Marie Émile Lacan (1998[1958]; 2005[1953-1954]; 2005[1962-1963]; 2005[1985]); nos estudos sobre representação social, Serge Moscovici (1997) possibilitou a articulação da dimensão psíquica com a exterioridade; no entendimento das performances culturais Richard Schechner (2003) e Esther Jean Langdon (2006) permitiram a compreensão do conceito de performance usado nessa pesquisa; na relação entre a psicanálise e a filosofia por meio da experiência reflexiva de Ondina Pena Pereira (2004), bem como a articulação da filosofia com poética de

René Passeron (1997, 2004). Outros autores se agregam a essa investigação teórica no que refere à reflexão sobre o feminino, como os psicanalistas: Sueli Rolnik (1989); Marco Antônio Coutinho Jorge (1988, 2007, 2008, 2002); Maria Rita Kehl (2008); Patrick Valas (2001), Joel Birman (1998, 1999) e outros.

O pressuposto é de que existe uma performance de si no feminino como corpo desnudo, e desse desnudamento o nascimento das flores. Por certo que estamos nos referindo a um sentido poético e ao entendimento do artístico-feminino na forma como ele permeia a autobiografia de Pagu. Na nudez percebemos um feminino que se realiza também, pela ausência de um significante próprio e que por isso se liga a um gozo não delimitado. A pressuposição das flores ocorre, no sentido metafórico e relacional de um feminino que ao mostrar a castração, e conseqüentemente a falta, nos lembra da efemeridade, assim como a existência das flores. Por essa via, abordamos uma estética que não corresponde ao Belo, mas marca o campo da constituição do sujeito como cindido, “[...] fundada nas pulsões e nos seus destinos e registrada pelo testemunho da angústia, por ser uma constituição marcada pela perda e pela separação, cujos jogos de dor, que daí decorrem, colocam o sujeito diante do desamparo estrutural.” (FRANÇA, 2000).

Com isso, a presente pesquisa pretende construir um pensamento poético sobre um artístico-feminino visualizado por meio da *performance* de si de Pagu e identificar esse artístico-feminino na dimensão do psíquico reconhecendo nos escritos de Patrícia essa articulação. Vinculamos esse percurso com a ideia de arte a partir da psicanálise e no que dela podemos entender enquanto um encontro com as flores de um desnudamento, noção que irei desenvolver no último capítulo. Toda essa dimensão investigativa, mas também criativa, se realiza dentro da poética: arte de inventar o objeto, o sujeito e o próprio espaço. A poética é uma maneira própria, sensível de produção de subjetividade que pensa a si mesma e o mundo a partir do sopro da poesia.

O psicanalista Jacques Lacan disse que não há nada que anteceda a realidade pré-discursiva, pois a mesma se funda e se define por um discurso. Desse modo, a poética se forma justamente na flexibilização da realidade, no exercício da flexibilização da linguagem. Lacan ao estudar a poesia afirma que a mesma é inaugurada a partir de um “[...] elemento intuitivo particularmente interessante, fundado na escansão, e que já comporta uma espécie de engajamento corporal.” (Apud PELLION, 2007). Embora trabalhada de forma singular nos desenvolvimentos teóricos lacanianos o uso da palavra escansão no contexto psicanalítico é também, assim como a separação das sílabas poéticas de um poema, uma forma de esmiuçar o

“texto” do sujeito. Portanto, a ideia é realizar a quebra de determinadas concepções que o sujeito acaba estabelecendo como único sentido para as situações ocorridas, as relações vividas, as constituições familiares e outros contextos. A escansão quebra com o que é dado como verdade possibilitando o nascimento de outros caminhos, e se assim podemos dizer, flexibilizar a linguagem pela poética.

Todavia, diferenciando poética de poiética, o filósofo francês René Passeron (1989) em seu pensamento, coloca que quando trazemos como questão a poiética não estamos criando e sim de elucidando como o fenômeno da criação acontece. A ênfase recai nesse sentido “[...] não sobre o produto obtido, mas pela consciência da própria atividade de obtê-lo.” (PASSERON, 1989, p. 11) Essa concepção permite-nos ressaltar a questão da poética nesta dissertação, através dos escritos de Pagu, por pensar no que antecedeu sua escrita ao percorrer os caminhos do seu modo de vida; pela sua maneira de se desnudar dos papéis sociais e viver de acordo com suas angústias, pulsões e desejos conscientes ou não; e, como nela percebo, conceituo, o feminino como arte.

Como busca poética de um feminino encontramos mais uma vez as palavras de Patrícia quando de suas publicações sob o pseudônimo de Ariel para o jornal *A Tribuna*. Entre suas crônicas temos em *Cante, Poeta* (1942) a expressão sobre a importância da poesia. Mesmo se tratando de uma divergência presente entre Patrícia Galvão e Mário de Andrade advinda desde os tempos do Movimento Antropofágico, em relação à função da poesia, podemos retirar desse texto a importância de uma poética para Pagu – ainda que ressaltemos que a poética é bem mais ampla e não se restrinja ao poema/poesia.

Assim, das seleções feitas pelo poeta Augusto de Campos (1982) temos as explicações de Patrícia Galvão:

[...] a minha possível irresponsabilidade recusa fechar a única porta de evasão para um mundo erigido de acordo com o nosso desejo. Que seria da vida, sem poesia? É uma necessidade conversar com os poetas. E se os poetas morrerem, procurarei os mortos, as flores do mal que estão na minha estante. E existe também a poesia no ar, a vaga música imune aos gazes mortíferos, invulnerável aos bombardeios. [...] O poeta é um espécimen predestinado, habitante de um compartimento especial, que nada tem a ver com o nosso mundinho. Consente quando muito abrir as janelas, para que ouçamos de fora a deliciosa música subjetiva. (p. 109-110)

Na citação acima, Pagu evidencia a distinção entre o rico mundo poético e seu lugar “[...] especial que não tem nada a ver com o nosso mundinho.”. Já a poiética, implica em

pensar/criar/escrever e instaurar a obra sob o ponto de vista da recepção artística. Nesse intento, a poética é sempre algo que se abre à singularidade de um pensamento. Ela abarca nosso objetivo quando olhamos para os escritos de Patrícia e sua vida, e neles percebemos o feminino como arte. Impossível hoje definir arte em um conceito, visto que essa atravessa e é atravessada por diferentes lugares, vazios, subjetividades, sentidos, e ficções. No entanto, podemos afirmar, tal como Sílvio Zamboni, que:

[...] arte é uma forma de conhecimento que nos capacita a um entendimento mais complexo. O tipo de explicação dado pela arte é diverso do científico, o conhecimento fornecido pela ciência é sempre de caráter explicativo. [...] A arte não tem parâmetros lógicos e precisão matemática, não é mensurável, sendo grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para as formas verbalizadas. Essas colocações, entretanto, não pretendem negar que a arte tenha também a sua parte racional. (2006, p. 23)

Sob esta perspectiva, a arte se associa e, por vezes, se confunde com a filosofia, como o exercício de pensar o mundo no percurso de uma verdade não entendida como juízo, mas como um saber (BADIOU, 1994). Nessa direção, a arte aproxima-se da psicanálise. A cena analítica, cujos elementos que a constituem nos dizem de outro tempo, outra lógica e do não compromisso com a verdade, nos submete a uma desconstrução. O que nos remete à imprevisibilidade da existência e ao caráter trágico da psicanálise, e nesse ponto encontramos a sua ligação com a filosofia e com a arte. Assim sendo, “[...] a psicanálise, como a relação amorosa, deixa nosso corpo nu. O que enxergamos não é sempre o corpo ideal, mas ele é visível e eu não posso mais evitar sua dolorosa imagem.” (Apud PEREIRA, 2004, p.116). Busco, assim, essa poética no desvelamento do presente trabalho e que se faz, especificamente, como feminino.

Tal perspectiva de uma conduta criativa, de comum incidência em programas acadêmicos que promovem a investigação *em* arte, segue em direção ao encontro com a cartografia. Esta, por sua vez, emergiu de derivas por textos sobre a filosofia da diferença, o encontro e a horizontalidade. A cartografia é um procedimento que constrói um saber no presente, diferente do cientificismo. Nela, “[...] a precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção.” (PASSOS *et al*, 2009, p. 11). Nesse sentido, a cartografia é constituída de métodos próprios e não se limita aos lugares institucionalizados do saber. Igualmente, perfilamos uma investigação não

linear, que se processa entre o compreendido e o intuitivo, instâncias em constante processamento.

Assim, temos a palavra cartografia como um substantivo feminino, termo que primeiramente remete-nos à geografia e a traçados de caminhos na construção de mapas. Entretanto, a cartografia aqui se expande para além da geografia ao fazermos dela uma forma de metodologia em pesquisa. A origem de tal metodologia ocorre por meio de dois filósofos como um método “[...] formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto.” (KASTRUP, 2015, p. 32). O objetivo não é desvelar um conhecimento sobre uma realidade que se dá a conhecer. É entender que, à medida que o conhecimento expande, a realidade se mostra. Isso faz com que haja um entrelaçamento no qual o conhecer se torna indissociável do fazer.

Esse fato nos leva a outro detalhe importante sobre esse procedimento, o de que não há dois mundos separados para quem percorre tal caminho. Por isso colocar a cartografia como um processo de pesquisa exige saber que não há separação, objetividade ou neutralidade, há uma implicação do próprio pesquisador nesse processo. Assim, a cartografia:

[...] exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. Lançados num plano implicacional, os termos da relação de produção de conhecimento, mais do que articulados, aí se constituem. Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. (PASSOS; BARROS, 2015, pp. 30-31)

Conforme as explicações dos autores acima, sair do modelo cientificista e objetivista é compreender que não há um lugar do pesquisador ou o do grupo pesquisado como realidades distintas. Ao contrário, são zonas indiscerníveis. O caminho não é incerto apenas para o grupo estudado – ou objeto estudado, se assim pudermos dizer, já que essa separação não deve ser feita – é também para o pesquisador que vai conjuntamente tateando às cegas a experiência do conhecer. Esse ponto coloca a cartografia como um traçado metodológico singular que vai ao encontro do tema de pesquisa proposto, dado pela ideia de performance de si, pois este tema traz justamente a impossibilidade de separação da pesquisadora com a realidade pesquisada.

Tal ideia nos leva também à quebra de um padrão hierarquizado do saber, e, de uma forma geral, dos padrões sociais e de como funcionam as instituições. Isso porque pensar cartograficamente é romper com a verticalidade e horizontalidade do saber. De um lado, a hegemonia dos padrões sociais está no eixo vertical, as variáveis maiores – homem, branco, heterossexual etc. Do outro, no eixo horizontal estão aqueles que são vistos como minorias e o modelo nada ideal, as variáveis menores – mulher, negro, homossexual e outros. Nessa estrutura a “[...] organização hegemônica do *socius* se faz pela oposição entre os eixos vertical e horizontal (coordenadas hegemônicas), realizando o sistema de rebatimento ou de superposição das variáveis maiores para a constituição de um metro-padrão que equaliza a realidade.” (PASSOS; BARROS, 2015, p.29). Tal transversalidade é mais um ponto que vai ao encontro dessa pesquisa em razão de sua temática, o estudo do feminino, pois em tal perspectiva de rompimento hierárquico dado com a cartografia, a mulher deixa de estar no espaço submisso reservado à minoria.

Assim, as minorias, na nossa atual lógica de organização social, tornam-se inexistentes ao serem sujeitadas ao modelo ideal posto pela verticalidade, sendo rebatidas ou equalizadas pelo padrão normativo. O rompimento de tal funcionamento pode ser realizado na cartografia justamente pela ideia da transversalidade. Ao pensar como resolver tal impasse dentro da instituição, Guattari (1981) afirma que “[...] a transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos.” (GUATTARI, 1981, p. 97). Ocorre, dessa forma, que a transversalização conecta tais devires minoritários gerando uma caotização e levando a um rearranjo da realidade.

Outro ponto necessário de percorrer é aquele que nos leva a questionar qual o lugar desse pesquisador. Seria o de uma abertura às intensidades que o cerca? E, estaria ele disposto a dar vazão às estratégias do desejo nos fenômenos que estuda? A psicanalista e pesquisadora Suely Rolnik (1989) nos mostra bem esse ponto ao dizer que para o cartógrafo “[...] tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.” (p. 2). Suas cartografias coincidem. Assim, podemos pensar o cartógrafo como “[...] um verdadeiro antropólogo: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas

cartografias.” (ROLNIK, 1989, p.2). Mais do que pensar no verdadeiro ou falso trata-se de se entregar à vida em suas intensidades.

Ao encontro dessas intensidades penso que a escolha de tal método coincide com um feminino que, ao contrário de um conceito de falo – perpassado pela universalidade, o domínio, os significados fechados, as certezas – vai ao polo oposto trazendo as incertezas, as singularidades, a não completude, o relativo, os conceitos abertos. Segundo o pesquisador e psicanalista Joel Birman (1999):

Enquanto pelo falo o sujeito busca a totalização, a universalidade e o domínio das coisas e dos outros, pela feminilidade o que está em pauta é uma postura voltada para o particular, o relativo e o não controle sobre as coisas. Por isso mesmo, a feminilidade implica a singularidade do sujeito e as suas escolhas específicas, bem distantes da homogeneidade abrangente da postura fálica. A feminilidade é o correlato de uma postura heterogênea que marca a diferença de um sujeito em relação a qualquer outro [...] Colocar pois o falo em estado de suspensão implicaria para a subjetividade uma experiência de perda de contornos e de certezas. Se o mundo se constitui para o eu, nas individualidades, pelo horizonte desenhado pelo falo e pelo narcisismo, a dissolução da ordem fálica coloca em questão as nossas crenças mais fundamentais. Por tudo isso mesmo, afinal de contas, a feminilidade seria a fonte sempre recomeçada da experiência do horror. (BIRMAN, 1999, p. 10-11)

Esse lugar pertencente ao feminino tão bem descrito por Birman (1999) parece um ponto de encontro com a cartografia se pensarmos como a necessidade do mergulho no plano da experiência dado na cartografia aponta para a impossibilidade de um caminho bem definido por parte do pesquisador. Ambos dizem sobre traçados indeterminados e por isso, a possibilidade de construção entre eles. Como a mulher de um discurso que caminha por vias sem linhas, que põe reticências – como uma continuação que se enuncia, mas da qual não temos notícia de como será. Talvez, assim, a cartografia consiga conformar-se ao feminino, pois dessa junção poderão se desestabilizar as representações de contornos tão certos.

E como Pagu poderia nos mostrar essa ruptura desestabilizando seu contexto cultural? Patrícia nasceu em São Paulo, em 1910, no seio de uma família de classe média, burguesa. Como tal, os valores que norteavam sua educação eram rígidos padrões de comportamento moral, machistas, reencenados pelas tradicionais famílias de grandes proprietários de café e fazendeiros, Pagu se distinguia dessa contexto cultural quando, desde muito jovem, andava fumando pelas ruas, vestia-se e maquiava-se de forma diferente das mulheres de sua época, além de falar palavrões (ZATZ, 2005). Talvez por isso tenha chamado tanto a atenção dos

artistas e poetas da Semana de 22, quando tinha somente 12 anos de idade e, posteriormente se integrou no Movimento Antropofágico.

Entendemos *performance* nas diferentes fases e momentos pelos quais passou Pagu, em sua tentativa de viver intensamente e dar sentido à sua vida, bem como a performance cultural paulista, contexto no qual ela viveu a maior parte de sua vida. Com isso, talvez, pela comunicação entre as teorizações psicanalíticas acerca do feminino e os estudos das performances culturais se tenha a oportunidade de construção de um espaço singular, necessário quando o que se tem são discursos onde o fazer feminino e de mulheres parece não comparecer no seu modo próprio de existir, e o que é dito, é feito a partir de constatações generalizantes, e se assim podemos dizer, masculinas. Ao encontro disso, ao se voltar para a autobiografia de Patrícia Galvão podemos contribuir também para a construção bibliográfica de um discurso próprio do feminino. Como exemplo dessa ausência de material para pesquisa, citamos a biblioteca central da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde há menos de quinze escritos sobre a Pagu, e nenhum deles abarca o campo das performances culturais.

Nesse intento, não fazemos distinções rígidas acadêmicas, positivistas, entre os capítulos, a saber, fundamentação teórica, metodologia, apresentação de dados, discussões e resultados. Em todo o nosso percurso de escrita eles se misturam, não obstante, dividirmos assim os capítulos: na Introdução, expomos de uma maneira geral, a investigação. Sua problemática, objetivos, breve metodologia, autores que embasaram a fundamentação teórica e justificativa. No capítulo 1, discorremos sobre a vida de Patrícia Galvão, suas produções e as produções existentes em relação a ela, o olhar de Pagu em relação a sociedade que vivia e as performances paulistas do século XX.

No capítulo 2, desenvolvemos as principais conceituações freudianas sobre o feminino de forma a delimitar como Pagu e o feminino podem convergir. No capítulo 3, os desdobramentos se deram trazendo elementos da narrativa de Patrícia Galvão como questões do feminino e articulando as teorizações lacanianas acerca da posição feminina. No quarto capítulo, após desenvolvido os percursos anteriores, foi feita a articulação da transitoriedade das flores e do desnudamento como queda de imagens fixas para a construção da performance de si no feminino pela narrativa autobiográfica de Pagu. Em Considerações finais, fizemos uma síntese do conhecimento apreendido em relação a performance de si e esperamos que ao menos alguma contribuição singular sobre o feminino tenha se realizado.

CAPÍTULO I

PAGU: VIDA E OBRA EM SUAS DIVERSAS PERFORMANCES

[...] Pagu aboliu a gramática da vida.
A análise lógica foi um preconceito da Escola Normal.
Pagu parece um leão, uma arvorezinha de enfeite, um leque japonês.
Mas de perto a gente acerta: é uma menina de cabelos malucos que ela nunca penteia.
Pagu não tem modos.
Tem gênio.
Faz poemas.
Faz desenhos.
Os poemas se dependuram nos desenhos e ficam gritando.
Quem passa para.
Eta pequena notável!
Pagu é o último produto de São Paulo.
É o anúncio da Antropofagia.
(Álvaro Moreyra apud CAMPOS, 1929, p.323)

Ao usarmos a palavra *performance* nos mais diversos contextos temos a impressão de uma imediata ligação com a ideia de algo a se fazer, desempenhar, executar e outros sinônimos que se referem à realização de algo. Apesar desse sentido que é dado principalmente pelas definições de dicionário, esse termo, ao se tornar um conceito no campo de estudos das *Performances Culturais*, adquire uma complexa possibilidade de definições. Apesar disso, para entendermos a *performance* enquanto conceito devemos pensá-la como o ato de restaurar comportamentos, isto é, a restauração de um comportamento por duas ou mais vezes. Esse entendimento se encontra em Schechner (2003), quando afirma que “[...] a vida diária, a vida cerimonial e a vida artística consistem amplamente de rotinas, hábitos e de rituais: a recombinação de comportamentos já vivenciados.” (p.35). Assim, mesmo que não deixemos de nos atentar para a singularidade de cada ação, a conceituação de *performance* é marcada pela repetição de comportamentos.

A ideia de *performance* a ser tratada nesta pesquisa segue por uma perspectiva que atenua os limites entre a vida cotidiana e aquilo que é denominado como arte. Com isso, podemos incluir na ideia de *performance* aquilo que se liga ao cotidiano, pois “[...] existem limites para o que “é” *performance*. Mas quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” *performance*.” (SCHECHNER, 2003, p. 39). Essa diferença entre o que “é” e aquilo que é

visto “enquanto” *performance* ocorre, segundo Richard Schechner (2003), pela consolidação ao longo da história quando, após algum período de tempo, passa-se a reconhecer uma determinada ação. Dessa forma, entendemos que “[...] toda ação é uma *performance*. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico.” (p. 39). Essa concepção dada na ideia de *performance enquanto* nos leva a possibilidade de estabelecer um elo da vida cotidiana e da arte.

Tal fato cria, assim, a abertura para que variadas ações desempenhadas sejam entendidas como *performance*, até mesmo porque a atualidade dos nossos tempos leva cada vez mais a dissolução das “[...] ligações que separam a atuação da não-atuação, a arte da não-arte. No final de uma linha está bem claro o que é uma *performance*, e o que é uma obra de arte; na outra ponta, já não existem mais estas clarezas.” (SCHECHNER, 2003, p. 41). Esse ponto nos é de grande valor, pois nesse trabalho estaremos trazendo a vida de Pagu em sua vertente performática.

Além da vida cotidiana, o conceito de *performance* em sua multiplicidade pode ser entendido no ato da comunicação. Essa via também nos é válida por usarmos como objeto de estudo um livro que tem como base de sua origem uma forma de comunicação já consolidada, ao se dar como carta/correspondência de Pagu para Geraldo Ferraz. Portanto, recorrendo ao artigo *Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs* da pesquisadora Esther Jean Langdon (2006) podemos compreender melhor o que seriam os Estudos das Performances visto pelo paradigma da comunicação. Por meio dos desenvolvimentos teóricos de Richard Bauman, antropólogo, Langdon (2006) vai expondo como este autor construiu o conceito de *performance* relacionando-o ao papel da linguagem na vida social e entendendo-a através da presença dominante de uma função poética na comunicação.

Por essas vias o ato de fala se torna *performance* ao colocar em questão a experiência estética que ressalta não o conteúdo de uma mensagem, mas o seu aspecto poético. Com isso, não podemos dizer que toda forma de comunicação é *performance*, pois há que se levar em consideração que não é o valor do conteúdo comunicado que está em questão, mas sim a forma como ele é comunicado. Com isso, “[...] a função poética ressalta o modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem” (LANGDON, 2006, p. 167), de forma que a função expressiva ou poética é que determina o ato de comunicação como *performance* ou não. Nisto, a reflexão acerca do escrito autobiográfico de Pagu nos permite reconhecer mais

um aspecto do que é performance, por vias da comunicação de uma escrita poética autobiográfica de Patrícia Galvão.

1.1.Os caminhos de Pagu



Figura 1 - Patrícia Galvão. Disponível em: <https://caminhosdojornalismo.files.wordpress.com/2011/05/digitalizar11-05-20-2231-tif.jpg>. Acesso em 05 de março de 2017.

Toda vez que escrevo, falo ou penso em algo que se refere a Pagu percebo que fico em certo estado de confusão. Patrícia Rehder Galvão (1910 – 1962) em fotografia (Fig.1) de autoria desconhecida é essa mulher de difícil designação, quando pensamos em quão diversos foram os seus caminhos. Uma jovem mulher, bonita, com um olhar distante e triste que não olha diretamente para a câmera. Timidez?

Isso nos faz até mesmo pensar no quanto os diferentes papéis que Patrícia assumiu ao longo da vida se referem às variadas performances que ela viveu de si mesma. Construindo-as e desconstruindo-

as. Portanto, em um primeiro momento podemos dizer da sua *performance*, seja quando integrou o Movimento de Arte Moderna com apenas 18 anos ou quando, nos anos finais de sua vida, aproximou-se do teatro por meio da direção e tradução de peças.

Em paralelo a isso, não podemos ignorar sua carreira em diferentes jornais brasileiros, produzindo ensaios, críticas, realizando entrevistas e fazendo análises, as quais, em sua maioria, recaíam em produções artísticas: das literárias até as direcionadas às artes plásticas. Entre tais publicações jornalísticas, não há como esquecer as diversas poesias escritas pela própria Pagu, mostrando assim mais uma de suas performances, a de poetisa. Ao mesmo tempo, poderíamos nos referir a ela pela sua militância política de esquerda ao participar do Partido Comunista Brasileiro³ e quando, anos depois, candidatou-se a deputada pelo Partido Socialista Brasileiro⁴. Podemos ainda, nos referir ao seu posicionamento ideológico de esquerda quando construiu junto a José Oswald de Sousa de Andrade (1890 – 1954) o jornal

³ O Partido Comunista Brasileiro (PCB) é um grupo político legalmente constituído em 1922. De orientação ideológica de esquerda, tem por princípio a substituição de uma sociedade capitalista por uma sociedade socialista, através da revolução proletária.

⁴ Fundado em 1947, o Partido Socialista Brasileiro nasce de um movimento denominado Esquerda Nacional – formado logo após o fim do Estado Novo (este é explicado em nota de rodapé nas páginas seguintes). Tem como perspectiva política de seu programa a ideologia socialista.

O Homem do Povo. Neste último aspecto visualizamos uma performance política por parte de Pagu.

Ademais, Patrícia Galvão tinha vários nomes, pois ela não assumia, na maioria das vezes, sua identidade em suas publicações, existindo em vários momentos enquanto pseudônimos. Este fato não necessariamente ocorria pelo motivo, geralmente comum, de que mulheres não eram publicadas. Patrícia parece preferir em alguns momentos o anonimato, apesar de em outros ter sido submetida a essa condição. Mais uma vez, em suas diversas personagens Patrícia Galvão desempenhou variadas performances. Ela foi “Patrícia, Pagu, Zazá, Pat, Patsy, Solange Sohl, P.T., P.G., P., Mara Lobo, K.B., Luda, Irmã Paula, G. Léa, Leonnie, Ariel, Gim, Brequinha, Peste, Cobra, King Shelter...”. (FURLANI, 1999, p.18). Segundo, Lucia Maria Teixeira Furlani (1999):

Patrícia Rehder Galvão é esta constelação de vozes e imagens, se é que, na esfera do tempo, não se perdeu algum outro nome que a sua alma original e criativa encontrou para recriar as condições de existência: o sonho, a utopia, a afetividade, o desejo. Foi poeta, desenhista, jornalista, musa inspiradora da 3ª geração do Modernismo, romancista, política militante, dissidente dessa mesma política, incentivadora da cultura brasileira e da cultura universal, mulher precursora. Em todos os momentos, inclusive na vida pessoal, ela foi fiel ao projeto de renovação que acompanhou o desabrochar do Movimento Modernista, no qual se engajou a partir dos 18 anos. (p. 18)

Como bem podemos observar na citação acima, Patrícia tinha em si uma variedade de personas⁵, nessa tentativa de recriação e renovação da existência, e penso que essa diversidade seja também um reflexo da sua constante busca por algo que estivesse além de uma vida comum, como veremos mais adiante ao tratar do livro *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Entretanto, antes de adentrar nesse estudo, voltemos à vida dessa mulher precursora de outro modo de vida da figura feminina de seu tempo, para entendermos quais e como foram esses caminhos.

⁵ Ao ultrapassar a aparência dos sujeitos podemos constatar que a imago se constitui já nos momentos iniciais da criança em sua relação com os outros existentes a sua volta, incluindo desde o meio familiar até a formação social na qual ele está inserido. Será esta imago carregada de afetividade que resultará na máscara social aqui denominada de persona, em sua distinção constante da realidade pela sua constituição nos atravessamentos afetivos. Tal imago, então, está inconscientemente presente na vida adulta nas ações, pensamentos e sentimentos de cada um. Além disso, orientará a forma que os sujeitos se relacionam com o outro ideal do seu cotidiano. Assim, a imago é imaginariamente formada e é o meio pelo qual o sujeito percebe o outro e estabelece a sua relação com estes (LACAN, 1987).



Figura 2 - Recorte da fotografia de Patrícia entre os irmãos Homero e Conceição, 1912. (Coleção Sidéria R. Galvão). Disponível em <https://www.pagu.com>. Acesso em: 05 de mar 2017.

Na figura 2, um recorte de uma fotografia familiar, podemos observar a pequena Pagu, criança doce com o olhar já diagonal, desviante da câmera fotográfica. Ela teria, então, por volta de dois anos de idade. Seu nascimento data de 09 de junho de 1910, no interior de São Paulo na cidade São João da Boa Vista.

Filha de Adélia Rehder Galvão⁶ e Thiers Galvão de França, Patrícia é a terceira filha do casal. Teve como irmãos mais velhos Conceição e Homero, e Sidéria, como irmã mais nova. Com esta última, Pagu demonstra ter uma maior proximidade, sendo a única irmã citada em seu escrito autobiográfico. Durante o passar dos anos existiram alguns pequenos acontecimentos na vida de Patrícia Galvão que não são fundamentais ao percurso desta pesquisa, mas que compõem certo saber sobre sua trajetória.

Entre eles talvez caiba citar os anos que Pagu morou no Brás, bairro no qual ela, aos 15 anos, começou a colaborar com o *Brás Jornal* sob o pseudônimo de Patsy. Esta foi sua primeira incursão jornalística e ali entrou em contato com a classe operária, embora reconheça que não entendia o que era esse ambiente, pois “[...] a questão social, durante esse tempo, nunca foi examinada com algum interesse. Nesse contexto, em 1925, presenciava manifestações e greves e, se nesses momentos tomava partido, era um *parti pris* sentimental [...] A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 56).

Olhar a história de vida dessa pessoa é ter muitas vezes, o sentimento de precocidade, uma experiência rica e intensa de vida, de um tempo veloz. É assim que vemos Pagu (Fig.3) em 1928, ano em que concluía seu curso na Escola Normal da Capital, em São Paulo. Embora ela já seja uma jovem mulher, apresenta um rosto infantil – seriam os cabelos encaracolados como o eram em sua infância? – novamente com o olhar desviante do fotógrafo; ombros distensionados como um corpo que se desnuda para a vida.

⁶ Em relação aos pais e irmãos de Patrícia Galvão não foram encontradas as datas de nascimento e morte.

Já em 1929, ela se encontra entre aqueles que construía o Movimento de Antropofagia⁷ (Fig. 4). O grupo “antropófago” (presente na imagem abaixo) é composto por Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Benjamin Perét, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Alvaro Moreyra, Eugênia Moreira e Maximilien Gauhtier. Na fotografia mulheres no primeiro plano fixam a câmera fotográfica com leve sorriso, com exceção de Pagu que seriamente fecha seu casaco com uma das mãos e olha desafiadoramente para o fotógrafo. Os homens as suas costas formam uma fileira, quase um paredão, Pagu, a mais jovem, parece não se enquadrar ao grupo principalmente por sua postura. O grupo, em sua maioria, era constituído por artistas oriundos da classe média alta.

A rapidez do engajamento de Pagu talvez se faça mais compreensível quando, ao lermos os seus escritos, vemos o desejo de Patrícia em deixar seu ambiente familiar, esperando pacientemente a evasão daquele espaço, “[...] faltava pouco para a minha formatura e esperava essa oportunidade para sem choques violentos, procurar o meu caminho.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 56).

Por certo que seu desempenho na vida social paulistana chamou a atenção daqueles engajados na Semana de 22, não obstante estivesse somente com 12 anos de idade e, posteriormente, sete anos depois, no Movimento Antropofágico.



Figura 3 - Pagu como estudante da Escola Normal da Capital, São Paulo, 1928. Disponível em: [https:// historiacontemporanea-mlopomo.blogspot.com.br/2011/03/patricia-galvao-pagu.html](https://historiacontemporanea-mlopomo.blogspot.com.br/2011/03/patricia-galvao-pagu.html) . Acesso em 05 de março de 2017.

⁷ O Movimento Antropofágico é considerado uma vanguarda artística e que veio a se consolidar como a primeira fase do modernismo brasileiro. Tem como proposta a assimilação da cultura estrangeira – e por isso o termo antropofagia – ao mesmo tempo em que elimina os elementos não necessários dessa outra cultura. O objetivo desse processo seria o nascimento de uma arte verdadeiramente nacional. (SANTOS Jr.; BRITO, 2011).



Figura 4 - O grupo 'antropófago', Rio de Janeiro, 1929. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/-XH5mAq_CriY/TpemP1kMY6I/AAAAAAAAACwM/tp9oAWujag/s1600/Pagu.Elsie.Tarsila.Anita.Eugenia.1922.jpg. Acesso em: 05.03.2017.

A inserção no Movimento Antropofágico ocorreu por meio da figura de Raul Bopp (1898 – 1984), poeta modernista e integrante do grupo que articulou a construção da Semana de Arte Moderna de 1922⁸. Bopp conhece Pagu, que até então se chamava apenas Patrícia, quando esta ainda frequentava a Escola Normal. Cotidianamente, Bopp a acompanhava quando saía do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (GALVÃO, [1940] 2005). Patrícia, até aquele momento, não era chamada ainda de Pagu, pelo fato de que a criação do apelido é de responsabilidade de Raul Bopp. Tudo ocorreu por uma confusão de Bopp que pensara ser Goulart o sobrenome de Patrícia e não Galvão. Dessa forma, ele acreditava realizar a junção das duas primeiras letras do nome e a primeira e terceira do sobrenome de Patrícia com Goulart, criando o apelido Pagu (CAMPOS, 1982). Apesar do erro e a partir dali, estabeleceu-se praticamente como nome de Patrícia, o apelido Pagu. É preciso dizer ainda que o interesse por essa junção se faz para a construção do poema *Coco de Pagu* (1928) em que esta se torna a musa inspiradora de Bopp. A publicação é feita na revista *Para todos...* sob a ilustração de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897 – 1976), vulgo Di Cavalcanti (Fig. 5). Nessa xilogravura – contendo o poema em sua transcrição adequada ao português do período de 1928 – o artista conseguiu capturar o olhar triste e distante de Pagu.

⁸ Evento que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo e que passou a representar o marco inicial do modernismo brasileiro. Teve como intuito a renovação da arte brasileira em seus mais diversos campos criando uma proposta artística que rompesse com a submissão até então existente aos padrões estéticos europeus (SANTOS Jr.; BRITO, 2011).



Figura 5 - Revista Para Todos... Ano X, nº 515, Rio de Janeiro, 27-10-1928, p. 24. 1ª versão do poema Coko de Pagu, de Raul Bopp. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-a8H4vC7eoX0/VOJkSM-A6FI/AAAAAAAAAxw/nQFRk14zjpw/s1600/Coco%2Bde%2BPagu%2B-%2BE.O.jpg>. Acesso em: 05.03.2017.

Pagú tem os olhos moles
 Olhos de não sei o quê
 Sí a gente está perto deles
 A alma começa a dôer
 Aí Pagú eh
 Dói porque é bom de fazer dôer

Pagú!Pagú!
 Não sei o que você tem.
 A gente, queira ou não queira,
 Fica lê querendo bem.
 Eh Pagú eh
 Dói porque é bom de fazer dôer

Você tem corpo de cobra
 Onduladinho e indolente,
 Dum veneninho gostoso
 Que dóe na boca da gente.
 Aí Pagú eh
 Dói porque é bom de fazer dôer

Eu quero você pra mim
 Não sei si você me quer.
 Se quiser ir pra bem longe
 Vou pronde você quiser,
 Eh Pagú eh
 Dói porque é bom de fazer dôer

Mas se quiser tá pertinho
 Bem pertosinho daqui
 Então...você pode vir
 Ai...ti ti ti, ri ri ri...ih...
 Eh Pagú eh
 Dói porque é bom de fazer dôer.

Os eventos que se seguem a partir desse momento são movimentos de saída de Patrícia Galvão de seu espaço familiar. É Bopp quem insere Patrícia no grupo antropofágico, e é ele quem irá também apresentá-la a Tarsila do Amaral (1886 – 1973) e Oswald de Andrade (1890 – 1954), igualmente integrantes e criadores do movimento da Semana de Arte Moderna. Por meio de ambos, surge a ideia de um casamento com anulação subsequente, como solução para a necessidade de Pagu em sair de seu ambiente familiar. Oswald de Andrade convenceu um amigo e irmão de criação de Tarsila, um pintor chamado Waldemar Belisário (1895 – 1983) a casar-se com Patrícia. Como escreve a própria, o casamento “[...] com Waldemar foi a forma planejada para que eu, de menor idade, pudesse sair de casa sem complicações. Conversando um dia com Oswald e Tarsila, falei-lhes sobre essa necessidade e eles prometeram auxiliarme. Foi quando apareceu a sugestão do Waldemar.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 59-60). Nessa época, Pagu estava com dezoito anos, Oswald, com trinta e oito, e Tarsila com quarenta e dois.

Como o planejado, a anulação se realizou oito dias após o casamento. Entretanto, as histórias se entrecruzam. Patrícia Galvão se casa com Oswald de Andrade em 1930 e com ele terá o seu primeiro filho, Rudá⁹ Poronominare Galvão de Andrade (1930 – 2009), tal como vemos na figura 6. Pagu, nessa fotografia com Rudá, olha diretamente para o fotógrafo e sorri. Parece feliz. A existência de Rudá é uma constante na vida de Pagu e quando lemos o seu



Figura 6 - Rudá e Pagu, praia de Santos. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/wp-content/uploads/2014/12/Rud%C3%A1-e-Pagu-na-Praia-de-Santos-1024x773.jpg>. Acesso em: 30 de jul. 2017.

⁹ Nas lendas indígenas: deus do amor.

escrito autobiográfico ([1940] 2005), com ela percebemos a existência de ser mãe em dois extremos: desde a loucura materna até a negação total. Em suas próprias palavras: “[...] eu queria amá-lo. Amá-lo até a renúncia do contato materno. Mas não soube amá-lo suficientemente.” (p. 66). Pouco tempo depois de retornar de uma viagem a Buenos Aires, em 1930, Pagu entra em contato com as doutrinas sociais e revolucionárias. A partir desse entusiasmo dedica-se à criação do jornal *O Homem do Povo*, com Oswald de Andrade, que contará com apenas 8 edições. Todavia, a entrada efetiva de Patrícia nos ideais comunistas ocorre quando de seu encontro com Luís Carlos Prestes (1898 – 1990)¹⁰, pois vemos claramente em suas palavras a admiração por sua figura:

[...] Tive de Prestes uma impressão magnífica e foi essa impressão que, em grande parte, me jogou na luta política. A personalidade pitoresca, a celebridade romântica, o revolucionário épico, nada disso apareceu ou sequer lembrei. Vi, nessa ocasião, o comunista convicto das suas argumentações, com a força da certeza e, principalmente, coerente com a luta a que se entregara. Um comunista honestamente comunista, um comunista como eu desejaria ser. (GALVÃO, [1940] 2005, p. 76)

Diante desse encanto suscitado por Prestes, Patrícia Galvão sente a necessidade de colocar todos esses ideais dentro de alguma ação política. É com esse intuito que integra as atividades do Partido Comunista em 1931, e inicia uma performance política. Para Pagu o que nascia ali era a entrega completa aos ideais marxistas: “perturbada, desde esse dia, resolvi escrivizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida.” (2005[1940], p. 81). Ela começa então, suas atividades de panfletagem, reuniões, contribuições ao Socorro Vermelho de Santos, participação no comitê de greve da Construção Civil e outras atividades. É nesse contexto que Patrícia Galvão é indicada para a abertura do comício do Socorro Vermelho de Santos (Fig.7). Em meio a tal manifestação seu discurso acontece, porém a cavalaria invade a praça e Pagu é presa. Torna-se a primeira comunista a ser presa no Brasil.

¹⁰ Importante figura política brasileira e a principal liderança na tentativa de instaurar um sistema socialista no Brasil em 1935 – evento que ficou conhecido como Intentona Comunista. Prestes, de início, tem a sua trajetória desvinculada de uma política de esquerda, tem formação militar e de 1925 a 1927 lidera um grupo de tenentes em uma marcha pelo Brasil como forma de oposição à oligarquia governante, o que veio a ficar conhecido como Coluna Prestes. Somente após o fim dessa coluna, ao exilar-se na Bolívia, é que Luiz Carlos Prestes entra em contato com o comunismo. Em 1931 viaja para Moscou e ao retornar clandestinamente, em 1935, fracassa na tentativa de implantar um governo comunista no Brasil (VIANNA, 2001).

A vida militante de Patrícia no decorrer dos anos acaba por levá-la a uma desilusão crescente com o movimento. Tal desânimo não é infundado, visto as situações opressoras que Patrícia passa a vivenciar. Após essa primeira prisão “[...] ao ser libertada, o PC a obriga a declarar-se uma ‘agitadora individual, sensacionalista e inexperiente’” (FURLANI, 1999, p. 57) para não comprometer o partido. Seguindo tais linhas de ação Patrícia foi obrigada a procurar empregos que praticamente não cobriam sequer o custo de sua alimentação, mas que eram os únicos considerados como possível condição de proletarização.

Assim, em uma reunião do Partido, ao comunicar que havia arranjado um emprego na área do jornalismo, ouve a seguinte recusa: “[...] nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo Partido terá que admitir a proletarização.”

(GALVÃO, [1940] 2005, p. 96). Em consequência das péssimas condições de trabalho desses empregos Pagu chegou até mesmo a adoecer.



Figura 7 - Pagu na abertura do comício do Socorro Vermelho de Santos. Disponível em <http://www.pagu.com.br/blogimagens-de-pagu>. Acesso em 06 de mar. 2017.

Em paralelo a essas opressões de trabalho não podemos nos esquecer das pressões à sua condição de mulher. Determinadas trocas sexuais lhe foram pedidas como favores para obtenção de informações políticas. Pagu relata em uma carta/autobiografia escrita à Geraldo Ferraz, um diálogo com seu colega CM11 do Partido:

Não. Eu nunca farei nada disso. Estão todos enganados comigo. Naturalmente, vocês vão atrás dos boatos que correm a meu respeito no mundo burguês. Pensam que uma aventura a mais ou a menos para mim não tem importância nenhuma. Uma mulher de pernas abertas: é o que vocês pensam. Nunca, nunca farei nada disso. Façam de mim o que quiserem. Mande-me matar, que eu matarei seja quem for, mas abertamente, me responsabilizando por tudo. Mande-me matar Getúlio ou o diabo. Mandem-

me botar fogo na polícia ou enfrentar o Exército inteiro. Dar tiros na avenida ou ser morta num comício. Mas não tomar parte em palhaçadas ridículas, com o sexo aberto a todo mundo. (2005[1940], p. 127)

Como podemos perceber, a própria Patrícia se indigna com a representação social da mulher que lhe é esperada, das mulheres como aquelas que teriam utilidade apenas pela disposição dos seus corpos de forma sexual e distantes de qualquer contribuição intelectual. Apesar disso, ela considera os favores sexuais e se submete às péssimas condições de trabalho, por acreditar que estes eram pequenos erros humanos que não tinham nada a ver com a questão maior do comunismo. É nessa época que, por volta de 1933, viajará para vários países como União Soviética, China, França, entre outros, inclusive, por ‘sugestão’ do partido, que a faz viajar em uma erradicação inexplicada e na qual acabará por desenvolver o início da sua performance jornalística como correspondente no exterior. Da China, traz as primeiras sementes de soja introduzidas no Brasil.

Em meio a tais viagens, entrevista até mesmo Sigmund Freud. Acaba por conhecer tanto a realidade chinesa quanto a da União Soviética e ali demonstra claros sinais de desilusão com a política de esquerda. Isto ocorre porque viu as condições de extrema miséria dos segmentos populacionais desses países que tinham por cerne uma ideologia



Figura 8 - Patrícia Galvão em foto após prisão, 1936. Disponível em <https://www.pagu.com.br/blog/imagens-de-pagu>. Acesso em 06 de mar. 2017.

comunista. Sobre a China ela escreveu: “[...] eu tenho pudor da realidade da China. É tudo tão miserável, absurdo, que eu nunca tive coragem ou ânimo de narrar o que encontrei ali.” e sobre a Rússia narrou seu estremecedor encontro com uma garotinha: “[...] era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola [...] Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 150). É com tal desilusão que Patrícia termina o seu relato autobiográfico.

Ela retorna ao Brasil após passar um tempo na França e ser presa neste país, em 1935, como comunista estrangeira e consegue sua repatriação graças ao embaixador Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954), segundo Furlani (1999). De volta ao Brasil se separa de Oswald de Andrade. Em pouco tempo será presa mais uma vez, dessa vez pelo Estado Novo¹¹, devido ao seu envolvimento com a Intentona Comunista (ainda em 1935). Pagu (Fig. 8) é fotografada após sua prisão. Sua reclusão foi de cerca de quatro anos e meio – pois realiza uma fuga antes do término de sua pena em 1937, o que acarretou o acréscimo de mais dois anos de prisão – passando por quatro presídios diferentes entre Rio de Janeiro e São Paulo. Nessa fotografia, novamente Pagu lança um olhar em diagonal para a câmera fotográfica. Tem uma expressão triste, amarga e envelhecida diante das agressões psicológicas e físicas oriundas de seus anos de encarceramento.



Figura 9 - Foto usada no panfleto da candidatura de Pagu a deputada estadual de São Paulo pelo PSB, 1950. Disponível em: <https://www.pagu.com.br/blogimagens-de-pagu> . Acesso em 06 de mar. 2017.

Após sua saída da prisão, em 1940, rompeu com o Partido Comunista; defendeu um socialismo de linha trotskista; e integrou a redação de *A Vanguarda Socialista* junto com Geraldo Ferraz, o crítico de arte Mário Pedrosa (1900 – 1981), Hilcar Leite e Edmundo Moniz (1911 – 1997). Neste mesmo ano casa-se com Geraldo Ferraz. Escreve para ele em forma epistolar, o que se transformou posteriormente no livro *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* ([1940] 2005) que é o documento basilar da construção desse trabalho acadêmico. Depois dos anos de prisão, Patrícia tem seu segundo filho, Geraldo Ferraz Galvão, em 1941. Como vimos acima, concomitantemente com sua desvinculação total do Partido

¹¹ Governo ditatorial implantado entre 1937-1945 pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas.

Comunista, ela se dedica majoritariamente à carreira jornalística. Em 1949, comete uma tentativa de suicídio, com um tiro na cabeça. No ano seguinte, 1950, se candidata a deputada, como vemos em foto (Fig. 9) usada para seu panfleto. Nessa imagem, em comparação com a fotografia anterior, percebemos um olhar profundo, triste, fixo no fotógrafo e muito mais jovem. Apesar de seu esforço, ela não consegue ser eleita.

Em termos de suas publicações, o que foi desenvolvido durante esses anos será melhor enunciado no próximo tópico. Aqui, cabe fazer uma última ressalva em relação à incursão de Patrícia Galvão nas artes teatrais. Essa se realiza em 1952 – apesar de já dialogar com os mais diversos campos artísticos em suas publicações – quando passa a frequentar a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Tornou-se a primeira presidente da União do Teatro Amador de Santos e trouxe mais de mil e duzentos participantes para o Festival Nacional de Teatro de



Figura 10 - Reunião para criação do Festival de Teatro Amador de Santos (FESTA). Disponível em: <http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2014/05/nizael1a.jpg>. Acesso em 30 jul. 2017.

Estudantes em 1959 (FURLANI, 2009). Foi uma das criadoras do Festival de Teatro Amador de Santos (FESTA), como podemos ver nesta fotografia, um dos registros de reuniões para a criação de tal evento (Fig. 10). Podemos perceber uma Pagu sem a jovialidade e a beleza dos anos iniciais de sua carreira, mas que sustenta o mesmo olhar triste e os mesmos “olhos moles”. Pagu, ligada ao teatro de vanguarda, também realizou traduções de algumas peças, como *A cantora careca* (1949), de Eugène Ionesco (1909 – 1994)¹²; e a *A Filha de*

¹² Um dos principais representantes, conjuntamente a Samuel Beckett, do teatro do absurdo.

Rappaccini (1963), de Octávio Paz (1914 – 1998)¹³. Traduziu e dirigiu Fando e Liz (1955) de Fernando Arrabal¹⁴, em uma montagem amadora onde estreava o jovem artista Plínio Marcos de Barros (1935 – 1999).

A última contribuição jornalística de Patrícia foi a publicação do Poema *Nothing* nas páginas do jornal *A Tribuna*, em 1962. Nessa época Patrícia retorna à França para tentar uma cirurgia, pois havia sido acometida por um câncer de pulmão. Entretanto, ela não obtém êxito e comete outra tentativa de suicídio. Retorna, então, ao Brasil com Geraldo Ferraz e morre em 12 de dezembro de 1962, ao lado de sua mãe e irmã. Ao ler a biografia feita por Furlani (1999) vemos que, ao lado da irmã Syd, companheira de sempre de Patrícia Galvão, esta faz seu último pedido com simplicidade e ao mesmo tempo de forma tão significativa: “Desabotoa minha gola...” (p. 83). E assim morre Pagu, soltando-se do que lhe sufocava e de seu próprio sufoco.

1.2. Escritos de Pagu

Realizar uma delimitação do que Patrícia Galvão escreveu no decorrer de sua vida se torna uma tarefa complexa dada a grande quantidade de suas publicações. Principalmente quando voltamos aos momentos em que exerceu o ofício jornalístico. Além desse grande número, há uma variação enorme dos formatos publicados: livros, diários, escritos conjuntos, entrevistas, traduções, colunas, poemas, ensaios,



Figura 11 - Página 20 do Álbum de Pagu - Nascimento Vida Paixão e Morte (1929). Disponível em: <http://www.hildegardangel.com.br/files/2011/11/Album-de-Pagu4.jpg>. Acesso em 06 de mar. 2017.

¹³ Escritor mexicano e diplomata que recebeu o Nobel de Literatura em 1990.

¹⁴ Escritor, dramaturgo e cineasta espanhol.

diferentes suplementos ou seções dentro de um mesmo jornal e outros. Da mesma forma, podemos apontar para a diversidade de assuntos – embora grande parte abarque o campo artístico – que vão de uma crítica política até um artigo sobre o poeta, filósofo e teatrólogo francês Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948).

Como primeiros trabalhos artísticos podemos nos referir a um início de tudo quando do momento em que Patrícia Galvão passa a existir por meio do movimento atropofágico. Nesse período, ela desenvolveu trabalhos que se voltam mais para um aspecto ainda não ressaltado aqui, a produção de desenhos e ilustrações em conjunto à escrita, como os publicados na Revista de Antropofagia (de 1928 a 1929), entre outras. Os desenhos desse período foram também recentemente publicados por meio do livro *Caderno de Croquis de Pagu* (2004). Das ilustrações feitas nessa época Pagu dedicou a Tarsila do Amaral, o *Álbum de Pagu – Nascimento Vida Paixão e Morte* (1929) como podemos ver na figura 11, uma de suas páginas. No desenho de Pagu há uma mulher nua, sem mãos, cabelos ao vento, que tem seus olhos ocultados por uma luminária de rua. Esse desenho é delimitado por uma linha em seu contorno que lhe fecha quase toda a extensão com a exceção apenas de suas pernas. Uma alusão à liberdade?



Figura 12 - Capa da 1ª edição de Parque Industrial (1933). Disponível em: <https://leiamulheres.com.br/wp-content/uploads/2015/11/Parque-Industrial-Mara-Lobo.png> . Acesso em 06 de mar. 2017.

Ainda no mesmo ano escreve em conjunto com Oswald de Andrade *O Romance da Época Anarquista* ou *Livro das Horas de Pagu que São Minhas* (1929). A sua próxima publicação já apresenta o momento de seus engajamentos políticos de esquerda quando passa a editar junto com Oswald o jornal *O Homem do Povo* (1931). Entretanto, destacamos nesse jornal, a sessão escrita por Patrícia, *A Mulher do Povo* (1931), que “[...] de forma cômica e até agressiva, faz a crítica dos costumes e valores das mulheres paulistanas e, ao mesmo tempo, do

feminismo ingênuo que surgia na época.” (FURLANI, 1999, p. 54) Dois anos depois ocorre a publicação de seu romance proletário, o *Parque Industrial* (1933), com capa desenhada pela própria Pagu (Fig. 12), publicado nos Estados Unidos em tradução de Kenneth David Jackson em 1994 pela Editora da University of Nebraska Press. Entretanto, a publicação se faz sob o pseudônimo de Mara Lobo, por exigência feita pelo Partido Comunista.

Depois desses escritos, Patrícia faz praticamente todas as suas publicações enquanto jornalista. Sob o pseudônimo de Ariel publica centenas de crônicas pelo jornal *A Noite*, em 1942. Voltando a publicação de livros, publica conjuntamente a Geraldo Ferraz, o romance *A Famosa Revista*, em 1945. Ainda neste ano participa do corpo redacional do semanário *Vanguarda Socialista* escrevendo na seção *Crônica Literária*. Segundo Campos (1982, p. 124), “[...] a preocupação maior de Patrícia é a defesa da autonomia do escritor contra as tentativas de politização promovidas pela literatura de inspiração comunista.”

Entre os anos de 1946 a 1948 escreveu para o *Diário de São Paulo* crônicas na seção *Cor Local*, assinando sob a rubrica de Pt. e posteriormente de P.G.. Mantém, ao mesmo tempo, com Geraldo Ferraz o suplemento literário *Antologia da literatura estrangeira* (1946-1950) para o *Diário de São Paulo*. Publica no suplemento literário do *Diário de São Paulo* o poema *Natureza Morta*¹⁵ usando do pseudônimo de Solange Sohl (1948):

Os livros são dorsos de estantes distantes quebradas.
Estou dependurada na parede feita um quadro.
Ninguém me segurou pelos cabelos.
Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova
Espetaram, hein? a ave na parede
Mas conservaram os meus olhos
É verdade que eles estão parados
Como os meus dedos, na mesma frase.
Espicharam-se em coágulos azuis.
Que monótono o mar!

Os meus pés não dão mais um passo.
O meu sangue chorando
As crianças gritando,
Os homens morrendo
O tempo andando
As luzes fulgindo,
As casas subindo,
O dinheiro circulando,
O dinheiro caindo.

¹⁵ A escolha pela exposição desse poema e dos dois próximos, que serão citados a seguir, ocorreu pelo fato de que foram publicações em vida e por decisão da própria Pagu. Há alguns outros poemas, mas que, ao contrário destes, nunca foram publicados e foram encontrados após a morte de Patrícia em meio a outros escritos.

Os namorados passando, passeando,
O lixo aumentando,
Que monótono o mar!

Procurei acender de novo o cigarro.
Por que o poeta não morre?
Por que o coração engorda?
Por que as crianças crescem?
Por que este mar idiota não cobre o telhado das casas?
Por que existem telhados e avenidas?
Por que se escrevem cartas e existe o jornal?
Que monótono o mar!

Estou espichada na tela como um monte de frutas apodrecendo.
Se eu ainda tivesse unhas
Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
Vertem os meus olhos uma fumaça salgada
Este mar, este mar não escorre por minhas faces.
Estou com tanto frio, e não tenho ninguém...
Nem a presença dos corvos
(PAGU apud CAMPOS, 1982, p. 169)¹⁶

Ao ler esse poema percebemos o sentimento mórbido do seu conteúdo indo ao encontro de seu título, o eu lírico expõe uma paralisação de si diante da vida e um questionamento que toca no não sentido da existência e das ações humanas. Mesmo diante do desencanto vemos Patrícia procurar por novos caminhos. Assim, ao se candidatar a assembleia legislativa de São Paulo publica o livro/panfleto político *Verdade e Liberdade* (1950), discorrendo sobre o porquê dessa candidatura, sua prisão e uma crítica contundente ao Partido Comunista. Nesse mesmo ano escreve para o jornal *Fanfulla* crônicas na seção *De Arte e de Literatura* (1950-1953). Em 1955 volta-se para a dramaturgia e passa a publicar em *A Tribuna de Santos* as crônicas *Teatro Mundial Contemporâneo* inaugurando as publicações com um artigo sobre o dramaturgo e poeta Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898 – 1956). Publica ainda entre 1957 e 1961, neste mesmo jornal, os suplementos *Palcos e Atores*, e *Literatura*. Este último, sob o pseudônimo de Mara Lobo mais uma vez.

Em meio a todos esses artigos e crônicas de diferentes suplementos, em um mesmo ou entre jornais diferentes, outro poema se fará presente entre as suas publicações. Assim, em *A Tribuna de Santos* é publicado *Canal* (1960):

¹⁶ As citações dos poemas selecionados foram feitas de forma indireta, recorrendo ao livro *Pagu: vida-obra* (1982) de Augusto de Campos, visto que esses escritos foram publicados em jornais da época e não se encontram acessíveis para a pesquisa que aqui desenvolvemos.

Nada mais sou que um canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal
Sabem vocês o que é ser um canal?
Apenas um canal?

Evidentemente um canal tem as suas nervuras
As suas nebulosidades
As suas algas
Nereidazinhas verdes, às vezes amarelas
Mas por favor
Não pensem que estou pretendendo falar
Em bandeiras
Isso não

Gosto de bandeiras alastradas ao vento
Bandeiras de navio
As ruas são as mesmas.
O asfalto com os mesmos buracos,
Os inferninhos acesos,
O que está acontecendo?
É verdade que está ventando noroeste,
Há garotos nos bares
Há, não sei mais o que há.
Digamos que seja a lua nova
Que seja esta plantinha vocejando na minha frente.
Lembranças dos meus amigos que morreram
Lembranças de todas as coisas ocorridas
Há coisas no ar...
Digamos que seja a lua nova
Iluminando o canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal.
(PAGU apud CAMPOS, 1982, p. 253)

Em semelhança com o poema anterior percebemos nessas linhas escritas por Pagu o sentimento de desesperança por uma vida que não consegue mais verdejar e que funciona apenas como um canal pelo qual as coisas passam já sem significado. Além desta poesia, como última publicação em vida, Patrícia Galvão se despede em forma de mais um poema. Assim, antes de ir a Paris, na tentativa de operação cirúrgica do câncer, publica pelo mesmo jornal acima citado o poema *Nothing* (1962):

Nada nada nada
Nada mais do que nada
Porque vocês querem que exista apenas o nada
Pois existe o só nada

Um pára-brisa partido uma perna quebrada
O nada
Fisionomias massacradas
Tipóias em meus amigos
Portas arrombadas
Abertas para o nada
Um choro de criança
Uma lágrima de mulher à-toa
Que quer dizer nada
Um quarto meio escuro
Com um abajur quebrado
Meninas que dançavam
Que conversavam
Nada
Um copo de conhaque
Um teatro
Um precipício
Talvez o precipício queira dizer nada
Uma carteirinha de travel's check
Uma partida for two nada
Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas
Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava
Um cão rosnava na minha estrada
Um papagaio falava coisas tão engraçadas
Pastorinhas entraram em meu caminho
Num samba morenamente cadenciado
Abri o meu abraço aos amigos de sempre
Poetas compareceram
Alguns escritores
Gente de teatro
Birutas no aeroporto
E nada.
(PAGU apud CAMPOS, 1982, p. 258)

Em uma sequência contínua dos sentimentos de Pagu por detrás de sua criação poética, vemos que nesse poema cada ação, objeto, e a própria existência em questão comparecem como elementos separados que apenas acontecem e que parecem não chegar a lugar algum, remetendo a um sentimento de ausência de propósito da vida como se esta equivalesse ao nada. Apesar de ser este o último escrito de Patrícia, retornamos um pouco ao passado para falar da obra que se faz objeto de estudo dessa pesquisa. Como já apontado anteriormente *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* ([1940] 2005) é escrito sem a intenção de publicação, pois Pagu o fez como um presente a Geraldo Ferraz, ao passo que tentava alguma reelaboração da vida após cinco anos de sofrimento em prisão. O livro (Fig. 13), inicialmente pensado como uma única carta dirigida à Geraldo, acabou por se transformar em um projeto autobiográfico por decisão de seu segundo filho, Geraldo Galvão

Ferraz (1941 – 2013). A capa do livro expõe uma Pagu com o olhar fixo e para cima, e com determinada seriedade. A boca marcada pelo batom equilibra-se com a expressividade de seu olhar.

Geraldo recebe de seu pai vários documentos, envelopes e fotografias pertencentes à sua mãe, e entre eles uma pasta preta que continha a carta dada a Geraldo Ferraz. Depois de várias tentativas, no decorrer dos anos, a leitura total deste documento se fez e, segundo o filho Geraldo, “[...] o texto era tão revelador, tão intenso, tão carregado de emoção que tinha que ser repartido com o máximo de pessoas possível.” (FERRAZ, 2005, p. 11) Dessa forma, em consulta ao irmão Rudá Andrade – afinal este tem uma presença massiva nesse relato – decidem pela publicação do tal escrito.

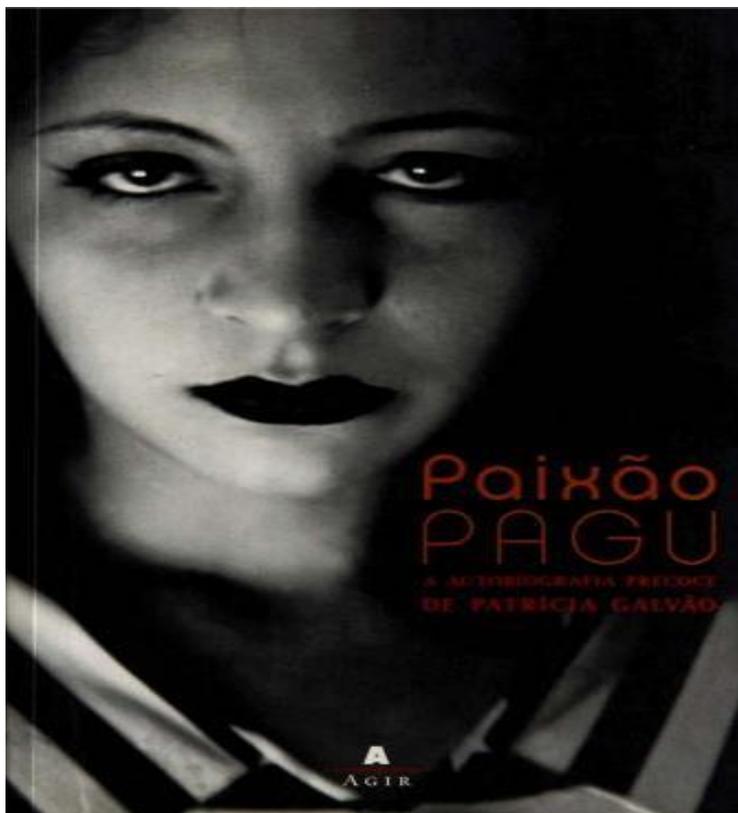


Figura 13 - Capa do livro Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Disponível em: <http://www.pontofrio-imagens.com.br/livros/BiografiasCartasMemorias/Biografias/133342/242916617/Paixao-Pagu-a-Autobiografia-Precoce-de-Patricia-Galvao-133342.jpg>. Acesso em 30 de jul. 2017.

1.3. Olhares sobre Pagu

Como último ponto que podemos desenvolver para um melhor entendimento da vida de Patrícia Galvão cabe traçar um breve panorama dos escritos e/ou projetos que se destinaram a dizer de Patrícia Galvão. Se durante o decorrer de sua vida a artista foi musa inspiradora e um marco onde estivesse presente, essa mesma forma marcante de existir sobrevive mesmo depois de sua morte. Assim é que podemos dizer sobre uma diversidade de produções de áreas distintas que buscam em Pagu uma base para a construção de seus projetos, incluindo desde artigos científicos até produções cinematográficas. Como há tantos

fragmentos sobre a vida dessa mulher, aqui trataremos apenas dos mais conhecidos e considerados principais.

No que se refere aos livros publicados, há duas figuras que contribuíram de forma

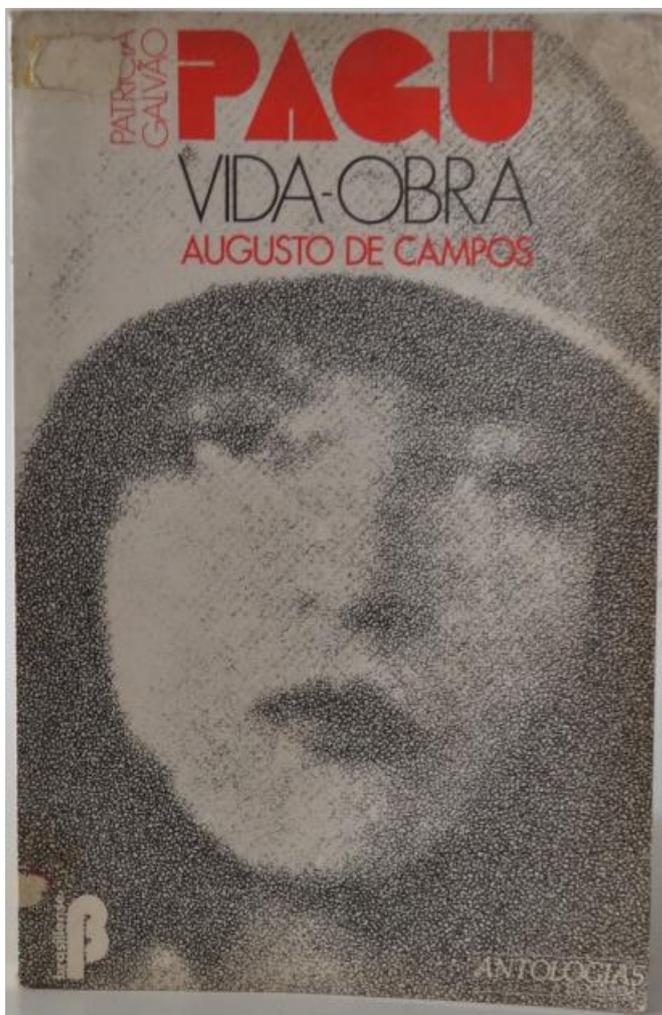


Figura 14 - Capa do livro *Pagu: vida-obra*, de Augusto de Campos. Disponível em: https://www.leiloesbr.com.br/imagens/img_m/2367/973611.jpg. Acesso em 30 de jul. 2017.

significativa para uma elucidação detalhada da biografia de Pagu, o poeta Augusto Luís Browne de Campos e a psicóloga Lúcia Maria Teixeira Furlani¹⁷.

A obra de Campos, *Pagu: vida-obra* (1982), em fotografia mostrada na figura 14, é uma pesquisa minuciosa sobre Patrícia Galvão. A capa do livro é um recorte da fotografia mostrada na figura 4.

O autor expõe neste livro fragmentos da quase totalidade das obras por ela escritas, além de depoimentos, entrevistas e fotografias. Já as produções realizadas por Lúcia M. Furlani, *Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo* (1999) e *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão* (2010), conforme mostrado nas figuras 15 e 16, são livros que, além dos textos, contam com

inúmeras fotografias de Patrícia. A visualidade é, pois, um elemento marcante nessas obras e contribuem literalmente para a construção da imagem de Pagu.

¹⁷ Não foi encontrada a data de nascimento da referida pesquisadora.

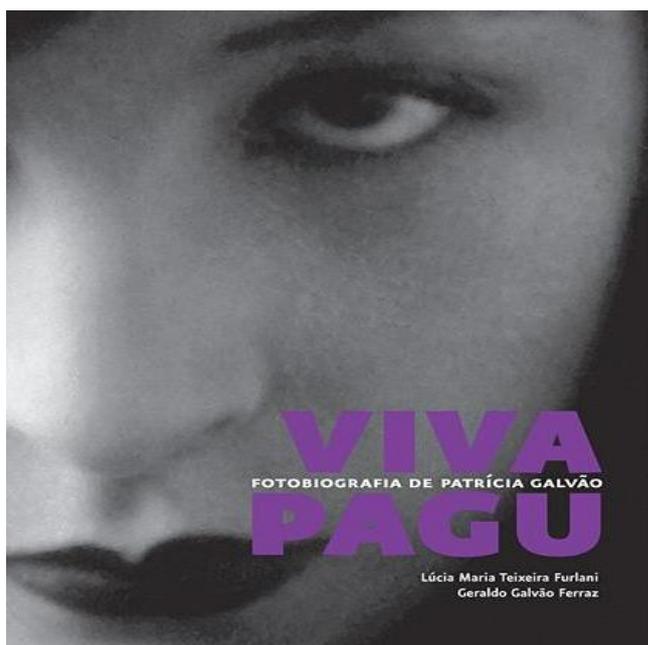


Figura 15 - Capa do livro Viva Pagu. Disponível em: <https://images-americanas.b2w.io/produtos/01/00/item/7253/6/7253613GG.jpg> . Acesso em 30 de jul. 2017.

Ao lembrarmos da produção científica/acadêmica de Patrícia Galvão é mais difícil estabelecer uma esquematização, visto que os resultados podem ser os mais diversos, conforme os recortes de pesquisa já realizadas. Podemos citar sua representatividade neste âmbito, na plataforma *Cadernos de Pagu*, revista eletrônica pertencente ao Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Restringindo a busca por artigos acadêmicos que envolvam o texto aqui pesquisado temos artigos como:

Patrícia Galvão e o corpo arquivo de

Pagu: a tortura se escreve no feminino de autoria de Maria Fernanda Garbero (2014); *Dizer a infelicidade*, escrito por Maria Bernardete Ramos Flores (2010); *Paixão Pagu: autobiografia e antropofagia* de Lúcia Helena da Silva Joviano (2012), entre outros.

Há ainda as formas midiáticas que reportam a figura de Patrícia. Entre elas a produção cinematográfica *Eternamente Pagu* (1988), filme dirigido por Norma Aparecida Almeida Pinto Guimarães d'Áurea Bengell (1935 – 2013) e produzido pela Embrafilme. Este filme brasileiro se destina justamente a realizar mais uma forma biográfica sobre Patrícia Galvão. Outra mídia que ficou bem conhecida do público foi a música composta por Rita Lee Jones e Zélia



Figura 16 - Capa do livro Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo. Disponível em: https://d19qz1cqjdnhq.cloudfront.net/imagens/capas/_c6b96524f5244d9f7cccff00b468b96444be499b.jpg . Acesso em 06 de mar. 2017.

Cristina Duncan Gonçalves Moreira nomeada simplesmente de *Pagu* (2000) e traz essa mulher que foge aos padrões esperados da figura feminina brasileira:

[...] Nem toda feiticeira é corcunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito homem.

Em clara crítica ao padrão brasileiro de feminilidade o trecho desta música questiona o corpo avantajado da mulher em nosso país e coloca a sua força como capaz de superar a masculinidade tão orgulhosamente defendida como característica natural dos homens. Assim, o nome de Pagu como escolha para o título da canção é uma clara alusão à diferença da posição assumida por Pagu em relação ao modelo feminino brasileiro estereotipado. Por meio da música, do cinema, de livros, artigos, peças teatrais e tantas outras produções culturais, a vida de Patrícia continuou a existir mesmo após a sua morte, justamente por sua forma de existência tão pouco esperada de uma figura feminina. A vida de Patrícia Galvão parece realmente um excesso de vida e que por isso mesmo, continua a existir.

1.4. Performances culturais paulistas no início do século XX e Pagu

Entendemos por performances culturais as ações “[...] reiteradas por desempenhos coletivos, de papéis culturais construídos e prescritos por um conjunto de normas sociais cristalizadas, os quais são reencenados em ato presente, de maneira ritualizada ou não. Entretanto, estes papéis culturais são desempenhados de acordo com um determinado jogo de interesses e poderes.” (VELOSO, 2014, p. 196). De maneira conscientemente ou não, essa encenação visa dar credibilidade à imagem que se quer sustentar e que se acredita necessária em uma situação, um contexto, mas sempre perante os outros, conforme afirma o sociólogo, Erving Goffman ([1956] 1985). São encenações de convenções veladas, dissimuladas e repetitivas que recorrem à memória e à tradição. Por essa perspectiva, perguntamos: qual a relação de Pagu com a cultura paulistana?

Desde o dia em que *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* ([1940] 2005) chegou às minhas mãos passou a existir ali um texto que sempre era lido mais de uma vez. O exato motivo de retornar a tal livro ainda vem a mim como algo desconhecido, e a cada nova leitura existe uma inconstância de sentimentos que vão desde a identificação

completa ao ler sobre os seus caminhos, até o oposto disso, sentindo eu muitas vezes um cansaço e até mesmo raiva diante de tantas repetições de sofrimento. De tudo isso, algo restou e me fez entender um pouco melhor sobre o meu insistente retorno ao livro.

Não sei o quanto tal observação está carregada da minha própria história e não exatamente a própria vida de Patrícia Galvão, mas passei a perceber em suas palavras um sentimento de constante inadequação às performances culturais com as quais se deparou durante o percurso de vida. E mais do que simples postura de oposição à vida social e suas regras de conduta, parecia que o que existia nas palavras escritas por aquela mulher era a procura por algo que a levasse a outros percursos, nos quais as convenções sociais, as normas, a constituição psíquica, a organização familiar, as relações, enfim, a forma de viver, não precisasse ser daquela maneira, que ela tanto estranhava. O que hoje se torna um conforto para mim, embora pareça paradoxal, é que ao fim desse escrito autobiográfico não há uma resolução e Patrícia não encontra um lugar exato que lhe seja adequado.

Refletir sobre a inadequação nos faz pensar sobre o momento sócio histórico vivido por Pagu e de seu estranhamento quanto aos contextos culturais pelos quais passou no transcurso de sua vida. Patrícia Galvão, apesar das diversas viagens e mudanças, é filha de uma sociedade paulista do início do século XX que ainda herda as representações sociais¹⁸ do século XIX. São Paulo vive em tal momento as mais variadas transformações em sua estrutura, posto que, a modernidade que no contexto europeu já era uma realidade, tem os seus primeiros passos na vida brasileira, e sua capital é o núcleo desse desenvolvimento, no início do século XX. Entretanto, referir-se à modernidade no Brasil é ligá-la ao paradoxo de sua constituição rural em paralelo ao nascimento da cidade, povoada pelos ricos fazendeiros de café que saíram da área rural. Nesse período, o café brasileiro representava “70% da produção mundial” (FURLANI, 1999, p. 28), em sua maior parte produzida pelo estado de São Paulo, o que representa a expansão do capital na região, inclusive pela exportação.

O pensamento vigente desse início de século estava diretamente relacionado à crença na ciência, em formas racionais de organização social e de produção orientadas pelo positivismo de então: valorização da ordem, da disciplina, da obediência e da submissão,

¹⁸ Para o psicólogo Serge Moscovici, a representação social possui tanto uma tessitura psicológica autônoma quanto uma inerência social e cultural (MOSCOVICI, 1978). Desse modo, sua teoria inter-relaciona sujeito e objeto, bem como ocorre o processo de construção do conhecimento, ao mesmo tempo individual e coletivo. De acordo com o autor, as relações sociais que estabelecemos no cotidiano são fruto de representações que são facilmente apreendidas no senso comum. Assim, o autor não separa o universo externo do interno em uma atividade representativa, pois, segundo ele, o sujeito não reproduz passivamente um objeto dado. De certa forma, o reconstrói e, ao fazê-lo, se constitui como sujeito, na medida em que, ao apreendê-lo de uma dada maneira, ele próprio se situa no universo social e material.

advindos do século XIX. Ademais, o progresso, no início do século XX apontava para o avanço tecnológico. As estradas de ferro, a velocidade, a segurança e o conforto dos barcos a vapor representavam, desde a metade do século XIX, a interligação entre os estados, diminuía assim a distância entre os países europeus e principalmente entre os continentes: “As comunicações, como o aperfeiçoamento do telégrafo e o telefone, também foram essenciais para que essas distâncias diminuíssem, estimulando a troca de mercadorias, o deslocamento de pessoas, e conseqüentemente o aumento da competitividade entre os países.” (CATENACCI, 2001, p. 29).

A organização da sociedade, também sofria mudanças profundas e entre elas a mais relevante para este trabalho é o crescimento das cidades em detrimento do campo. Na cidade de São Paulo tudo era rápido e as relações eram “[...] permeadas pelo fugidio, pelo transitório e pelo impessoal”¹⁹. Nesse contexto, “[...] os intelectuais e artistas se viram diante de uma outra pergunta, diretamente ligada à questão da *identidade nacional*: “quem somos, afinal?”” (CATENACCI, 2001, p. 29) Em meio a essa contradição, embasada em um processo de transformação vivido na realidade paulista, não podemos deixar de apontar para a própria desorientação que passa a existir para aqueles que vivem a construção de uma realidade urbana até então inexistente ou bem pouco desenvolvida.

O que aqui nos interessa mais especificamente é o que dessa realidade moderna refletirá nos comportamentos dos sujeitos ali viventes. Mais do que isso, queremos colocar em questão o papel social das figuras femininas nesse século nascente. A mulher paulistana mesmo convivendo com o nascimento da ocupação das ruas, do comércio, dos teatros, cafés, e tantos outros espaços na *urbe* moderna do início do século XX, era ainda convenciona uma performance relaciona ao lar, à família, ao marido, aos filhos e aos cuidados destes. Ao pensar nessas determinações nos referimos principalmente à classe mais abastada da realidade brasileira, paulista, com a qual Pagu adulta convivia. O que ela representava, uma vez não ser somente um rosto bonito, para a sociedade paulista e a elite de intelectuais/artistas com a qual viveu? Nesse seguimento, João Muniz Júnior (2014, p. 48) explica que:

A elite letrada, bem como médicos e a imprensa, formulam uma série de propostas com o intuito de redefinir o papel feminino no lar, reforçando na mentalidade da época novas dimensões do amor familiar e do cuidado com o marido e os filhos, prescrevendo para a mulher burguesa, novas atividades no interior da casa.

¹⁹ Idem.

Todos esses preceitos passam a cercar e cercear as mulheres que conviviam com a abertura de espaços públicos como uma realidade cada vez mais evidente. No entanto, os mesmos reforçavam o papel tradicional da mulher na sociedade paulista, mascarado com algumas propostas de transformação. Se por um lado toda essa preocupação como vemos na citação acima, refere-se à burguesia paulistana, evidenciando o estabelecimento de um código de conduta moral para essas mulheres “do lar”, a situação é ainda mais trágica para as mulheres pertencentes aos segmentos pobres. O trabalho remunerado, que não devia ser uma tarefa exercida por mulheres, é uma realidade inevitável para a classe trabalhadora, de maneira que, dentro desse julgamento moral, aquelas que não podiam evitar a condição de trabalhadoras sofriam uma dupla condenação, “[...] percebemos que a mulher das camadas populares sofria duplo preconceito: ser mulher e ser pobre.” (MUNIZ JÚNIOR, 2014, p. 50).

A mulher da cidade não parece tão diferente da mulher que vivia no contexto agrário brasileiro, pois a urbanização do Brasil, mais especificamente da cidade de São Paulo, é uma continuação desse antigo modelo. A mulher pertencente à classe alta e média paulista até vivia nos espaços públicos, pois é inevitável que a realidade urbana tenha por característica um tanto de exposição da vida privada. No entanto, a sua vida ainda é no recato familiar, submetida a obediência e dependência econômica do marido. Para João Muniz Júnior (2014, p. 49),

[...] as influências culturais tanto dos Estados Unidos quanto da Europa atingiam não somente a mulher burguesa, com significativo poder de compra, mas também a mulher pobre. Ou seja, o comportamento feminino no Brasil, com todas as suas peculiaridades, era influenciado pelos modelos estrangeiros nas diversas camadas sociais, o que mudava era a forma como as figuras femininas expressavam essas influências. (MUNIZ JÚNIOR, 2014, p. 49)

Para o autor, a mulher pobre vai ao espaço público para exercer, conjuntamente com o homem as ocupações do trabalho remunerado por necessidades econômicas, como também para adquirir poder de compra, por certo com ocupações e diferenças salariais. Entre todos esses pontos ainda não podemos nos esquecer de que mesmo construindo essa nova realidade, o modelo imposto à mulher – independente de sua classe social - não corresponde à busca por uma identidade nacional, tão cara aos intelectuais e artistas da época.

A reprodução do modo de vida americano e europeu passa a permear, como podemos perceber na afirmativa acima, os costumes femininos de uma modernidade nascente, não tão brasileira como se poderia imaginar. Olhar para esses papéis colocados para as figuras femininas nos permite compreender uma performance cultural paulista marcada pelo desempenho familiar, do cuidado, da maternidade, de uma americanização e europeização dos modos de vida e da restrição ao ambiente público. Apesar disso, não podemos deixar passar o fato de que algumas mulheres resistiram com “[...] determinação e criatividade, renovaram hábitos e contribuíram para as mudanças do seu tempo. Como por exemplo, mulheres que se separaram de seus maridos e casais das classes mais abastadas que mantinham uma união sem o apoio legal ou religioso.” (MUNIZ JÚNIOR, 2014, p. 51).

Entre tais mulheres que quebraram a normatividade então vigente, não há como não destacar a figura de Pagu. No entanto, diferentemente dessas, vinha de uma classe pobre que, segundo ela, tinha uma mentalidade pequeno-burguesa: “Em casa, conhecíamos toda espécie de necessidade e privações. Mas não conhecemos a miséria, mesmo porque a mentalidade pequeno-burguesa de minha família não permitiria que fosse conhecida.” (GALVÃO, 2005, p. 56). A performance de Pagu na vida social era diferente das demais com as quais conviveu. Em um texto de 1971, o dramaturgo Alfredo Mesquita afirma:

Pagu fora aluna célebre da Escola Normal da Praça [...] Corriam em São Paulo histórias malucas a seu respeito: fugas pulando janelas e muros da escola, cabelos cortados e eriçados, blusas transparentes de decotes arrojados, cigarros fumados em plena rua. Escândalos, para a época. (In FRESCA, C. “Vidas Lusófonas”. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/biografia.php?id=vmDkbYwS3HU>. Acesso em: 27.10.2017)

Além da rebeldia e da não conformação às regras sociais, percebemos na afirmativa acima que desde muito cedo ela tomou para si a responsabilidade de viver sua própria vida, transgredindo os costumes e valores de sua época. Por onde passava ouviam-se risinhos e chacotas de outras mulheres e o desejo cobiçador dos homens. Camila Ventura Frésca menciona que ela

Era uma menina forte e bonita, que andava sempre muito extravagantemente maquiada, com uma maquiagem amarelo-escura, meio cor de queijo palmira, e pintava os lábios de quase roxo, tinha um cabelo comprido, assim pelos ombros, e andava com o cabelo sempre desgrenhado e com grandes argolas na orelha. Passava sempre lá pela faculdade, de uniforme de normalista. E os

estudantes buliam muito com ela, diziam muita gracinha pra ela (...) faziam muita piada e ela respondia à altura, porque não tinha papas na língua para responder”, descreve um estudante de direito da época.²⁰

Pagu sofreu com o moralismo pequeno-burguês de sua família, com a moralidade da sociedade paulistana e até mesmo, com a representação supostamente libertária estendida ao sexo, dos comunistas (FURLANI, 1999, p. 19).

1.5.O olhar de Pagu sobre a sociedade paulista com a qual conviveu

É interessante notar que ao recorrer aos escritos jornalísticos de Patrícia, durante as edições do Jornal *O Homem do Povo* ([1931] 2009) produzido com Oswald de Andrade, a sua coluna *A Mulher do Povo* é marcada justamente por diversos comentários sobre o comportamento feminino da época. Suas críticas envolvem justamente vários dos pontos indicados nesse tópico, como a crítica à americanização dos costumes femininos, a falta de estudos por parte das mulheres, as imposições religiosas da igreja católica, a falta de empatia com a mulher da classe trabalhadora, os coquetismos e frivolidades como única atividade necessária às figuras femininas, entre outros pontos. Assim se expressa Patrícia Galvão ([1931] 2009):

As nossas meninas cinematográficas não criam juízo e continuam com a maala de nomes arrevezados, mal pronunciados, ternas, apaixonadas de americaninhas espigadas e cabeças sem sombracelhas e sem miolos. Meninas doentes nervosas e impossíveis – catholicas, ranzinzas e implicantes, zombando sinceramente de uma figura interessante que passa, incapazes de uma aventura que saia do domínio de um bigodinho ou de uma baratinha. (p. 6)²¹

Ao observarmos essa descrição das mulheres realizada por Patrícia podemos constatar como as moças da sociedade paulista se parecem com pequenas crianças mimadas, sem atitudes próprias, não sendo nada mais do que uma cópia de modelos cinematográficos americanos. Na segunda publicação desse mesmo jornal há em uma coluna – não escrita por Patrícia, mas que compõe a sessão dedicada aos temas para as mulheres – uma crítica à cópia da moda europeia, inviável para a realidade brasileira. O texto talvez escrito pela diretora de

²⁰ FRÉSCA, C. “Vidas Lusófonas”. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/biografia.php?id=vmDkbYwS3HU>. Acesso em: 27.10.2017.

²¹ Essa citação apresenta o português de acordo com o período, ou seja, 1931.

uma academia de corte (semelhante a um ateliê de moda) denominado *Academia de crte 'Chiquinha Dell'Oso'* fala exatamente da necessidade de independer desses padrões europeus seguidos pelas mulheres brasileiras,

Ao começar nestas chronicas a falar sobre a moda feminina de bem vestir, tenho a dizer que darei um orientamento na elegância e simplicidade para crear um estylo que deve ser distincto e característico da mulher brasileira. Precisamos compreender que não  bello para nós brasileiras sermos escravas de Paris, Londres, Milão, etc. Porque hoje nós somos filhas de um grande paiz e devemos também ser creadoras da nossa moda. Sei perfeitamente que isto torna-se escabroso para se realizar, dado o nosso enrabixamento nos modelos de Paris, etc., que cada dia mais vae se affirmando no estylo da moda particularizada e fixando as suas modalidades em cada uma das phases da vida feminina e com normas especiaes para todas as horas do dia: mudar vestido a cada hora. Isto é uma monstruosidade econmica! (CHIQUINHA DELL'OSO apud GALVÃO, [1931] 2009, p. 6)²²

Nesse pequeno trecho constatamos o que já havíamos mencionado anteriormente sobre a reprodução de padrões estrangeiros para os modos, costumes e a moda feminina brasileira. É interessante observar como a crítica feita a essa internacionalização das vestimentas  até mesmo respaldada no argumento da inviabilidade das propostas da moda estrangeira para a condição econmica brasileira. O texto demonstra também, como a performance de Pagu, se diferenciava da performance cultural paulista, do perdo no qual viveu.

Outro ponto de constante alvo das provocações de Patrícia é a “moralidade sexual um tanto duvidosa”, das mulheres da sociedade paulista e das propostas pela Igreja Católica. Com fina ironia ela escreve em outra coluna de *A Mulher do Povo* de título *Liga de Trompas Catholicas*:

Tem um festival de declamação e modinhas brasileiras. Cartezinhos foram distribuídos a troco de uns nikilzinhos de contribuição mensal e as senhoras catholicas na maioria freas desiludidas e velhas professoras – conduzem as suas filhas pintadas e querendo para a distração familiar. L se vão ellas... A Curia se enche de meia dusia de desafinaes da moda e olharinhos maliciosos quando cantam coisas de amor e filhinhos escapulidos, sob as pernas abertas de um Christo muscular... E são invejadssimas as actrizes porque tem uma possibilidade de dizer aos moreninhos catholicos e honrados que tem gambias bôas, corpinho regular, e uns seios nada ruins devido ao soutien proposital. [...] Mães que se desgraam porque querem catholicamente que as filhas faam do casamento um caixão do Rodovalho

²² Essa citação apresenta o português de acordo com o perdo, ou seja, 1931.

até que apodreça ou arrebente. Senhoras que cospem na prostituição, mas vivem soffrendo escondidas num véu de sujeira e festinhas hipócritas e maçantes, onde organizam o hymno de cornetas ligadas pr'a todos os gosos, num coro estéril, mas barulhento. (GALVÃO, [1931] 2009, p. 30)²³

Pagu descreve um evento realizado pelas senhoras pertencentes a um segmento religioso, e expõe a situação como uma válvula de escape sexual aceita socialmente, próprio de um ritual casamenteiro para filhas solteiras. Seus comentários irônicos se expandem para o mundo internacional: “Freud é um besta, mas às vezes, deixem lá, o homem tem as suas razões... A cama do Príncipe de Galles foi feita, com ‘todo carinho’ – dizem os jornaes – por ‘senhoras de nossa alta sociedade’. Puxa, que carinho indiscreto!”²⁴ (GALVÃO, [1931] 2009, p. 18).

Enquanto jornalista, Pagu não deixa de ridicularizar nenhum segmento da sociedade brasileira, nem mesmo aquele pertencente ao sagrado da religiosidade. Isso porque, como podemos ver na citação acima, esse espaço seria um dos mais dissimulados em relação às moralidades impostas para as mulheres. Uma moral que esconde jogos de prostituição em seu seio, mas que publicamente se escandaliza e condena qualquer prática sexual feminina. Como poderia se esperar de uma publicação que realiza tantas críticas diretas aos segmentos considerados nobres e respeitados da sociedade brasileira, ela teria uma curta duração. O jornal *O Homem do Povo* teve uma tiragem de somente oito publicações e seu fim determinado por uma confusão com os alunos da Faculdade de Direito de São Paulo.

Em uma das publicações do jornal, Oswald de Andrade faz uma referência à “[...] Faculdade de Direito como sendo um ‘cancro’ que mina nosso Estado.” (FOLHA DA NOITE apud CAMPOS, 1982, p. 91). Diante dessa publicação os alunos se dirigiram enfurecidos até a sede do jornal em uma tentativa de destruir o espaço. Apesar das contradições sobre o acontecimento – se é ele verdadeiro ou não – Patrícia Galvão tem um comportamento mais uma vez inesperado para os padrões femininos de sua época, “[...] nesse momento, foram ouvidos dois tiros. Os que se encontram mais próximos afirmam que Pagu foi a autora dos disparos, mas o revólver não foi encontrado e ela nega que tivesse atirado contra alguém.”²⁵ (DIÁRIO NACIONAL apud CAMPOS, 1982, p. 95). Diante dessa polêmica, Patrícia Galvão ([1931] 2009) permanece em sua postura crítica. Em sua coluna, na penúltima edição do jornal, ataca o comportamento dos estudantes de direito que realizaram a ofensiva ao jornal:

²³ Essa citação apresenta o português de acordo com o período em que foi escrito, ou seja, 1931.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

Imbecis, alcaiotos aguilhoados e amestrados por essa corja de coronéis civis, que lhes entope de pátrias e opas para que eles com a faixa auri-verde esganicem vivas a terra dos paes. E tudo em nome de Deus. Filhinhos dos papaes ricos, entufados de orgulho porque agrupados num pelotão de mil enterram-se quando acusados, por uma redação de jornal desprevenida e cacarejando empáfia, quebram meia dúzia de cadeiras vasias, numa formidável valentia guerreira. [...] Vem impingir na gente a tapeação da Eucharistia e o respeito pelas pias das tradições do século. Isso tudo será recommendado com carinho e culminado no Santíssimo Sacramento de uma metralhadora. (p. 42)²⁶

A atitude de enfrentamento direto de Pagu com esses estudantes, as palavras a eles direcionadas, indicam uma performance pública, de forma oposta ao esperado pela sociedade paulista daquele século, visto que o espaço familiar era o único lugar permitido à mulher. Essa mesma performance vem à tona quando Patrícia tem como tema de sua última coluna em *A Mulher do Povo* a questão das *Normalinhas*²⁷. Da mesma forma que um dia vivenciou esse contexto educacional, pois foi também uma estudante da Escola Normal, Pagu direciona críticas diretas aos comportamentos das normalistas, além de expressar como sempre se sentiu destoante daquele grupo. Assim é que:

As garotas tradliconaes que todo o mundo gosta de ver em S. Paulo, risonhas, pintadas, de saias de cor e boi nas vivas. Essa gente que tem uma probabilidade excepcional de reagir como moças contra a mentalidade decadente, estraga tudo e são as maiores e mais abomináveis burguezas velhas. [...] Eu que sempre tive a reprovação delas todas; eu, que não mentia, com as minhas attitudes, com as minhas palavras, e com a minha convicção; eu que era uma revolucionária constante no meio dellas, eu que as aborrecia e as abandonava voluntariamente, ennojada da sua hipocrisia, as via muitíssimas vezes protestar com violência contra uma verdade, as via também com o rosto enfiado na bolsa escolar e pernas reconhecíveis e tremulas subirem a baratas impassíveis para uma garconiére vulgar. Ignorantes da vida e do nosso tempo! Pobres garotas encurraladas em matineés oscillantes, semi-aventuras, e clubs cretinos. [...] Vocês também não querem que nem os colleguinhas de Direito, trocar bofetões commigo? (GALVÃO, [1931] 2009, p. 48)

Como podemos perceber, Pagu se sente avessa a esse comportamento. Essas mesmas meninas que parecem procurar apenas um ambiente para o coquetismo e não se preocupam com a aprendizagem e a formação profissional, não diferem em muita coisa dos alunos de

²⁶ Essa citação apresenta o português de acordo com o período em que foi escrito, ou seja, 1931.

²⁷ Título dado a coluna de Pagu e que se assemelha a um jogo de palavras que parece ter um tom irônico, colocando as estudantes normalistas como esse comportamento tradicional esperado, e por isso, “Normalinhas”.

direito que atacaram criticamente Oswald e Patrícia pelas críticas que estes realizaram em relação ao tipo de formação dada na instituição jurídica.

Pagu (Apud VALENTE, 1998) satiriza também, as “[...] emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz.”, acusando-as de falta de consciência social “(‘Minha criada se atrasou. Com as desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também, já está na rua’).” (p. 31) e expõe sua crítica aberta à sociedade de sua época. Em sua luta, a questão de gênero, embora naquela época não tratada desta maneira, é inseparável da questão de classe social. O que a levou a questionar determinado feminismo desenvolvido por mulheres pertencentes à elite social brasileira.

1.6. As mulheres paulistanas da Antropofagia

A ideia do movimento antropofágico teve início na Europa, a partir da visita de Oswald a Paris e a influência de Felippo Tomaso Marinetti (1866-1944) ao anunciar na cidade-luz, o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, marcada, sobretudo, pelo combate ao academismo, às tradições e ao conservadorismo. Nessa ocasião, Marinetti publica o *Manifesto Futurista*. No entanto, o movimento antropofágico ganhou força com a presença atuante de mulheres como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Patrícia Galvão (1910-1962). Segundo Olívia Meirelles (2012):

Há quem acredita que o movimento não seria o mesmo sem a participação delas. Afinal, foi Anita Malfatti a primeira modernista a fazer uma exposição no Brasil, antes mesmo de qualquer um dos outros integrantes homens. Em 1917, recém-chegada de estudos no exterior, ela resolveu expor suas criações inspirada no expressionismo alemão. Além de não pintar paisagens sem graça e temas religiosos — o que a sociedade esperava das mulheres artistas —, Anita representou alguns nus masculinos com gestos femininos. Ela foi duramente criticada pelos jornalistas na época, principalmente por Monteiro Lobato²⁸ — que ainda não era um grande escritor de histórias infantis —, no artigo Paranoia ou mistificação?

Podemos afirmar, então, que os primeiros passos para a configuração desse Movimento ocorreram, por meio de uma figura feminina que se propõe tanto a inovar a produção artística realizada no Brasil quanto a quebrar os padrões de desenhos e pinturas

²⁸ José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) foi um escritor brasileiro reconhecido no Brasil principalmente por sua literatura infantil. Era o representante brasileiro dos interesses culturais do Brasil como adido comercial nos Estados Unidos.

esperados das mulheres que se dedicavam às artes plásticas. Interessante observar também que existiram outras mulheres artistas antes desse período. Entretanto, figuras como Abigail de Andrade (1864 – 1890), Maria Pardos (1866 – 1928) e Alice Santiago²⁹ foram colocadas em um limbo. Foi somente após a Semana de Arte Moderna que algumas mulheres passaram a ser reconhecidas como pertencentes à história da arte brasileira (MEIRELLES, 2012). Tratando, todavia, das artistas que se destacaram na segunda fase antropofágica, temos a já citada pintora e desenhista Anita Malfatti (1889 – 1964), a artista plástica Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão, a intelectual.

Em relação a Anita Malfatti, de família rica e tradicional paulista, como era comum na época, foi à Europa – especificamente a Berlim – para estudar arte. Nesse período conhece o movimento expressionista³⁰ e o Cubismo³¹, base de toda sua criação. A crítica a seu trabalho feita por Monteiro Lobato, como vimos em citação anterior, em seu regresso ao Brasil, e a exposição de suas pinturas, agrupou em torno de si, artistas solidários e desejosos por mudanças. Segundo Aracy Amaral (1998, p. 250) essa conjuntura tornou-se um fator “[...] de arregimentação dos jovens poetas e escritores desejosos de uma renovação das artes em nosso país, reunindo em torno a si Mario de Andrade³², Di Cavalcanti, além de Oswald e posteriormente Brecheret [...]”.

Infelizmente Anita Malfatti foi marcada pelas críticas de Monteiro Lobato, as quais a intimidaram fazendo com que a mesma recuasse no teor de suas obras, voltando às produções menos vanguardistas. Apesar desse fato, Anita “[...] foi a principal mulher do movimento – pelo menos no início – e introduziu Tarsila, uma antiga amiga, no grupo.” (MEIRELLES, 2012).

Tarsila do Amaral nasceu no interior do estado de São Paulo, mais precisamente em Capivari, e suas origens advêm da classe alta paulista. Desde a sua vida pessoal – casou-se e se divorciou algumas vezes – até o seu envolvimento com as questões artísticas nos mostram

²⁹ Não foram encontradas fontes em relação a data de morte e nascimento de Alice Santiago.

³⁰ O foco dessa vanguarda artística que se originou na Alemanha no início do século XX é retratar em suas criações não a literalidade de uma realidade e sim as emoções e a subjetividade humana manifestando determinado aspecto psicológico nas obras produzidas. (MURARI; PINHEIRO, 2012).

³¹ Vanguarda artística que surgiu por volta de 1907 e que teve início com os artistas Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973) e Georges Braque (1882 – 1963). Esse movimento explicitou uma confluência entre as esferas do saber ao trazer para as representações pictóricas elementos pertencentes ao campo da geometria e da física. (SILVA; BENUTTI, 2007).

³² Mario de Andrade (1893 – 1945) foi um escritor brasileiro considerado o primeiro a publicar um livro de poesia moderna brasileira *Paulicéia Desvairada* (1922). Importante figura na consolidação do modernismo no Brasil compondo o grupo da Semana de Arte Moderna e do Movimento Antropofágico. (CONTIER, 1994).

já de início uma figura incomum ao perfil feminino de sua época. O que percebemos é que Tarsila,

Desde muito cedo começou a desenhar e a pintar, como princípios dos exercícios de uma formação para as mulheres de sua classe social. Também, como qualquer filha de elite, é encaminhada para o casamento e a maternidade. No entanto a arte a inspirou e a impulsionou, e o casamento a decepcionou. Enfrentou com destemida ousadia um processo de separação judicial logo no início do século. Fato inusitado à época. (AVELINO; MORENO; GONÇALVES, 1999, pp. 102-103)

É a partir, inclusive, dessa separação que Tarsila começa a se dedicar ao estudo das artes e viaja a Paris com esse intuito. A própria estética que aderiu após a sua ida à Paris nos mostra uma maneira de se vestir que se destaca da moda feminina de seu tempo, assim, “[...] passou a usar vestidos de Paul Poiret, adotou o batom vermelho e os cabelos eram cuidadosamente penteados para trás.” (MEIRELLES, 2012). Além desses aspectos relacionados à vida pessoal de Tarsila é inegável que as suas criações são um parâmetro artístico muito forte para a história da arte brasileira e, em específico, para a construção da vanguarda modernista. Como exemplo dessa influência tem-se em 1928 a pintura do quadro *Abapuru*.

Obra com a qual presenteou Oswald, que se apresentou como a grande mola propulsora da antropofagia. A figura disforme com a cabeça hipertrofiada, de coloração terracota, com o fundo em céu azul, sol alaranjado, tendo como contraponto o cacto verde-escuro, inspirou o novo movimento: a cultura brasileira está prenha de signos de transformação que apontam para a deglutição de formas e conteúdos modernos pelos seus similares primitivos, insinuando-se para um novo horizonte cultural que se faz e se anuncia. (AVELINO; MORENO; GONÇALVES, 1999, p. 105)

De um presente de aniversário para Oswald de Andrade nasce, então, a inspiração para a noção de antropofagia como movimento artístico. Em 1930, Oswald separa-se de Tarsila e casa-se com Pagu. Tarsila rompe suas relações com Pagu, até então tratada como "boneca"³³ pelo o casal, segundo Juliana Neves (2005). Entretanto, o que nos interessa aqui é justamente destacar como essas mulheres se tornaram emblemáticas performando de maneira muito singular se pensarmos na performance cultural feminina da sociedade paulista do século XX.

Seja na figura de Anita Malfatti, de Tarsila do Amaral, ou de Patrícia Galvão, encontramos um modo de aproximação de uma certa construção do feminino e da arte no que

³³ Consta que o casal Oswald e Tarsila a vestiam graciosamente, com roupas, sapatos, chapéus e demais adereços ornamentais, como uma boneca. (NEVES, 2005).

trago como performance cultural para o presente trabalho. Seleccionamos Pagu pela dimensão poética de sua exposição escrita em sua carta a Geraldo Ferraz Galvão³⁴, na qual se desnuda e mostra palavras extremamente sinceras em relação aos seus sentimentos.

³⁴ Mencionada em citações diversas vezes nesse capítulo e nos outros a seguir.

CAPÍTULO II PAGU E O FEMININO

Toda vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo. Sempre quis isto. Ninguém alcançou a imensidade de minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas. (GALVÃO, 1940, p.52)

2.1. O feminino e a passividade: apontamentos da psicanálise freudiana

Comecemos então a percorrer as vias que nos expliquem o que é o feminino. Se são as palavras que nos circunscrevem começemos por elas. *Personagem* é palavra classificada como substantivo na morfologia da Língua Portuguesa, especificamente: substantivo comum de dois gêneros. *Personagem* é “o” e é “a” ao mesmo tempo, assim como a palavra *persona*, pessoa. Poderíamos pensar, portanto, em sujeitos comuns de dois gêneros para a gramática, mas que na psicanálise equivaleria a uma nomeação específica para si: a bissexualidade. A condição de ser feminino ou masculino está posta para ambos os sexos, desde que entendamos como essa possibilidade está relacionada com as posições ativa e passiva em que o sujeito se coloca. Deste modo, a bissexualidade está entendida não apenas no seu sentido de sexualidade genital, mas como a necessidade de mudança de posições.

Justamente em uma tentativa de compreender o que seriam as posições feminina e masculina é que Freud parte da biologia para compreender tais posições. Ao invés de fazer a vinculação imediata com as genitálias – vagina e pênis – o criador da psicanálise desenvolverá sua teoria para além dessa conceituação comumente empregada. Se a fronteira tênue entre as definições psicanalíticas e biológicas já está presente na conceituação de pulsão, o mesmo acontecerá na definição do masculino e feminino. Assim, segundo Freud ([1913] 1969),

Apesar de todos os nossos esforços para que a terminologia e as considerações biológicas não dominassem o trabalho psicanalítico, não pudemos evitar o seu emprego mesmo na descrição dos fenômenos que

estudamos. Não podemos deixar de considerar o termo ‘instinto’ como um conceito fronteiro entre as esferas da psicologia e da biologia. Falamos também de atributos e impulsos mentais ‘masculinos’ e ‘femininos’, embora, estritamente falando, as diferenças entre os sexos não possam pretender nenhuma característica psíquica especial. (p. 217)

Para a psicanálise não há separação possível e clara entre o psíquico e o biológico. Freud parte de seu laboratório de neurofisiologia para um mundo desconhecido e não determinado por fenômenos físicos, mas que, porém, tem também efeitos físicos. Por longos anos o criador da psicanálise se apoiou nos termos biológicos, subvertendo-os ao limite da compreensão psíquica, até conseguir estruturar minimamente um vocábulo que se aproximasse dos fenômenos psíquicos sem a causalidade determinante do biológico. E em meio a esta tensão entre as áreas do conhecimento e por amor ao conhecimento sem limites é que grande parte da conceituação freudiana carrega um peso biologicista sem que se pretenda estar limitado a este campo do saber.

Este é o caso das noções de feminino e masculino na psicanálise. Principalmente o feminino, nunca chegou a ser um conceito explicativo e fechado para Freud. Ele busca na natureza uma certa aproximação entre as posturas ativa e passiva para a compreensão do feminino e do masculino. Contudo, em vários textos, Freud nos lembrará da impossibilidade de uma naturalização, pois até mesmo no reino animal há a inversão de papéis quanto a atividade ou a passividade. Em vista disso, é que no artigo *Feminilidade*, Freud ([1932] 1969) se pauta inicialmente na discussão da inadequação da atividade ser cristalizada na figura do macho e a passividade na figura da fêmea, até mesmo na esfera do reino animal, pois:

[...] dizemos que uma pessoa, seja homem ou mulher, se comporta de modo masculino numa situação e de modo feminino, em outra. Os senhores, porém, logo percebem que isto é apenas ceder à anatomia ou às convenções. Os senhores não podem conferir aos conceitos de ‘masculino’ e ‘feminino’ nenhuma conotação nova. A distinção não é uma distinção psicológica; quando dizem ‘masculino’, os senhores geralmente querem significar ‘ativo’, e quando dizem ‘feminino’, geralmente querem dizer ‘passivo’. Ora, é verdade que existe uma relação desse tipo. A célula sexual masculina é ativamente móvel e sai em busca da célula feminina, e esta, o óvulo, é imóvel e espera passivamente. Essa conduta dos organismos sexuais elementares é, na verdade, um modelo da conduta sexual dos indivíduos durante o coito. O macho persegue a fêmea com o propósito de união sexual, agarra-a e penetra nela. Com isso, os senhores justamente reduziram as características de masculinidade ao fator agressividade, no que se refere à psicologia. Bem podem duvidar se auferiram daí alguma vantagem real, quando refletem que, em algumas classes de animais, as fêmeas são mais fortes e mais agressivas e o macho é ativo unicamente no ato da união

sexual. Assim ocorre, por exemplo, nas aranhas. Mesmo as funções de criar e de cuidar do filhote, que temos na conta de papel feminino *par excellence*, não estão invariavelmente ligadas ao sexo feminino, nos animais. Em espécies animais bem superiores, verificamos que ambos os sexos dividem entre si o trabalho de cuidar do filhote, ou que o próprio macho, sozinho, dedica-se a essa tarefa. (p.142)

Além do reino animal, ainda neste texto, Freud ([1932] 1969) demonstra como também, na sexualidade humana, essa delimitação não está clara, pois qualquer ação e mesmo a sobrevivência dos sujeitos, envolve o manejo da atividade ou passividade conforme exija a situação. Esse erro é até mesmo colocado em ressalva pelo autor ao advertir que não há nenhum benefício em fazer coincidir ativo/masculino e feminino/passivo para os estudos a serem desenvolvidos sobre este tema na psicanálise (FREUD, [1932] 1969). Isso porque o fato de o sujeito estar na posição passiva não significa que ele será passivo, pois como destaca Freud ([1932] 1969) “[...] poder-se-ia considerar característica psicológica da feminilidade dar preferência a fins passivos. Isto naturalmente, não é o mesmo que passividade; para chegar a um fim passivo pode ser necessária uma grande quantidade de atividade.” (p. 143).

Da mesma forma, podemos pensar o contrário. Há um tanto de passividade necessária para exercer o lugar de atividade. Quanto a essa afirmação Freud não a diz literalmente, como no caso da assertiva anterior sobre a intensidade do investimento pulsional indispensável à assunção da passividade. Tal fato não nos permite desenvolver uma fundamentação teórica de forma tão explícita, porém, talvez nos caiba lembrar a discussão de Freud em *Totem e Tabu* (1913 [1912-13] 1969) em relação à submissão do líder aos seus súditos. Assim é que o chefe do clã, ou a figura de máxima autoridade em determinados povos primitivos, devia se submeter a uma série de ordens e rituais estabelecidos pelo grupo, vivendo sob a vigilância daqueles que, na verdade, eram seus súditos. A subordinação e a autoridade parecem se inverter nessa condição, pois nesse lugar supostamente ativo o soberano existe “[...] apenas para os seus súditos; [...] longe de aumentar seu conforto, estas observâncias, estorvando todos os seus atos, aniquilam sua liberdade.” (FREUD, 1913 [1912-13] 1969, p. 64-65). Neste caso, vemos claramente um exemplo em que o lugar de atividade exige o apassivamento como condição de ocupação dessa posição.

Não podemos deixar de nos atentar para os papéis sociais colocados para as mulheres em nossa sociedade e que estabelecem determinadas características, formas de agir, de se vestir, de se expressar, que nos dizem como devemos ser – e que se processam de forma negativa quando esses estereótipos se transformam em preconceitos sobre a condição da

mulher. Essa questão é até mesmo tratada por Pagu, na época em que escrevia *A mulher do povo*, seção pertencente ao jornal *O homem do Povo*, criado em conjunto com Oswald de Andrade. Em suas colunas percebemos uma crítica recorrente ao comportamento das mulheres de sua época, pelos coquetismos e americanização destas, além da ausência de uma formação intelectual, pois se a mulher ao invés das noites vividas em “[...] dancings e dos dias de torrada, tomasse uma alimentação esplendida, um esporte dosado, um trabalho sadio e uma educação inteligente, longe de se masculinizar nem de crear um typo rachitico, seria a verdadeira mulher. Bem mulher e bem forte. Só.”³⁵ (ANDRADE; GALVÃO, [1931] 2009, p. 2).

Com isso, Patrícia nos fala claramente de um tipo de papel atribuído às mulheres da sua época, ao mesmo tempo em que nos apresenta outras formas de vida que estas poderiam ocupar. Essa mesma desigualdade presente no contexto histórico em que vivia Patrícia Galvão não se ausenta, mesmo que na singularidade de outro período, do contexto histórico de construção da psicanálise. Um tempo no qual Freud é atravessado por um pensamento vitoriano de reproduções dicotômicas das questões homem/mulher. Por suposto que construir uma teoria que se pautar na questão do falo e de como o significante pertence a tal lugar nos remete a posições de desigualdade de gênero. Assim é que, por exemplo, em tal contexto histórico o único ponto de chegada possível para as mulheres era a maternidade e o casamento. O mesmo se dá a ver na teoria freudiana Freud quanto ao desenvolvimento da sexualidade feminina, ao colocar a maternidade como única possibilidade de substituir o falo. Em seu livro *Deslocamentos do Feminino*, a psicanalista Maria Rita Kehl (2008) traz à tona esse fato ao dizer que:

O que está barrado para a mulher freudiana não é uma outra possibilidade de evolução nos destinos da libido a partir das dificuldades que ela tem que enfrentar no Édipo; o que a cultura Ocidental dos séculos XVIII, XIX e começo do século XX interditou às mulheres foram outras possibilidades identificatórias; a única identificação permitida para a menina, de acordo com os ideias de seu gênero, e que lhe promete alguma perspectiva de gratificação libidinal é a identificação à mãe, não enquanto mulher no sentido amplo (esta mulher ainda não existia), mas apenas na posição materna. (p. 211)

Como podemos ver, Freud é tributário das condições históricas e sociais de seu tempo, carregando uma concepção que acaba por veicular uma ideia de determinada natureza

³⁵ Essa citação apresenta o português de acordo com o período, ou seja, 1931.

humana. A mulher na modernidade permanece ligada ao mito da maternidade e a um corpo apenas reprodutivo. Posto isso, a possibilidade de romper com tais ideias e de uma “[...] leitura crítica sobre as observações de Freud só é possível se repensarmos o sujeito da psicanálise da perspectiva de Lacan, para quem não existe ser que anteceda à linguagem, à ordem social e às suas formações no tempo.” (KEHL, 2008, p. 257). Dentro dessa perspectiva, há uma esperança de outros destinos viáveis à posição feminina.

Precisamos lembrar que a realidade psíquica, que é a realidade para a psicanálise, tem a ver com a linguagem, uma construção que apesar de ser singular, é fundamentalmente advinda do outro, da linguagem alheia, dos significantes que num primeiro momento nem são reconhecidos como próprios pelo sujeito. Ao trazermos esse sujeito do inconsciente e que para Freud se trata do sujeito neurótico estamos trabalhando em um campo onde a realidade não se restringe apenas à experiência concreta, mas se refere à forma pela qual o psíquico passa por determinada experiência. Em um dos principais textos culturais de Freud (1913 [1912-13] 1969), *Totem e Tabu: alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos*, o autor evidencia esse ponto:

Os neuróticos vivem um mundo à parte, onde, como já disse antes [1911b, perto do final do artigo], somente a ‘moeda neurótica’ é moeda corrente, isto é, eles são afetados apenas pelo que é pensado com intensidade e imaginado com emoção, ao passo que a concordância com a realidade externa não tem importância. O que os histéricos repetem em suas crises e fixam através dos sintomas são experiências que ocorreram daquela forma apenas em sua imaginação - embora seja verdade que, em última instância, essas experiências imaginadas remontem a acontecimentos reais ou sejam neles baseadas. Atribuir a sensação neurótica de culpa a malfeitos reais demonstraria um mal-entendido equivalente. [...] Assim, vê-se que a onipotência de pensamentos, a supervalorização dos processos mentais em comparação com a realidade, desempenha um papel irrestrito na vida emocional dos pacientes neuróticos e em tudo que dela se deriva. (p.109-110)

Como podemos observar é por esse motivo que no processo analítico não estão em questão a verdade ou a mentira na ‘fala’ do analisante e sim, a moeda válida na sua realidade, a qual determina sua verdade. A realidade não é desconsiderada quando pensamos na perspectiva psíquica, contudo, todo o entendimento a respeito do neurótico só pode ser compreendido se levarmos em conta como, até mesmo uma experiência dada na realidade do sujeito, passa por sua imaginação em relação à determinada questão. Se Freud traz esse ponto de vista, não podemos deixar de levar em consideração a forma como Lacan em seus

conceitos também desenvolve noções singulares sobre como a realidade é entendida. Para exemplificar tal ponto – por meio de uma conceituação entre as tantas existentes realizadas por este psicanalista – podemos recorrer aos três registros psíquicos delimitados por Lacan: Real, Simbólico, e Imaginário. Segundo Coutinho Jorge (2007) esses conceitos tratam:

[...] de definições precisas, podemos dizer até minimalistas, que enxugam todos os desenvolvimentos lacanianos anteriores em torno da questão do sentido: o imaginário é definido como da ordem do sentido; o real, Lacan o considera como o avesso do imaginário, o não-sentido ou não-senso; quanto ao simbólico, podemos resumir toda a concepção lacaniana do significante enquanto eminentemente binário (baseada na lógica exposta por Freud em alguns trabalhos e, em especial, em "A Significação Antitética das Palavras Primitivas", e defini-lo como sendo da ordem do duplo sentido. Se o simbólico representa a ambigüidade, a anfibologia, o equívoco, o duplo sentido, o imaginário é precisamente a amputação do simbólico de sua característica primordial, é a redução desse duplo sentido ao sentido unívoco. Quanto ao real, Lacan dirá que ele é o ab-sens, o sentido enquanto ausente, o sem-sentido. (p. 40)

Percebemos nos registros mencionados acima, uma rede de outros significados como forma de entender as questões do sujeito. Assim, ao levar em consideração essa realidade psíquica, e, no trânsito entre a concepção inicialmente dada por Freud e a desenvolvida por Lacan, nos atrevemos a pensar uma abordagem do feminino em outra perspectiva além dos papéis sociais sem, contudo, os desconsiderarmos. Portanto, se por um lado temos um feminino marginalizado e não descolado de tantas concepções sociais e históricas definidoras do seu lugar, penso que o feminino é um sujeito excluído também por seu lugar enquanto realidade psíquica. Esta pode ser outra forma de entendimento da exclusão feminina.

A marginalidade do feminino aqui teria por foco muito mais o horror gerado diante da ausência de um significante a lhe nomear do que pelos papéis a elas destinados no cenário cultural. Seriam todas aquelas que ocupam uma posição feminina em seu viver, que não estão ao lado de um padrão/eixo normativo colocado como ‘correto’ – homem, branco, capitalista, heterossexual, entre outros. Nas palavras de Pagu ([1940] 2005) havia o sentimento de sua diferença “[...] não havia falta de compreensão do ambiente. Isso só depois comecei a sentir. Toda a minha vida [...] Eu nunca consegui perceber minha perversidade. Tinham me feito assim e jogado em paredes estranhas. Andava então sozinha.” (p. 53).

Em consonância com Patrícia Galvão, o sentimento daquelas que estão no lugar de desfoco, um cenário composto por pessoas, formas e trejeitos que escapam do padrão de organização socialmente estabelecido e/ou psiquicamente dentro da normalidade. Pessoas que

inserir quebras na normatividade, criam ruídos rompendo a harmonia aparente dos espaços em que vivemos, e apresentam um mundo de não significados para além da racionalidade científica que acredita poder tudo significar.

Além de toda a questão de não coincidência exata da atividade e passividade com o masculino/feminino podemos citar a ressalva levantada por Freud (1969 [1932]), de que “[...] devemos, contudo, nos acautelar nesse ponto, para não subestimar a influência dos costumes sociais que, de forma semelhante, compelem as mulheres a uma situação passiva.” (p. 143). Este ponto se torna um importante destaque feito por Freud ao apontar para uma questão sócio-histórica que não tem como estar à parte da relação entre a passividade e a sua ligação com a mulher. Não podemos nos esquecer de um passado – e ainda um presente – em que a mulher era impossibilitada de ser um sujeito ativo ao ser privada de diversas ações como não ter direito ao voto, estar restrita ao ambiente do lar, a impossibilidade de uma formação intelectual, e outros. A passividade, então, é usada como forma de inferiorização e, por isso deve ser “cautelosa” em sua relação com o feminino, para não reproduzirmos pela psicanálise um discurso que pode servir de respaldo a esses preconceitos. Por esta razão, destacamos acima, a compreensão freudiana ao que socialmente levou as mulheres a uma posição passiva.

Sobre a não coincidência entre passividade/feminino e atividade/masculino, essa disjunção é apontada, também, no texto *O instinto e suas vicissitudes* ([1915] 1969), visto que para Freud “[...] a junção da atividade com a masculinidade e da passividade com a feminilidade nos defronta, na realidade, com um fato biológico, mas não é de forma alguma tão invariavelmente completa e exclusiva como tendemos a presumir.” (p. 155-156). Entretanto, nenhum conteúdo é acrescentado por Freud a esta passagem, mas há uma nota de rodapé do mesmo ano em que este artigo é escrito que nos convida a visitar o seu texto *A história do movimento psicanalítico*. É neste texto, em um trecho de críticas à teoria de Alfred Adler (1870 – 1937) – um dos dissidentes do movimento psicanalítico – que Freud mais uma vez destaca a possível confusão provocada pela conceituação dos termos masculino e feminino. Portanto, não cabe pensar na depreciação da mulher ou na inferioridade de seu sexo, como aparece nos desenvolvimentos teóricos de Adler, pois inicialmente uma diferenciação dos sexos sequer é realizada pelos sujeitos. Consequentemente:

Os significados biológico, social e psicológico de “masculino” e “feminino” estão aqui irremediavelmente confundidos. É impossível, e negado pela observação, que uma criança, quer do sexo masculino, quer feminino, baseie seu plano de vida numa depreciação original do sexo feminino e faça do

desejo de ser um homem verdadeiro sua “diretriz”. Para começar, as crianças não fazem nenhuma ideia da importância da distinção entre os sexos; pelo contrário, partem da suposição de que ambos os sexos possuem o mesmo órgão genital (o masculino); não iniciam suas pesquisas sexuais com o problema da distinção entre os sexos, e a depreciação *social* das mulheres lhes é completamente estranha. (FREUD, 1969[1914], p. 69-70)

Percebemos então, que inicialmente sequer podemos falar de uma divisão entre os sexos, não há masculino ou feminino. Tal diferenciação estará presente apenas no período fálico do desenvolvimento. Dessa forma, em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (1969[1905]) aponta que, no período pré-genital, e mais especificamente com o estabelecimento da organização sádico anal, há a existência do masculino e feminino desde que estes sejam entendidos como atividade e passividade, respectivamente. É só *a posteriori* que os indivíduos perceberão que há uma diferenciação sexual, pois a dualidade pulsional existe até este momento devido à atividade e à passividade. Neste momento, Freud (1969[1905]) preocupa-se em apontar que não há para nenhum dos sexos a questão da função reprodutora. O desconhecimento desta função ficará mais claro na discussão que será desenvolvida sobre o processo de sexuação dos sujeitos.

Apesar dessas questões apontadas, há ainda outro fator que contribui para uma não diferenciação sexual mesmo no período genital. Em seu artigo *A organização genital infantil (uma interpolação na teoria da sexualidade)*, Freud (1969[1923]) mais uma vez indica a questão da inexistência da diferenciação dos sexos no período pré-genital, existindo apenas a atividade/passividade e suas respectivas vinculações com o masculino e o feminino. Neste texto, entretanto, Freud ([1923] 1969) acrescenta o fato de que no período genital podemos pensar na existência dos sexos desde que nos lembremos de que ali há a descoberta apenas da masculinidade. Os sujeitos se pautam pela existência do falo. É na puberdade, momento em que a energia pulsional se direciona e se organiza nos genitais, que se pode dar notícia da feminilidade. Importante ressaltar nesse momento que Freud recorre à biologia em seus construtos, visto que esse fator tem um peso ao levarmos em consideração a experiência como releitura das marcas mnêmicas, entretanto há uma subversão dessa mesma base biológica ao retirar a sexualidade de um lugar apenas reprodutor e colocá-la como uma construção que se fundamenta nas experiências singulares de cada sujeito. É na puberdade, portanto, que o feminino se faz como questão pelo processo de deslocamento do clitóris para a vagina como zona de prazer feminino. Segundo o autor:

Não é irrelevante manter em mente quais as transformações sofridas, durante o desenvolvimento sexual da infância, pela polaridade de sexo com que estamos familiarizados. Uma primeira antítese é introduzida com a escolha de objeto, a qual, naturalmente, pressupõe um sujeito e um objeto. No estágio da organização pré-genital sádico-anal não existe ainda questão de masculino e feminino; a antítese entre *ativo* e *passivo* é a dominante. No estágio seguinte da organização genital infantil, sobre o qual agora temos conhecimento, existe *masculinidade*, mas não *feminilidade*. A antítese aqui é entre possuir *um órgão genital masculino e ser castrado*. Somente após o desenvolvimento haver atingido seu completamento, na puberdade, que a polaridade sexual coincide com *masculino e feminino*. A masculinidade combina [os fatores de] sujeito, atividade e posse do pênis; a feminilidade encampa [os de] objeto e passividade. A vagina é agora valorizada como lugar de abrigo para o pênis; ingressa na herança do útero. (FREUD, [1923] 1969, p. 184)

Independentemente da fase de desenvolvimento e, conseqüentemente, que nome será dado aos pares de opostos, é evidente desde o nascimento dos sujeitos que certa antítese é sempre mantida por meio da dualidade sujeito/objeto, ativo/passivo e masculino/feminino. Esses elementos nos fazem retornar ao conceito de bissexualidade na psicanálise. A constatação da bissexualidade já estava em textos iniciais da obra freudiana – como os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1969[1905])* e *O interesse científico da psicanálise (1969[1913])*, por exemplo. Essa ideia permanece até o texto de Freud publicado postumamente, *Esboço de psicanálise (1940 [1938]1969)*. Assim, neste artigo segundo o autor:

Defrontamo-nos aqui com o grande enigma do fato biológico da dualidade dos sexos: trata-se de um fato supremo para o nosso conhecimento; ele desafia qualquer tentativa de remontá-lo a algo mais. A Psicanálise não contribuiu em nada para o esclarecimento deste problema, que, não há dúvida, incide de todo na área da Biologia. Na vida mental, encontramos apenas reflexos desta grande antítese e sua interpretação torna-se mais difícil pelo fato, há muito suspeitado, de que ninguém se limita às modalidades de reação de um único sexo; há sempre lugar para as do sexo oposto, da mesma maneira que o corpo carrega, juntamente com os órgãos plenamente desenvolvidos de determinado sexo, rudimentos atrofiados, e com freqüência inúteis, dos do outro. Para distinguir entre masculino e feminino, na vida mental, usamos o que é, sem dúvida alguma, uma equação empírica, convencional e inadequada: chamamos de masculino tudo o que é forte e ativo, e de feminino tudo o que é fraco e passivo. Este fato da bissexualidade psicológica dificulta também todas as nossas investigações sobre o assunto e torna-as mais difíceis de descrever. (FREUD, 1940 [1938] 1969, p. 216)

O panorama dessa discussão nos permite, pois, perceber que a relação entre os pares de opostos ativo/passivo e as posições masculina/feminina está em sua coincidência não exata. Embora relacionados e usados até mesmo de forma substituta, estes conceitos devem ser entendidos também em sua particularidade. Como podemos perceber a condição de se colocar em posição feminina ou masculina – consequentemente ativa ou passiva – está posta para ambos os sexos. Homens e mulheres terão que lidar com as posições masculinas e femininas, pois o corpo da mulher não é feminino e o corpo do homem não é masculino, não necessariamente. Observando, todavia, as leituras feitas dos textos que traziam essa relação entre feminino/masculino e passivo/ativo, a conclusão é apontada no artigo póstumo – *Esboço de Psicanálise* (1940 [1938] 1969) – e discutida em *Análise Terminável e Interminável* ([1937] 1969). Percebemos nesse percurso, a recusa ao feminino como independente dos sexos biológicos, já que a posição feminina indica a possibilidade de não posse do falo e aponta para a existência da castração, o que evidencia a incompletude dos sujeitos.

É isso que percebe Freud (1969[1937]) ao constatar que muitas vezes parece que depois de um longo tempo de análise tudo o que se fez foi “pregar ao vento”, quando nos vemos mais uma vez diante do fato de que uma mulher não quer se reconhecer castrada e o homem não quer lidar com sua passividade para com outro homem. Entre o desencontro dos sexos, um encontro nasce nessa diferença. Logo, “[...] apesar da dessemelhança de seu conteúdo, há uma correspondência óbvia entre eles. Algo que ambos os sexos possuem em comum foi forçado, pela diferença entre eles, a formas diferentes de expressão.” (FREUD, 1969[1937], p. 284). De forma geral, a correspondência citada ocorre por parte de homens e mulheres, por expressarem um não ao constatarem a existência da castração e, consequentemente, um não em relação à posição feminina.

Haveria, à vista disso, a impossibilidade de continuação de uma análise a partir do momento em que o sujeito se depara com a castração, e consequentemente com a limitação/corte/desamparo que a descoberta do feminino implica. Esse ponto é apontado por Freud como uma espécie de rochedo da castração, que acabaria por barrar o trabalho analítico em um determinado ponto (o que logo acima foi referido como a sensação que o analista tem de pregar ao vento). Apesar disso, Freud (1969[1937]) termina o artigo *Análise terminável e interminável* afirmando que, se ocupando a posição de analistas conseguirmos ou não fazer com que o sujeito lide e reexamine sua postura quanto à feminilidade, ao menos incentivamos essa aproximação.

2.2. O feminino começa: a constituição da diferença sexual

Em relação aos desdobramentos teóricos do fundador da psicanálise podemos apontar algumas noções que nos permitem entender a singularidade do feminino e, conseqüentemente, relacioná-lo à ideia aqui presente de uma performance de si. Dessa forma, ao pesquisar sobre os desenvolvimentos psicanalíticos acerca da diferença entre os sexos poderíamos dizer que a posição feminina de colocar a si própria em um fazer artístico é até mesmo condizente com a constituição da sexualidade dos sujeitos.

A escolha feita nesse trabalho do uso da palavra sujeito como nomeação dos indivíduos é mais do que uma escolha ocasional, visto a sua importância como fundamento nas teorizações e práticas clínicas da psicanálise. Ainda assim, é importante ressaltar que essa definição não foi diretamente construída por Freud, que “[...] nunca se referiu à dimensão da subjetividade com essas palavras, nem com esses termos, e muito raramente empregou a expressão *sujeito*.” (CABAS, 2009, p. 21). Tudo o que se refere a essa noção encontra-se implicitamente presente nos desenvolvimentos freudianos e será colocado de forma explícita como conceito no retorno à Freud feito por Lacan. Segundo o psicanalista Antônio Godino Cabas (2009),

[...] pode-se dizer que toda a obra de Lacan é um debate em torno da noção de sujeito. Um debate que envolve um trabalho de crítica permanente e, ao mesmo tempo, um esforço de formalização. Em suma, um empenho guiado pelo propósito de determinar o alcance dessa função. Não apenas no plano do conceito como, acima de tudo, na dimensão propriamente clínica do discurso analítico. (p. 14)

Colocar tal termo em questão dentro dos constructos da psicanálise ultrapassa, então, a criação de uma conceituação aos moldes dos parâmetros científicos. Como podemos observar na citação acima uma importante colocação ali presente é a de que o que se procura entender é o sujeito como função em sua dimensão clínica. Isto porque, para a psicanálise “[...] o sujeito é uma função. Não uma substância. Em conseqüência, a pergunta que lhe convém não é ‘quem ele é’, e sim ‘no que ele’ se encarna, ou também ‘onde e como’ ele se materializa.” (CABAS, 2009, p. 15).

Saindo de um posicionamento que considera o sujeito como um constructo que recorta parte da realidade empírica, levamos este para um ponto de função e não de substância. Com isso, não há um significado que seja capaz de defini-lo, assim “[...] não há nada no plano da

matéria que possa lhe conferir consistência. Seu substrato é vazio. Seu correlato material é igual a zero.” (CABAS, 2009, p. 218). Isso nos coloca a questão de como então localizar esse sujeito se a sua definição não é a da conceituação científica, o que nos leva ao ponto em que ao não ser dado pelo significado o sujeito se representa pelo significante.

Com essa constatação encontramos no encadeamento de significantes a consonância com a ideia desenvolvida nas teorizações lacanianas sobre um sujeito que seria efeito da linguagem. Todavia, ao invés de uma solução, essa constatação também coloca o fato de que mesmo se dando em um encadeamento de significantes o sujeito não encontra em nenhum destes significantes um que seja capaz de representá-lo totalmente. Logo, um sujeito faltante por essa ausência de significante próprio a lhe representar se apresenta como cindido. Um bom exemplo para o entendimento dessa questão, envolvendo tanto o significante quanto a clivagem entrelaçados na concepção de sujeito, nos é dado quando Lacan ([1959-1960] 2008) aborda o exemplo do oleiro. Nesse caso podemos entender como a criação de um vaso remete a ideia do significante ao perceber que este é dado justamente pela sua possibilidade de contorno do vazio.

A existência do pleno e do vazio se dá na medida em que o primeiro se faz pelo segundo e este só existe a partir do primeiro, assim segundo Lacan ([1959-1960] 2008) “[...] é a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido.” (p. 147). Desenvolver todo esse percurso acerca do sujeito e chegar a esse ponto pode parecer um desvio no caminho, entretanto, o que percebemos é que se constituindo nessa cadeia de significantes o sujeito não possui um significante pleno de significado que o possa representar. Não por acaso o significante remete ao paradoxo vazio/plenitude, e no deslizamento dessa cadeia de significantes o sujeito só poderia ser clivado.

Quando Lacan ([1959-1960] 2008) faz um paralelo entre o ato de criação de um vaso no ofício do oleiro com o significante como constituinte do sujeito, ele nos leva a uma rica relação na qual o sujeito pode ser entendido como criação. Portanto, da mesma forma que a matéria informe vai tomando contorno a partir de um nada e se presentifica como objeto, um encadeamento de significantes vai constantemente compondo e criando um sujeito. E se este é função e não uma substância – como o vaso feito de barro – este significante não é capaz de assumir uma forma que ofereça significado pleno ao sujeito. Neste ponto, a sexualidade que nos é constitutiva e em sua diferença de posições no que se refere ao masculino e ao feminino,

nos leva também a mais um elemento em que o significante é ainda menos representativo do sujeito quando pensamos no feminino.

Vale observar que essa restrição não é feita exatamente ao sexo biológico, pois cada um tem um caminho muito singular de constituição da sua sexualidade, podendo, por exemplo, um sexo biológico dito feminino ocupar uma posição masculina e vice-versa. Com isso, evitamos o perigo das generalizações que poderiam dar a entender que nesse processo de desenvolvimento da sexualidade estaria estabelecido *a priori*, que para meninos e meninas existe um caminho fechado e pré-determinado.

Isto posto, diante do Complexo de Édipo e de Castração a forma como este se desenvolverá tem por base justamente a questão da diferença sexual, na qual a presença da ameaça da castração vem tirar o menino do seu investimento libidinal na figura parental e o retirar da sua relação edípica. Portanto, uma ameaça a si mesmo o faz desinvestir do seu objeto amoroso para a sua própria preservação. Em oposto, a castração não se apresenta como ameaça para a menina, mas como algo já presente em si, conseqüentemente, é partir daí que sua entrada no Complexo de Édipo acontecerá e haverá seu investimento libidinal na figura parental.

Assim é que, para os meninos tanto a possibilidade de amar a mãe ou amar o pai acabaria por levá-lo, imaginariamente, a perder seu órgão sexual. Amar a mãe: ser castrado pelo pai. Amar o pai: posição passiva diante do mesmo e não atividade do seu órgão sexual. Entre as opções dadas na permanência de tal relação, nenhuma é tão favorável narcisicamente ao sujeito, de forma que este prefira voltar às costas a seu Complexo de Édipo. Ao assim fazer, substitui suas catexias libidinais³⁶ por identificações com a figura paterna. Desse modo, constitui seu Superego – instância psíquica representante de valores, regras, normas e interditos ao sujeito (FREUD, [1924] 1969). Diante da ameaça de castração, portanto, para os sujeitos pertencentes ao sexo masculino, podemos concluir que há uma retirada de si como uma escolha narcísica de preservação.

No que se refere às meninas, uma diferença fundamental se estabelece ao constatar que a castração já se operou em seu corpo. A partir da percepção de que o seu corpo é marcado pela falta, pela ausência do pênis, é que ocorrerá sua entrada no Complexo de Édipo. A menina opera, portanto, por um colocar de si, entrando em seu Complexo de Édipo ao se

³⁶ Tal termo, como nos lembra Roudinesco e Plon (1998), é usado por Freud para indicar o deslocamento de qualquer energia pulsional que tem por intuito se ligar a representações, objetos ou partes do corpo.

encontrar diante da questão da castração. Em seu artigo *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, Freud ([1925] 1969) aponta para tal questão:

Nas meninas, o complexo de Édipo é uma formação secundária. As operações do complexo de castração o procedem e preparam. A respeito da relação existente entre os complexos de Édipo e de castração, existe um contraste fundamental entre os dois sexos. *Enquanto, nos meninos, o complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração.* Essa contradição se esclarece se refletimos que o complexo de castração sempre opera no sentido implícito em seu conteúdo: ele inibe e limita a masculinidade e incentiva a feminilidade. (p. 318-319)

Percorrer esse caminho que se refere à questão da diferença sexual em torno do Complexo de Castração e Complexo Édipo, e como ela ocorre de maneira diversa entre o feminino e o masculino, torna-se fundamental para a compreensão do que entendemos como a posição feminina. Até certo período do desenvolvimento humano, vimos que não há o conhecimento de que existiriam dois sexos. Como apontado nas páginas anteriores, tudo estaria relacionado à polaridade atividade/passividade. Entretanto, após o período pré-genital os pares de opostos vinculam-se aos sexos de forma que a atividade irá se referir à posição masculina e a passividade à posição feminina. Fica evidente, por isso, que algo ocorre no decorrer desse caminho para que haja uma mudança de eixo no qual o reconhecimento da diferença sexual se faz presente.

Embora o artigo *A organização genital infantil (uma interpolação na teoria da sexualidade)* seja usado acima para esclarecer um pouco mais a existência do masculino e seres castrados – com o reconhecimento posterior da feminilidade – alguns pontos precisam ser melhor esclarecidos. Freud (1969[1917]) aponta para a sexualidade adulta diferenciando-a da infantil, principalmente no que se refere à primazia dos órgãos genitais e ao objetivo da reprodução. Isso porque, até se chegar à sexualidade adulta, o sujeito passa por processos que envolvem a eroginização de outras zonas do corpo de forma que, segundo o autor, deve-se

[...] reter firme em mente que a vida sexual (ou, conforme dizemos, a função libidinal) não emerge como algo pronto e nem tem seu desenvolvimento ulterior ditado pelo seu próprio aspecto inicial, mas passa por uma série de fases sucessivas que não se parecem entre si; sua evolução, repete-se, portanto, várias vezes – como o da lagarta em borboleta. O ponto crítico desse desenvolvimento é a subordinação de todos os instintos parciais à

primazia dos genitais e, com isso, a sujeição da sexualidade à função reprodutiva. A esta precede uma vida sexual que poderia ser descrita como anárquica – a atividade independente dos diferentes instintos parciais buscando o prazer do órgão. Tal anarquia é mitigada por indícios infrutíferos de organizações ‘pré-genitais’ – uma fase sádico-anal precedida por uma fase oral que é, talvez, a mais primitiva. Ademais, existem os processos variados, ainda incompletamente conhecidos que levam um estágio de organização ao estágio subsequente, mais elevado. (FREUD, 1969[1917], p. 383-384)

Posto isso, anterior a uma centralização da libido existem outras fases do desenvolvimento com particularidades próprias. Sobre esse desenvolvimento anterior da libido podemos encontrar informações no segundo ensaio presente nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Neste texto, Freud ([1905] 1969) indica três características manifestas na sexualidade infantil que “[...] nasce apoiando-se numa das funções somáticas vitais, ainda não conhece nenhum objeto sexual, sendo *auto-erótica*, e seu alvo sexual acha-se sob o domínio de uma zona erógena.” (FREUD, 1969[1905], p.171). Para exemplificar tal fato Freud recorre ao chuchar como uma ação que pretende algo mais que a nutrição. Desta forma, tal repetição rítmica feita pelos bebês e algumas vezes persistindo em idade adulta equivaleriam a uma forma de obtenção de satisfação sexual. Essa forma permite à criança obter um prazer autônomo ao mundo externo, o qual ela ainda não é capaz de controlar.

Essa satisfação dada pela via autoerótica perpassa também uma das primeiras zonas erógenas constituinte dos sujeitos, a da oralidade. Freud (1969[1905]) ressalta ainda a capacidade de diversas partes do corpo serem investidas da mesma excitabilidade contida nas zonas erógenas, fenômeno de comum ocorrência nas conversões histéricas. Dessa forma, “[...] tal como ocorre no chuchar, qualquer outra parte do corpo pode ser provida da excitabilidade da genitália e alçada à condição de zona erógena. As zonas erógenas e histerógenas exibem as mesmas características.” (p. 172). Apesar disso, no decorrer do desenvolvimento podemos estabelecer zonas erógenas privilegiadas, geralmente investidas pelos sujeitos. Logo, para além do desenvolvimento da zona erógena oral temos em sequência o investimento e constituição da zona erógena anal. Também associada a uma função corporal, neste caso a excreção dos conteúdos intestinais, o prazer obtido por essa zona se daria principalmente pela retenção das fezes e a intensa estimulação causada ao passar pela mucosa anal (FREUD, 1969[1905]).

Ao levar em consideração uma não linearidade de todo o processo de desenvolvimento da libido e muito menos um possível padrão identificado como eixo de normalidade, podemos

considerar, com as devidas ressalvas feitas, que este caminho constitui o que já denominamos anteriormente como organização pré-genital. Assim,

Chamaremos pré-genitais às organizações da vida sexual em que as zonas genitais ainda não assumiram seu papel preponderante. Até aqui tomamos conhecimento de duas delas, que dão a impressão de constituir recaídas em estados anteriores da vida animal. A primeira dessas organizações sexuais pré-genitais é a *oral*, ou, se preferirmos, *canibalesca*. Nela, a atividade sexual ainda não se separou da nutrição, nem tampouco se diferenciaram correntes opostas em seu interior. O objeto de uma atividade é também o da outra, e o alvo sexual consiste na *incorporação* do objeto – modelo do que mais tarde irá desempenhar, sob a forma de *identificação*, um papel psíquico tão importante. Como resíduo dessa hipotética fase de organização que nos foi imposta pela patologia podemos ver o chuchar, no qual a atividade sexual, desligada da atividade da alimentação, renunciou ao objeto alheio em troca de um objeto situado no próprio corpo. Uma segunda fase pré-genital é a da organização *sádico-anal*. Nela, a divisão em opostos que perpassa a vida sexual já se constitui, mas eles ainda não podem ser chamados de *masculino e feminino*, e sim de *ativo e passivo*. A atividade é produzida pela pulsão de dominação através da musculatura do corpo, e como órgão do alvo sexual passivo o que se fez valer é, antes de mais nada, a mucosa erógena do intestino; mas há para estas duas aspirações opostas objetos que não coincidem. Ao lado disso, outras pulsões parciais atuam de maneira auto-erótica. Nessa fase, portanto, já é possível demonstrar a polaridade sexual e o objeto alheio, faltando ainda a organização e a subordinação à função reprodutora. (FREUD, 1969[1905], p. 186)

Por fim, teríamos finalmente como zona erógena, subsequente à oral e à anal, aquela referente aos órgãos genitais, avistando-se pela primeira vez indícios de uma função reprodutora. Assim, além do prazer obtido por ações como o chuchar e o controle esfinteriano dos conteúdos intestinais, têm-se entre as zonas erógenas uma que, inicialmente, não é portadora das principais funções “[...] mas que está destinada a grandes coisas no futuro [...] as atividades sexuais dessa zona erógena, que faz parte dos órgãos sexuais propriamente ditos, são sem dúvida o começo da futura vida sexual ‘normal.’” (FREUD, 1969[1905], p. 175). Dessa forma, a única diferença que existiria entre esta sexualidade e a da vida sexual adulta – que irá se consolidar na puberdade – é que as pulsões parciais ainda não seriam capazes de se subordinar totalmente à organização genital. Com isso, o estabelecimento da primazia da genitalidade em função da reprodução estaria ainda por se estabelecer, sendo uma das últimas fases de organização da sexualidade (FREUD, [1905] 1969).

Todavia, com os posteriores desenvolvimentos da psicanálise, o próprio Freud irá reconhecer que estabelecer esta diferença como a única existente entre a sexualidade infantil e

a adulta seria algo totalmente equivocado. Em seu artigo *A organização genital infantil (uma interpolação na teoria da sexualidade)*, Freud (1969[1923]) reconhece que a escolha de um único objeto para investimento libidinal não se caracterizaria como a principal diferença entre esses tempos da sexualidade, visto que em relação à primazia genital não há muita diferença do que será obtido na maturidade. A particularidade principal, descoberta pelo criador da psicanálise, é que a criança crê que existe apenas um órgão sexual. Portanto,

[...] a característica principal dessa ‘organização genital infantil’ é a sua *diferença* da organização final do adulto. Ela consiste no fato de, para ambos os sexos, entrar em consideração apenas um órgão genital, ou seja, o masculino. O que está presente, portanto, não é uma primazia dos órgãos genitais, mas uma primazia do *falo*. (p.180)

Esse fato é acrescentado em 1924, em nota de rodapé dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, justamente no momento em que Freud havia apontado como única diferença entre a sexualidade adulta e infantil a não subordinação total à organização genital. O interessante dessa nota de rodapé é que Freud acaba por propor uma nova denominação a essa fase da sexualidade, tendo em consequência o fato de que há apenas o reconhecimento da genitália masculina. Segundo o autor,

Posteriormente (1923), eu mesmo modifiquei essa exposição, intercalando, depois das duas organizações pré-genitais, uma terceira fase no desenvolvimento infantil; esta, que já merece o nome de genital, exhibe um objeto sexual e certo grau de convergência das aspirações sexuais para esse objeto, mas se diferencia num aspecto essencial da organização definitiva da maturidade sexual. É que conhece apenas um tipo de genitália: a masculina. Por isso denominei-a de estágio *fálico* da organização. (p. 187)

A certeza quanto à existência apenas do órgão sexual masculino, todavia, será posta em questão no decorrer do desenvolvimento. Índícios começam a fazer ruir a ideia de um único sexo. Um desses indícios se faz presente a partir da manipulação dos órgãos genitais por parte das crianças. Tal ato masturbatório é motivo de represálias por parte de adultos, que geralmente se utilizam da ameaça de castração, dizendo à criança que seu órgão será arrancado ou cortado. Esse fato por si só é bastante para causar a desconfiança de que o pênis pode não ser comum a todos, ou então, que pode ser assim retirado. O que acontece, porém, é que não é a primeira vez que a criança tem notícias de que algo pode dela ser retirado. Assim é que Freud ([1924] 1969) aponta para o fato de que a criança já se deparou com a perda de

partes altamente valorizadas de seu corpo, dadas pela retirada do seio materno e a exigência de que deva soltar seus conteúdos intestinais.

Esses motivos, entretanto, não parecem mostrar que algo tão seu pode lhe ser destituído. O que se apresentará como fator central é a comparação com o sexo oposto. Meninos e meninas percebem que não possuem o mesmo órgão genital, o que realmente materializa a ideia de que algumas pessoas não possuem o pênis. Leva-se um tempo para abandonar a ideia de que o genital feminino é pequeno e ainda virá a crescer. Geralmente tal ideia não mais se sustenta quando diante de uma mulher adulta a criança percebe que não houve o crescimento de um pênis, de forma que a única conclusão possível é a de que o sexo feminino só pode ser castrado. Freud (1969[1923]) ainda deixa bem claro que a ideia de um complexo de castração só pode ser verdadeira se não deixarmos de fazer a vinculação com os órgãos genitais masculinos, pois se perdas anteriores são importantes para esse processo não devemos nos esquecer da primazia fálica.

Deste modo, a questão do complexo de castração é contemporânea ao período de organização fálica. Entretanto, precisamos lembrar que todas essas questões apenas fazem sentido se colocadas lado a lado com o complexo de Édipo, que também é contemporâneo a esse período. Aqui chegamos a um dos pontos fundamentais da psicanálise, a presença do Complexo de Édipo. Neste, temos a escolha incestuosa do objeto, que por mais que seja rechaçada socialmente como possibilidade, ocorre na vida de todos os indivíduos. Assim, “[...] a primeira escolha objetal de um ser humano é regularmente incestuosa, dirigida no caso do homem, à sua mãe e à sua irmã; e necessita das mais severas proibições para impedir que essa tendência infantil persistente se realize.” (FREUD, 1969[1917], p. 391).

No caso do desenvolvimento do Complexo Édipo feminino podemos considerar a existência de uma pré-história desse complexo. Nesta história anterior, o primeiro objeto de amor da menina seria sua mãe e o órgão sexual principal seria o clitóris. Uma dupla mudança será necessária, de modo que tanto o objeto quanto o órgão sexual sejam outros. Esse deslocamento ocorre quando em sua comparação as meninas acabam por perceber que seu órgão é pequeno em relação ao de seus companheiros, o que faz com que a mesma acredite que teve um órgão grande, mas que o perdeu por castração (FREUD, 1969[1924]).

Nesse período, um afastamento da figura materna se faz presente, dado que “[...] a situação como um todo não é muito clara, contudo pode-se perceber que, no final, a mãe da menina, que a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada, é quase sempre considerada responsável por sua falta de pênis.” (FREUD, 1969[1925], p. 316). Dadas tais

condições ao sexo feminino, três vias de desenvolvimento se fazem possíveis, mas apenas uma delas leva à feminilidade. Essas possibilidades ficam claras no artigo *Sexualidade Feminina* (1969[1931]), no qual Freud aponta caminhos para essa questão. Assim, uma primeira escolha se daria pelo abandono da sexualidade como um todo. Tal opção seria consequência de que pelo pequeno clitóris que as meninas possuem, sintam-se inferiorizadas, tendo repulsa à atividade fálica e qualquer outro tipo de sexualidade. Outra possibilidade seria o oposto, ao invés de abandonar a ideia de possuir um falo, a menina acredita nessa possibilidade e aferra-se à masculinidade, incluindo neste caso a possibilidade de uma escolha homossexual de objeto.

Por fim, a última opção, segundo Freud (1969[1931]), seria a única possível de levar à feminilidade, já que a menina aceitaria sua condição de castrada e escolheria o pai como objeto de amor, entrando finalmente no seu Complexo de Édipo. Neste ponto temos que destacar que Freud limita a feminilidade à maternidade, pois esta deve esperar um filho do pai em troca do pênis que não possui. Essa saída, embora pareça a mais favorável não se mostra tão diferente no que se refere à escolha que ainda se pauta pela questão fálica, apenas deslocando a ideia de se obter o falo em tempos posteriores. Segundo Birman (1999) no discurso freudiano as mulheres acabam por se ver em um caminho sem saída, pois seja pela via da “[...] frigidez, da virilidade ou da maternidade, as mulheres sempre se situariam em uma posição de identificação fálica; existiria, então, somente o sexo fálico.” (p. 205-206).

Ao adentrarmos nessa questão nenhum caminho ocorre de forma tão simples no que se refere ao ser mulher e ser mãe. Duas vias que estão em um mesmo corpo e que tendem a cair na ideia de que se começa mulher e se assegura desse lugar ao terminar na maternidade. Entretanto, tal confusão pode ser melhor esclarecida ao pensarmos que não são esses caminhos excludentes – pode-se ser mãe e mulher e não mãe ou mulher – e que a via materna não é uma necessidade e sim uma escolha. Ainda levando em consideração todas essas ressalvas, e até mesmo por elas, a psicanálise não é capaz de oferecer uma resolução em relação a esses dois papéis, pois há o embate constante entre eles.

Nesse ponto, adentrar na vida de Pagu por meio de seus próprios sentidos nos dá a exata referência dessa confusão. Portanto, seja por um quase sufocamento amoroso para com o próprio filho ou pelo oposto disso, a rejeição, Rudá (primeiro filho de Patrícia Galvão) se torna um dos pilares nos seus escritos. Com esse nascimento a confusão continua a existir, e não é pelo fato de que Pagu não quisesse ser mãe. Ao contrário disso, é sempre muito presente o desejo e a evocação da maternidade em sua vida. Inclusive, ao mesmo tempo em que

escreve essa carta autobiográfica a Geraldo Ferraz, em 1940, em vários momentos ela remete à esperança de que a sua menstruação atrasada naqueles dias seja consequência de uma gestação em início.

Mesmo que esse desejo se faça presente quando lemos a sua escrita autobiográfica, a questão da maternidade atravessa os caminhos de Patrícia também de uma forma um tanto trágica. A primeira situação ocorre anos antes, por volta dos doze anos de idade, quando após um primeiro relacionamento fica grávida e acaba por realizar um aborto, “[...] o ladrilho pegajoso nos lábios. O que fazer de tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se desfazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo [...] Como livrar a vida dessa noite?”. (GALVÃO, 2005[1940], p. 55). Dessa forma, vemos em Pagu um querer ser mãe, mas com o qual ainda não conseguia lidar no momento inicial de sua adolescência.

Alguns anos depois, por volta de 1930, fica grávida de Oswald antes de realizarem seu casamento. Nesse momento, Pagu descreve a felicidade de sua condição, entretanto acaba por ter um aborto espontâneo por não entender os cuidados que a situação exigia. Assim, por não saber *instintivamente* o que é ser mãe, “[...] um dia, eu matei a criancinha. Eu nada sabia dos cuidados que meu estado exigia. Eu ansiava por movimento e naquele tarde eu me atirei no Rio Pinheiros. A correnteza era muito forte. [...] Quando consegui sair do rio, já noite, todo o mal estava feito.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 61). Logo após essa situação, Pagu fica novamente grávida de Oswald e em 1930 tem o seu primeiro filho, Rudá. Poderíamos dizer que o nascimento dessa criança daria a Pagu o entendimento sobre a questão da maternidade, descobrir-se mãe quando sua criança nasce, mas o que ela sente é apenas a contradição dessa condição:

Disse apenas na minha última página: ‘O meu filho nasceu’. E basta. Tudo o mais esbarra com violência na contradição. A mãe. Mas não. É a negação da maternidade. As sensações são intangíveis. Apenas as essencialmente físicas podem ser lembradas com precisão. Surge a imensidade de planos superpostos, como no apogeu de um filme de grande intensidade fotográfica. Dentro, a infinitamente mãe. E a destruição lenta das sensações dessa infinitude. Tudo fundido. A necessidade é uma noção falsa. Agi violentamente contra a necessidade, subjugando o instinto, o impulso, aniquilando a dor que protesta. Fiz conscientemente tudo o que não queria, para destruir a vontade pura. É como se eu tivesse estrangulado meu filho, louca de amor por ele. Hoje deixaria florescer naturalmente, sem estrumes. Diria apenas: ‘Vive!’. (p. 65)

Como podemos ver Patrícia Galvão expõe o paradoxo de uma figura materna. Ser mãe, sentir-se como tal e, ao mesmo tempo, negar-se a essa condição. Com isso é impossível realmente seguirmos a concepção freudiana de que seria esse o caminho da feminilidade, o destino para se encontrar como mulher. Pode até ser que o seja também, mas não apenas. Quando, em 1930, partia para Buenos Aires, Pagu ([1940] 2005) reconhece: “[...] meu interesse materno era menor que meu desejo de fuga e expansão. [...] E o que não disse, nem ousava confessar sentir era que toda minha pessoa me absorvia muito mais.” (p. 69). Assim, em paralelo a uma ternura que quase aniquila seu filho, como ela escreve “[...] a minha ternura necessitava esmagá-lo no meu seio [...]” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 66), existe a incompreensão quanto ao distanciamento: “[...] por que não sou só de meu filho? Apesar das longas ausências, ele me busca, ele me prefere a todo o mundo. Como explicar essa distância que minha ternura não transpõe?” (p. 79). Talvez, a distância como diferença entre ser mãe e ser mulher.

Desenvolvimentos posteriores da psicanálise nos permitem percorrer por outros caminhos que não o da maternidade, vias estas possíveis, por exemplo, no que Lacan irá dizer sobre tal questão. Ao invés de uma junção, Lacan vê caminhos diferentes para a mulher e a maternidade. É o que aponta Zalcberg (2007) ao dizer que “[...] é esta a tese de Lacan: em vez de sobrepor a mãe e a mulher, como Freud o fizera, ele as separa. Para ele, a mãe e a mulher não só não se recobrem por completo como também, de certo modo, podem constituir posições antagônicas.” (p. 68). Isso porque, para uma mulher seria muito mais possível sacrificar a dita condição materna em favor de uma escolha amorosa. É o que ocorre no mito de Medéia, o qual Lacan retoma para mostrar como essa personagem mítica demonstra “[...] a distância subjetiva de uma mulher com sua posição de mãe. O ato de Medéia de sacrificar seus filhos queridos como resposta à traição de Jasão indicaria que ser mulher é, para ela, algo superior a ser mãe.” (ZALCBERG, 2007, p. 69). Tais caminhos apontam, então, para a possibilidade de ser mãe, mas não de forma impositiva, pois há também a possibilidade de abdicar do papel materno. Ou como vemos em Pagu, o sentimento que não se resolve entre desejar um filho e, muitas vezes, desejar-se mais do que a ele.

O feminino como podemos perceber nestes desenvolvimentos torna-se o lugar que vai indicar uma cisão e uma diferença, onde o órgão sexual feminino se apresenta pelas vias do não ter, por ser faltante, e por ser um lugar de assunção da passividade. Assim, as afirmações freudianas fazem sentido, como a de que para os homens “[...] a depreciação das mulheres, o horror a elas e a disposição ao homossexualismo derivam da convicção final de que as

mulheres não possuem pênis.” (FREUD, [1923] 1969, p.183). Já não fosse essa falta, onde a mulher apresenta seu sexo por vias da não presença, a própria saída do Complexo de Édipo feminino parece também ser indefinida, pois como aponta Freud ([1925] 1969) a castração já foi dada e não é como no menino, uma ameaça que serve de porta de saída e assunção do Superego – este constructo foi desenvolvido anteriormente na página 64 dessa pesquisa.

No sexo feminino até mesmo a força motivadora de constituição do Superego é indeterminada, visto ser ele um desdobramento de uma castração singular em que a menina não sofre o medo da castração por já viver a sua posição de castrada. Diferença esta que apontamos no início desse mesmo tópico ao percorrermos a singularidade presente na posição feminina quando pensamos na constituição de sua sexualidade – especificamente a passagem pelo Complexo de Édipo e de Castração – por sua condição de castrada. Interessante notar como justamente neste ponto Freud retoma a conclusão que foi apontada no tópico anterior sobre as posições masculinas e femininas, voltando ([1925] 1969) para a questão da não separação entre as posições femininas e masculinas. Tais apontamentos podem ser vistos na citação a seguir:

[...] todos os indivíduos humanos, em resultado de sua disposição bissexual e da herança cruzada, combinam em si características tanto masculinas quanto femininas, de maneira que a masculinidade e a feminilidade puras permanecem sendo construções teóricas de conteúdo incerto. (FREUD, [1925] 1969, p. 320)

Chegar até este ponto nos faz retomar, então, a impossibilidade de definir a quem cabe ser feminino e/ou masculino, – ideia já anteriormente desenvolvida na página 61 – quanto da impossibilidade que essa anatomia seja pensada fixando-se na imagem corporal do pênis. Estes dois fatos não estão separados entre si, pois em ambos se manifesta a necessidade de levar em consideração não apenas este corpo cru, resumido em pênis/vagina. Zalcberg (2007) aponta para isso ao indicar o processo de sexuação dos sujeitos:

No decurso dessa subjetivação do sexo, percebe-se que, embora a anatomia tenha seu peso e a referência ao corpo seja inevitável, ela, por si só, não é suficiente para determinar a constituição do ser sexuado do sujeito, homem ou mulher. Há um hiato entre o fato da observação da anatomia e as consequências da forma como o sujeito elabora esta. As constatações possíveis de se fazer pela observação do exterior, bem como do interior do corpo humano, permanecem para nós sem valor, pois o que se trata de apreender não é uma diferença dos sexos – esse termo designado aqui, para

além da materialidade da carne, órgão – pênis ou vagina – mas enquanto diferença sexual cativa do mundo simbólico no qual o ser humano está imerso desde o nascimento. [...] Em termos simbólicos, no fundo, não se trata de um órgão nem para um nem para o outro dos sexos: não há órgão adequado para nenhum dos dois sexos [...] Pela teoria da castração que Freud introduz em “A organização genital infantil”, em 1923, os seres humanos se dividem não mais entre os que “têm” e os que “não têm” pênis e sim entre os não castrados (homens) e os castrados (mulheres). A teoria da castração introduz uma passagem de uma primazia do órgão imaginário (o pênis) cuja posse ou ausência constitui um critério de diferenciação entre os seres humanos para uma primazia de elemento simbólico (o falo) que distingue os seres humanos num outro nível. (p. 24-25)

Lembrando mais uma vez então, que o que está aqui em questão é uma ideia de falo que traz em si a noção de uma falta, que aponta a castração. Isso porque, temos que ter a clareza de que esta inscrição na lógica fálica se faz pela recusa à onipotência de uma figura materna, pela negação de ser um filho que existirá para tamponar a falta dessa mãe. Nessa relação mãe/bebê será o pai – entendido como função paterna/pai simbólico/Lei – que irá possibilitar a assunção de um sujeito desejante, ao “agir” como metáfora que substitui o desejo da Mãe pelo Nome-do-pai³⁷. Neste caso o falo aparece enquanto “[...] o significante da falta a estruturar o desejo para além da demanda e da necessidade.” (COSTA, 2010, p. 61), nas quais as crianças se encontram por estarem assujeitadas ao desejo materno.

Dada tal intervenção, há a inscrição dos sujeitos na lógica fálica. Ao passar por esses caminhos os sujeitos estariam, dessa forma, sob a égide da significação fálica desde que consideremos apenas a estrutura clínica neurótica, pois essa relação com o falo se daria de forma diferente nos casos de uma estruturação psicótica ou perversa. A inscrição fálica, todavia, não acontece da mesma forma para todos, pois “[...] embora o pênis constitua apenas um suporte imaginário para o falo, ele é bastante consistente para o homem ter um representante de seu sexo no inconsciente e poder subjetivar seu sexo como ‘eu tenho’.” (ZALCBERG, 2007, p. 27). O que faz com que essa diferença acabe por instituir uma singularidade na constituição do sexo feminino, já que a particularidade se dá na forma de inscrição da falta.

Segundo Zalcberg (2007) “[...] a diferença é que a falta não se inscreve da mesma forma em homens e mulheres. Há uma falta estrutural no homem enquanto sujeito. Há uma

³⁷ O nome-do-pai é a função paterna como metáfora, isto é, não é vinculada a uma figura em si, mas a uma função exercida por qualquer sujeito que tenha por intuito interpor-se na relação de uma criança com aquela(e) que exerça a função materna. Essa interdição retira a criança da condição de ser o falo materno e a insere na ordem simbólica, é esse movimento que leva o sujeito a nomear o seu objeto de desejo e exercer o seu direito de desejar, embora o objeto de desejo já seja inicialmente perdido.

dupla falta na mulher: como sujeito e como mulher.” (p. 22). No que se refere ao sexo feminino, não há nenhum órgão que se apresente com tal consistência para servir de identificação a uma representação, a um conceito unívoco. Assim, as mulheres não ficam fora da significação do falo, mas a sua submissão ocorre à maneira de um não todo (ZALCBERG, 2007). É neste momento que se estabelece a junção de alguns pontos do que se visa nesse trabalho.

CAPÍTULO III O FEMININO POR PAGU

Para entender como bate o coração de uma mulher/ Para entender como bate o coração de uma mulher. É preciso ter sentido algum dia na vida, um pássaro preso entre as mãos/ É preciso ter sentido algum dia na vida, um pássaro preso entre as mãos. (LEÃO, SÁ MENEZES, 2015).

3.1. Feminino: o encontro com o que não se sabe

Ao apontarmos no primeiro tópico do capítulo anterior sobre o problema da recusa da castração para Freud (1937), cabe aqui ressaltar que, se Freud vê este ponto como uma barreira intransponível, Lacan vai mais adiante nesta questão. Assim é que em seu livro 10, de “O seminário. A angústia”, Lacan (2005[1962-1963]) afirma “[...] que não é a angústia de castração em si que constitui o impasse supremo do neurótico. Aquilo que o neurótico recusa não é a castração, é fazer de sua castração o que falta ao Outro. É fazer de sua castração algo positivo, ou seja, a garantia da função do Outro.” (p.56). Diante desse caminho que estabelece os primeiros passos para a construção do feminino o que parece ser uma impossibilidade, na verdade, não o é.

Ao deparar-se com a falta significada nesse feminino, o horror do sujeito não pode ser negado. Há o medo diante do reconhecimento de uma não completude que estava escondida, que fora esquecida pela construção de uma fantasia que recobriu e presentificou o vazio a partir de suas elaborações. Mas mesmo que este seja um processo difícil, pois se trata justamente de reconhecer que somos seres constituídos por uma incompletude podemos pensar na possibilidade de novas idealizações como forma de lidar com essa falta, e assim não nos paralisarmos e cairmos em desamparo. Deste modo:

O laço analítico tem como saída uma satisfação de outra ordem que não pela via da fantasia. A análise freudiana possibilita uma reconstrução das cenas da fantasia que constituem o desejo inconsciente. Lacan afirma que há um impossível do desejo e que é por esta via que é possível pensar outra posição subjetiva para o fim de análise que a castração neurótica: o que ele denomina travessia da fantasia. [...] É pela via do conceito da angústia que Lacan leva a pensar, quanto à interpretação do psicanalista, não em um sentido para esta angústia, uma significação que a torne conhecida pela via da identificação, o

mascamamento da realidade do desejo, mas pela mudança da lógica do desejo, que deve partir da impossibilidade da relação sexual. [...] Pela via da análise, coloca-se a possibilidade de que o sujeito encontre outros modos de satisfação, que não a do sintoma, da castração neurótica, da frustração, pois a via da indeterminação é também a da postergação do ato, impedindo a criação de algo novo – algo que esteja para além dessa Outra Cena, desse Outro lugar cuja satisfação se busca. (COUTO & CHAVES, 2009, p. 69-70)

Se assim for, que outras direções possam ser feitas, pensando no percurso analítico, mas também em outros caminhos que podem ser incluídos como formas de atravessar a fantasia e pela vivência da falta, reconstruir. Mais do que fazer algo diante da castração, é fazer desta castração o algo que se quer construir. É a possibilidade de criação além das significações fálicas, levando a contornos do desamparo, mas sem cair nele. Neste outro lugar procuramos ver como outro discurso pode ser colocado para além da castração, e como ele poderia pertencer ao feminino. Talvez possamos em parte ter alguma notícia desse feminino, pois por mais que este não faça questão de ser um modelo – um exemplo a ser seguido – isso não coincide com a ideia de não se apresentar.

Essa barreira que leva a uma quase ou até mesmo efetiva desistência diante da castração pode, talvez, ser visualizada já no início da narrativa de Patrícia, no momento em que esta questiona se haveria uma real funcionalidade na rememoração. Isto posto, as palavras de Patrícia, direcionadas ao seu companheiro, dizem: “[...] meu Geraldo, seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 51). Entretanto, não é isso o que ocorre. O que inicia é a narrativa de sua vida, a necessidade de deglutir suas experiências, o que não coincide com desfazer-se. Talvez possamos dizer que a partir do exato instante em que Pagu já queira destituir-se de sua própria narrativa, nasce em seu dizer o desnudamento. Não é que, a partir dessas rupturas haverá apenas o nada, mas sim que a partir desse momento existirá o essencial na linguagem/narrativa poética de Pagu, em busca de si mesma, de sua vida. E penso ser esse essencial que resta diante do desnudamento o que aqui refiro como a existência feminina, que diante da castração, a constatamos, nos desnudamos e nessa diferença passamos a existir.

Nessa busca, portanto, Patrícia Galvão se coloca nas mãos de outra pessoa, entregue. Essa entrega nada tem a ver com a falta de voz, ao contrário, há apenas em sua fala e em seus sentidos “[...] o meu corpo quer extensão, quer movimento, quer ziguezagues. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes. As azaleias morrendo. Esse ventinho doloroso.” (GALVÃO, 2005[1940], p. 51). Colocar a própria vida nas mãos de outra pessoa

através de sua narrativa é como descrever a passividade que, até então, trouxemos no tópico durante a construção da definição do feminino; como um desnudamento que só está nu por meio desse colocar-se para o outro, que cria algum sentido quando dispõe tal nudez em suas mãos. Para Pagu:

Por que dar tanta importância à minha vida? Mas, meu amor: eu a ponho em suas mãos. É só o que tenho intocado e puro. Aí tem você minhas taras, meus preconceitos de julgamento, o contágio e os micróbios. Seria bom se eu tivesse o poder de ver as coisas com simplicidade, mas a minha vocação *grandguinolesca* me fornece apenas a forma trágica da sondagem. É a única que permite o gosto amargo de novo. Sofra comigo. (2005 [1940], p. 52)

Estas mãos outras precisam receber as fragilidades expostas, já que, provavelmente, tais pontos serão características não tão aceitáveis ou positivas dentro daquilo que supostamente devemos ser enquanto pessoas. Não é sem sentido que Pagu diga exatamente dos micróbios, do contágio, dos preconceitos e das taras que ali virão nas palavras que contam sua vida. Quem sabe, a passividade como a pensamos pelo feminino não seja a ideia pejorativa de anulação, mas a de entrega necessária a ser feita ao outro. Portanto, a passividade aqui não é pensada pelo sentido de ser alvo de uma ação, e sim da doação de si a quem receba um feminino que tem sua trágica sondagem.

Os diálogos que Patrícia mantém constantemente com Geraldo Ferraz, no decorrer de sua escrita, assemelham-se à necessidade de haver quem possa acolher mais um pedaço que se desprende, pois “[...] talvez eu tenha a expressão confusa. Há uma intoxicação de vida. Parece que a paralisia começa desta vez. É difícil a procura de termos para expor o resultado da sondagem. É muito difícil levar as palavras usadas lá dentro de mim. Geraldo, compreenda, por favor.” (GALVÃO, 2005[1940], p. 52). Mais uma vez não se trata do sentido pejorativo de que só reste à uma mulher o apassivamento de ser amada, e sim de que:

É preciso escrever hoje, com a sua presença aqui. Vejo o seu rosto, meu amigo, transtornado e deformado pela dor. Os seus olhos cheios da minha dor. Depois, você lutando por nossa felicidade. Defendendo com seu amor a nossa vida e sustentando fortemente a estrutura de estátua que você fez viver para e por você. Até quando a vida? Onde a vida? (GALVÃO, 2005[1940], p.65)

A necessidade, então, é a de escrever diante dessa presença que é capaz de vivenciar a dor daquela que enuncia. A narração a qual Pagu se propõe, transforma-se em possibilidade

de existência ao se dar como uma entrega que não é uma anulação de si, ao contrário. Ao mesmo tempo podemos apontar para o fato de que ao si escrever assim, ela continua. Se a ideia freudiana esbarra em um rochedo, este não é intransponível. Há um enlace possível ao feminino que não estabeleça apenas a sua finitude.

Não há como afirmar a assertividade de Patrícia nesse outro caminho que aqui tentamos traçar, até mesmo porque não temos a medida exata que constrói tal via. Entretanto, a inquietação e o incômodo dessa figura com as situações, pessoas e atitudes com as quais se deparava, nos remetem ao desejo de outra escolha. Assim é que, em mais um dos trechos do início da sua narrativa, Pagu nos diz “[...] na nebulosa da infância, a sensitiva já procurava a bondade e a beleza. Mas a bondade e a beleza são conceitos do homem. E a menina não encontrava a bondade e a beleza onde procurava. Talvez porque já caminhasse fora dos conceitos humanos.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 52).

Parece que Patrícia já lidava com outras significações e entendia o seu deslocamento, sentindo-se de fora dos próprios percursos em que vivia. O sentimento de estranhamento nos ambientes é algo que Patrícia Galvão viverá nos mais distintos lugares, e o primeiro deles será, não por acaso, o seu núcleo familiar. Ao contrário da familiaridade, existia o desejo de evasão do meio em que vivia, esperava oportunamente a situação que lhe daria essa possibilidade, “[...] um lugar onde pudesse respirar, longe de simulações, onde pudesse ser triste e livremente desgraçada. Para passar a maior parte do tempo fora de casa, estudava em três cursos.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 56). A consciência de que em seu convívio familiar sentia as variações da mais completa indiferença até a máxima afetação, mas a certeza de que ao fim reencontrava a sensação em que “[...] eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão.” (p. 57).

A oportunidade surgiu e já a citamos anteriormente na biografia de Pagu, o casamento arranjado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral com Waldemar. Depois da separação e já vivendo com Oswald parece que por um momento Patrícia finalmente encontra a vida desejável, ao descobrir-se grávida. Segundo Pagu ([1940] 2005) parecia haver finalmente,

[...] uma razão para a vida. Senti que a paisagem já sorria. Como eram lindas as ameixeiras no quintal! Eu saía todas as manhãs com Lurdes. Corríamos pelos campos. Eu quis um cachorro enorme. À noite, Oswald chegava. E era muito bom conversar com ele até tarde. Comecei a ler. E esse prazer novo era ainda um outro motivo de vida. E a criancinha que ia nascer. (p. 61)

No entanto, tal gravidez que não tem continuidade – já nos referimos acima (p.71) a gravidez interrompida por desconhecimento – e mais do que isso, iniciam-se as decepções da criação de uma vida conjunta com Oswald de Andrade. A incompreensão começa mais uma vez ao se deparar com a exigência de uma vida familiar supostamente liberal, livre daqueles padrões que diziam serem regras burguesas. Existia sim por parte de Pagu o entendimento da moral reacionária burguesa que acabava por desembocar nas propostas de relações abertas, entretanto não compreendia a necessidade dessa forma de relação quando buscava uma união de escolha livre. Sem ao menos saber, Patrícia Galvão ([1940] 2005) se descobre em meio a essa relação:

Na véspera de nosso casamento, fui a Penha, encontrar Oswald no Terminus. Era muito cedo, eu ia deslumbrada pela manhã e emocionada por meus sentimentos novos. Era quase amor. Era, em todo caso, confiança na vida e nos dias futuros. Havia em mim uma criança se formando... Beijei o ar claro. Foi uma oração a que proferi pelas ruas. Cheguei ao quarto de Oswald. Não havia ninguém. Um criado do hotel me indicou outro quarto. Bati. Oswald estava com uma mulher. Mandou-me entrar. Apresentou-me a ela como a sua noiva. Falou de nosso casamento no dia imediato. Uma noiva moderna e liberal capaz de compreender e aceitar a liberdade sexual. Eu aceitei, mas não compreendi. Compreendia a poligamia como consequência da família criada em bases de moral reacionária e preconceitos sociais. Mas não interferindo numa união livre, a par com uma exaltação espontânea que pretendia absorvente. Mas fingi compreender. A intoxicação amoral já impedia a minha naturalidade. O medo do ciúme exposto. A falta de coragem da debilidade provocou a primeira atitude falsa, um sorriso complacente para as primeiras decepções. [...] E coloquei no alicerce da vida que íamos constituir a primeira estaca de simulação. Eu me dispus a lutar contra os preconceitos da posse exclusiva. (p. 62)

Mais uma vez Patrícia passa a reencontrar a insatisfação perante outro modo de vida, que agora provavelmente era bem diferente de seu núcleo familiar – que era o modelo performático burguês. Mas essa outra forma de relação também não era a sua e mesmo agradecendo a Oswald, pois este foi “[...] o homem que nunca me ofendeu com a piedade” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 63), não era essa a sua forma de vida. Este seria apenas o começo de todas as aventuras de Oswald pautadas pela ideia do não ideário burguês. O próprio corpo de Pagu, que gestava Rudá, entende que este não pode ser seu caminho e ao ouvir sobre mais um relato das procuras amorosas de Oswald, Patrícia nos diz do imenso ataque ao restante de carinho que sentia por ele, “[...] a minha emoção era violenta. Só não consegui evitar as lágrimas, a agitação. Senti o colo alagado. O leite. O leite escorrendo sozinho do seio. Havia a

criança a proteger. Procurei inutilmente fugir da inquietação.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 64).

Esse mesmo ideário de não seguir os moldes reacionários e tradicionais de uma burguesia, e que penetrava estranhamente aquela relação amorosa, passou a pautar a existência da maternidade de Patrícia Galvão. A demonstração de amor pelo seu filho não devia acontecer, era um excesso, um exagero que levaria Rudá apenas a caminhos prejudiciais, e Pagu ([1940] 2005) na carta direcionada a Geraldo escreve, “[...] se você pudesse avaliar, meu amigo, a tortura que eu me impunha para alimentar um esnobismo grosseiro. Você pode dizer, como me disse uma vez Odila, minha única amiga, que eu não amava meu filho.” (p. 66). Claro que não podemos negar todas as problemáticas do ser mãe para uma mulher, como já colocamos anteriormente, mas neste caso parecia o encontro com mais um caminho avesso a si.

Conhecida como a “musa da antropofagia”, esta imagem apenas tampona os problemas que também surgem em meio a tais grupos ditos à frente da intelectualidade de seu tempo, seja no Brasil ou nos encontros vividos quando de sua viagem a Buenos Aires. Após poucos dias de desembarque em terras estrangeiras já se faria ali o contato com a intelectualidade nomeada como vanguarda. Ao conviver com tais pessoas o mesmo sentimento de desânimo frente aos exibicionismos e imposição de uma suposta inteligência. Para Pagu ([1940] 2005):

Aquelas assembleias literárias, como eram enfadonhas. O ambiente idêntico ao que conhecia cercado os intelectuais modernistas do Brasil. As mesmas polemicazinhas chocas, a mesma imposição da Inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista para tudo. Vitória Ocampo, pessoalmente, ficou uma velha harpia, espiando, atropelando e encabrestando Mallea, o seu menino de ouro. Megera obscena. Depois das suas preleções íntimas, não mais consegui liga-la à colaboradora da *Revista de Occidente*. Norah, que julguei mais interessante apesar da sua pintura convencional, era apenas uma crítica de modas. Borges que quis se despir no meu quarto cinco minutos depois de me conhecer. Fazer lutinha comigo. Gente sórdida. Mas eu bem que vivia no meio deles. Talvez eu não tivesse tido tempo de apreciar o seu valor intelectual. Mas deram-me impressão de revolucionarismo convencional à depravação, que não passavam de gente embolorada, cercada por estatutos de um conventículo convencionalmente exótico. Poderia ser julgamento superficial, curta visão do meu modesto alcance. Mas a minha ignorância era muito exigente. Eu queria muito mais, pretendia encontrar gente de mais valor. E era esse o setor mais vivo da América do Sul – grupo de chatos onde eu me chateava e insistia em buscar interesse. (p. 73)

O sentimento de deslocamento perante a repetição dada por tais caminhos mostram a não consonância com a procura de Patrícia, a chateação por encontrar nesses lugares aquilo que não era para si, o sentimento de uma exaltação da vida. As mesmas convenções, os esconderijos dos sentimentos, o sexo apenas no trato mais esdrúxulo e tantas outras superficialidades. Enquanto isso “[...] eu procurava. Sem saber o quê. Sem nada esperar. Alguma coisa que me absorvesse com certeza. [...] Eu sofria muito, desconhecendo a causa desse sofrimento. Uma noite, andei pelas ruas vazias, chorando: depois muitas outras noites.” (GALVÃO, [1940] 2005). Esse sentimento de expansão sem entendimento faz Pagu continuar a sua busca em um mínimo de encaixe para a intensidade que a consumia. A causa política e a vida militante lhe levaram à comoção, no encontro com Luís Carlos Prestes – já citado anteriormente – a esperança.

Dessa maneira, Patrícia Galvão passa a acreditar na promessa de transformação do mundo da ideologia de esquerda, um discurso que se baseava justamente na mudança. Enfim, outro caminho, e no entanto, mais uma vez o deslocamento. Mesmo em um discurso que pela primeira vez se assemelhava tanto com a possibilidade de uma vida mais justa e verdadeira, no sentido de eliminação das desigualdades sociais. Podemos dizer que o desencanto por essa possibilidade ocorreu das mais diferentes formas. Já de início, um tanto de desentendimento por não ver em várias pessoas que se denominavam comunistas uma proposta de atividade efetiva, “[...] as organizações revolucionárias pareciam-me tão distantes. Receava que nem mesmo estivessem formadas de acordo com o meu desejo sincero. Meia dúzia de comunistas vivendo em cafés. O que faziam esses comunistas conhecidos, se não saíam dos cafés?” (PAGU, [1940] 2005, p. 77).

Procurando, então, atividades que lhe fizessem sentido, Pagu buscou vincular-se ao Partido Comunista Brasileiro. Neste, podemos elencar uma lista de decepções: mais uma vez as implicâncias com seu posicionamento materno, a presença constante do entendimento do seu corpo como objeto sexual e instrumento de poder a serviço do partido, a culpabilização pelos escândalos ou erros do partido, o preconceito com a burguesia, a fantasia do operário como classe proletária real, o remanejamento dos sujeitos como se estes fossem apenas objetos da causa revolucionária, e a desilusão com países que diziam ter alcançado o comunismo (PAGU, [1940] 2005).

Assim como acontecia nos grupos intelectuais da antropofagia, qualquer expressão materna vista ou dita em meio a integrantes do partido comunista eram dadas como excesso

de sentimentalismo. A chacota se fazia por crer que tal sentimento não era mais do que um ranço da estrutura social burguesa e que tais afetos tinham como função apenas impedir a entrega total aos ideais revolucionários. Em meio a tais restrições, Patrícia Galvão passa a negar seus sentimentos como mãe e vive um constante estranhamento por isso. Muitas vezes abandona Rudá por crer que permanecer ao lado seu filho era um egoísmo de sua parte, por mais que não desejasse deixá-lo. Pagu ([1940] 2005) descreve uma dessas situações:

R. sorria. O sorriso clássico dos que chamamos proletários intelectualizados, que só mais tarde percebi não conter apenas desprezo pela pequena burguesia. R. tinha as feições que o partido dava a seus militantes depois de algum tempo. Adquire-se o hábito da atitude comunista, como se familiariza com a nomenclatura convencional. Em grande parte, devido a hierarquia moral que os próprios militantes constroem, eu também respeitei como novata esse estigma de superioridade. Cada pensamento meu que não fosse forte e calmo me enchia de vergonha. Foi com um tom de infinito desprezo que R. atacou o que designava como aviltante sentimentalismo. E com toda a vontade de atingir arranjou essas palavras:

- E se seu filho morresse hoje?

Senti apenas que estava muito quente e pude responder:

- Os filhos dos trabalhadores estão morrendo de fome todos os dias. O importante é a nossa tarefa de agora.

Por que falei assim? Senti como falseados os meus sentimentos. Estava também principiando a formar atitudes. Odiei-me pela cretinice e desonestidade comigo mesma. (p. 83)

É visível nesse fragmento da escrita de Patrícia o total descarte dos seus sentimentos maternos como critério de aceitação no espaço militante do Partido Comunista. A necessidade de estabelecer um falseamento de atitudes, sentimentos e pensamentos. Com isso, existe ao mesmo tempo a crítica a um comportamento padrão, a uma máscara que parecia impregnar os rostos daquelas pessoas após um período de convivência militante. É nesse mesmo padrão que parece encontrar a ideia um tanto cômica que impregnava o Partido naquela época, a figura do trabalhador, da fábrica, como real proletário.

Em um suposto regime disciplinar proletário, cada militante deveria buscar no trabalho braçal o verdadeiro sentimento comunista, principalmente aqueles que até então haviam levado uma vida nas mordomias burguesas. Pagu ([1940] 2005) segue então para fábrica, “[...] por intermédio de um companheiro, entrei na metalurgia. Fantasiei-me de operária. Com meu avental de xadrez, com as mãos feridas, o rosto negro de pó, fui considerada comunista sincera.” (p. 99). Poucas páginas depois há uma descrição de Patrícia Galvão ([1940] 2005) que nos mostra a exata medida, mais uma vez, da fantasia proletária do Partido. Tal fato

ocorre quando uma militante deportada do Norte chega para participar de um comício, pois “ninguém quis perdoar seu *lorgnon*³⁸ de ouro. Sofreu o diabo por causa disso.” (p. 105).

Os problemas dos padrões e de tantos caminhos indicados como certos, a sordidez desses modelos são incompatíveis com qualquer sentimento de expansão. O feminino não se encontra aí e o que vemos é justamente o constante estranhamento de Patrícia onde solicitações de uma vida mesquinha se fazem presentes – seja no partido comunista, no núcleo familiar ou em uma vanguarda artística. Tratando disso, é interessante até mesmo notar como o corpo de uma mulher em meio a estes grupos, não à toa, é um alvo de depreciação em vários sentidos. O primeiro deles, a investida sexual. O corpo é objeto disponível ao uso coletivo. Em mais um episódio, Pagu ([1940] 2005) nos diz de uma situação que passou com um companheiro da militância “Ramon apareceu como uma carniça na Ponta da Praia. [...] Como era revoltante e ridículo ao despir a capa comunista. Que nojo ao vê-lo atirar-se a minha procura com a vulgaridade brutal e desastrada que eu já conhecia nos homens de outras classes sociais!” (p.87).

Esse mesmo investimento brutal – presente também na prostituição feminina como meio de obtenção de informações e já referida na biografia anteriormente construída – Pagu desconstrói a performance do Partido Comunista e mostra a responsabilidade dos erros dessa instituição. Em seu primeiro comício, em 1931, Patrícia Galvão é presa e o Partido a intima a se responsabilizar pela confusão ocorrida no dia, nesse manifesto “[...] se acentuava a desordem provocada por mim, que eu tinha falado sem conhecimento ou autorização da organização, com intento provocador etc. [...] A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava de dignidade pessoal sofreram brutalmente.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 91). Mas, mais do que a própria experiência de Pagu, há a acusação de uma das companheiras de seu convívio que mostram claramente o descrédito sofrido pelas mulheres do partido:

O caso Eneida e Villar ficou assunto do dia. Perdeu-se, com essa prisão, importante material tipográfico do Partido e, naturalmente, a inculpada foi a pequeno-burguesa. Tendo-se descoberto a ligação íntima dos dois, todo o insucesso e desastre do partido foram atribuídos a Eneida. A lutadora foi expulsa com toda a desmoralização que puderam inventar. Quanto Eneida sofreu! Todas as injustiças inimagináveis, todas as humilhações... O seu nome começou a surgir no material político como o de uma degenerada que entrara no partido para satisfazer a sua sede de depravação. Eu falo tudo isso

³⁸ Em notas presentes no escrito autobiográfico há o esclarecimento de que tal objeto era uma espécie de óculos sem hastes preso a um cabo lateral.

porque acompanhei e participei do sofrimento de Eneida. Ela poderia ter todos os defeitos do mundo, mas trabalhava pela causa revolucionaria honestamente, sinceramente. Tinha feito pelo partido toda espécie de sacrifícios. Eneida tinha sacrificado o próprio amor pela luta política. Ela amava Múcio quando se separou dele para militar. Tinha se despojado de toda a situação confortável. Tinha sacrificado a própria vaidade. Tinham exigido dela coisas ridículas. E por ter a polícia descoberto a sua residência, sofria tudo como consequência da responsabilidade que devia ser repartida. Por ter confiado em Eneida, na linguagem do partido, por ter se deixado arrastar pelas seduções de uma intelectual, Villar foi também excluído da luta. Ninguém se lembrou de tudo que o movimento revolucionário devia a ele. (GALVÃO, [1940] 2005, p. 110-111)

Mais uma vez, Pagu responsabiliza o Partido por seus absurdos. Não havendo uma proposta de reflexão crítica do partido sobre si mesmo, os erros são deslocados para as mulheres, ou seja, é a depravação feminina irresponsável o que leva ao desmonte das ações políticas. No mais, em seus diversos caminhos entre diferentes grupos e nas viagens por outros estados e países, Patrícia encontra outras tantas investidas sexuais, além da decepção por sempre se deparar com mais um bando de intelectualistas mesquinhos que se denominavam como vanguarda. Por fim, a grande decepção ocorre quando visita aqueles países que propagavam a existência da justiça social em seus territórios – China e Rússia. Isto porque encontra nesses países a mesma manutenção das injustiças sociais presentes em um sistema econômico capitalista. Por todos esses fatores aqui descritos Pagu refere-se à sensação da falta de novidades, apenas o sentimento do mesmo, da exploração de um grupo por outro, da manutenção dos processos de dominação, das injustiças, dos discursos repetidos e da mesquinha. A mudança de espaços não equivalia ao encontro de novas situações, a busca da sensível parecia ser sem fim, pois

Procurava talvez a humanidade e ela não existia na humanidade. Tudo me decepcionava. Não sabia o que procurava, mas não encontrava nada. Nada. Não tentei aventuras sexuais para o meu sexo adormecido. Procurei os intelectuais revolucionários. Fracasso. Grupo de presunção ou de idiotas covardes. Procurei o proletário japonês. Proletário de todo mundo. Isso se resumia, então, para mim, em esperança e em desconfiança. Não havia dúvida revolucionária. Apenas não houve novidades. Nem mais forte, nem mais intenso. A vanguarda, a mesma de sempre. Pequena minoria vomitando chapas. Um ou outro se sobressaindo da massa com pretensões mais fortes. (GALVÃO, [1940] 2005, p. 142)

Sempre me chamou a atenção Pagu descrever todos esses mesmos fatos como se eles não fossem mais do que um vomitar de chapas. Isso porque, não se trata aqui de desmerecer

grupos ou lutas e movimentos, não é esse o ponto em questão ao traçar todos os problemas encontrados nesses espaços. Ao contrário, ainda acredito serem essas vias construções que tentem se colocar na contramão do normativo. O problema é a não novidade, a existência de um único caminho que não suporta e recusa a expansão e a intensidade. Só pode comparecer um tipo de existência, e se é Patrícia quem sente muitas vezes o quase aniquilamento e exaustão por causa dos seus sentidos, não são eles que a aniquilam, e sim a quase via-crúcis que percorre nos diferentes espaços que diziam ser a mudança.

Não é à toa que ao final de sua vida ela escreva o poema que citamos em um dos tópicos anteriores, *Nothing*. Anos antes, como vemos na citação acima, já se apresentava o sentimento do nada, mas esse nada um tanto resultante da decepção pelo que era dado como possibilidade de vida. Poderia se dizer que temos apenas um conjunto de frustrações e não a representação do feminino. Todavia, penso que muito do entendimento do feminino só acontece quando percebemos o seu desencontro com os caminhos que não lhe pertencem. O feminino pode ser dificilmente descrito, mas facilmente percebido pelo que não se quer. Por fim, ainda seria possível dizer que não é feminino o deslocamento de Pagu, que este seria apenas consequência da histeria e de sua insatisfação constante. Uma afirmação problemática, mas se ainda levada em consideração, poucos se lembram de que a histeria comparece onde o feminino não pode aparecer.

Essa situação é até mesmo uma das principais contradições que a mulher passa a enfrentar a partir da modernidade, visto que desse momento em diante a realidade está em transformação, mostrando novas possibilidades, mas essas mudanças não podem ser usufruídas por esse público feminino devido às restrições sociais impostas as mulheres. Com isso, “A resposta a esta forma específica de ‘mais-alienação’ e à impossibilidade de levar adiante o recalçamento como solução para os impasses entre os ideais da feminilidade e as demais perspectivas abertas para as mulheres pela modernidade foi a histeria [...], segundo Kehl (2008, p. 110). Essa questão pode ser vista de alguma forma nas palavras de Pagu ([1940] 2005):

A concepção materialista adquirida, cheia de lugares comuns, chapas, conceitos, falsas interpretações – nunca tivera ou pensara em outra concepção do mundo –, criou em mim resoluções novas. Grande confusão de materialismo com mecânica. Eu não devia estar de acordo com minhas concepções. Mulher materialista. Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo. O circulatório não tinha importância, porque trabalhava automaticamente. Não precisava pensar nele, a não ser para descobrir

isoladores e lubrificantes amortecedores. Problemas cerebrais intentavam diminuir a intensidade emotiva.

Apesar dessa mulher que cada vez mais foi se constituindo apenas para ser um corpo rígido a ponto de se assemelhar a nada mais que uma estrutura de ferro com zonas erógenas, a intensidade emotiva não deixa de ser o caminho de Patrícia Galvão. E quando vejo a sensível Pagu desencontrando-se das normas e procurando não se sabe o quê, vejo-a encontrando o feminino, porque ele é vida que quase aniquila. E assim chegamos ao gozo feminino, e por isso, a muita vida.

3.2. *Mais, ainda no feminino: vida, muita vida!*

Tudo o que, até então, foi aqui desenvolvido sobre o feminino pela teoria psicanalítica se pautou majoritariamente nas construções feitas por Freud. Entretanto, a noção de feminino se torna um tanto limitada se nos mantivermos apenas nos construtos desse primeiro psicanalista, visto o próprio reconhecimento de Freud sobre a dificuldade de entendimento dessa posição, ao questionar o querer de uma mulher. Assim é que Freud dirigiu tal questionamento à sua analisante e colega de estudos, a psicanalista Maria Bonaparte (1882 – 1962), pois “[...] a grande pergunta que não foi nunca respondida e que eu não fui capaz ainda de responder, apesar de meus trinta anos de pesquisa sobre a alma feminina é – O que quer uma mulher?” (BERTIN apud NUNES, 2011, p. 102).

Como podemos perceber, para Freud, o feminino permanecia como uma incógnita mesmo após anos de pesquisa sobre tal questão. Era o feminino ainda um continente obscuro, um enigma que não se esclarecia. É justamente por essa dificuldade de Freud diante do feminino que, para avançarmos um pouco mais no assunto, recorreremos aos desenvolvimentos feitos por outro pesquisador da psicanálise, o psicanalista Jacques-Marie Émile Lacan. O texto base, selecionado por nós, foi o *Seminário XX, livro 20, Mais ainda* ([1985] 2005) por se construir nesse volume a ideia do gozo feminino e conseqüentemente, a especificidade de tal posição. Com base nesses escritos de Lacan podemos desenvolver mais detalhadamente qual seria, então, o lugar pertencente ao feminino.

Basicamente, a especificidade do feminino se daria enquanto um modo de gozar que não se encontra restrito ao gozo fálico. É a partir desse eixo que Lacan parece desenvolver diversas outras temáticas, que conseqüentemente estarão ligadas à questão dos sexos

envolvidos nessa relação que nem ao menos acontece, já que “[...] o que chamamos de gozo sexual é marcado, dominado, pela impossibilidade de estabelecer, como tal, em parte alguma do enunciável, esse único Um que nos interessa, o Um da relação sexual” (LACAN, [1985] 2005, p. 15). Esse encontro entre os sexos não acontece justamente pelo fato de existir uma diferença entre eles, constatada desde Freud, como já apontado anteriormente. Contudo, Lacan trará como base dessa impossibilidade algo a mais, que se refere à existência do gozo, e uma especificidade que remete ao modo de gozar feminino. Lacan pontua a existência de um gozo específico da mulher que não pertence ao homem.

Todavia, antes de prosseguirmos no desenvolvimento dessa ideia temos que abrir um parêntese para o entendimento de um conceito que tem determinada singularidade na forma que aqui é usado: o gozo. No gozo fálico podemos dizer que há um significante, há uma representação, existe um conjunto fechado. Para dizer dessa questão podemos apontar a releitura de Lacan do texto *Totem e Tabu* de Freud (1913 [1912-13] 1969), como nos lembra a historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco e o pesquisador e psicanalista Michel Plon (1998) de forma que o jantar totêmico nos mostra a existência de um pai da horda-primitiva não submetido à castração e que cria a ilusão de um gozo absoluto. Um gozo que escapa a castração e tem a posse de todas as mulheres. Dessa maneira, pode ser a exceção à regra estabelecendo o universal. Articula-se em vista disso a possibilidade de unidade, de existir o Um, o estabelecimento de um significante. O feminino é perpassado por essa lógica, no entanto, com a singularidade de pertencer e, ao mesmo tempo, estar além.

Dessa forma, cabe destacar brevemente o uso do termo gozo como um conceito lacaniano. Em Freud geralmente encontramos o uso dessa palavra vinculada à noção de prazer, porém, um prazer de intensidades quase desmedidas, para além do prazer, podendo nos lembrar da conceituação de pulsão de morte. É o que indica o psicanalista Patrick Valas (2001) ao dizer que “[...] há na elaboração da pulsão de morte uma abordagem do gozo que Freud não conceitua, mas cujo campo ele delineia, traçando a fronteira que o situa mais-além do prazer. É isso que constituirá o ponto de partida de Lacan para definir o gozo.” (p. 25). É dessa forma que no início do seminário *Mais ainda*, Lacan (1985) começa a sua discussão apontando para o conhecimento que o direito tem do gozo, “[...] é nisso mesmo que está a essência do direito – repartir, distribuir, retribuir, o que diz respeito ao gozo.” (p.11). Feita essa observação dentro do campo jurídico este psicanalista dará outras direções para tal termo, levando-o para o campo da constituição do sujeito.

Assim, se para Lacan esta constituição ocorre por meio de significantes, ao estabelecer o inconsciente estruturado como linguagem, também há a questão de que nem tudo é expresso por esses significantes. Há um tanto de gozo que é “[...] o mais estranho e o mais íntimo ao sujeito, mas estando fora do significante, isto é, no real.” (VALAS, 2001, p. 28). Segundo o psicanalista Marco Antônio Coutinho Jorge (2008) “[...] o gozo absoluto está totalmente fora da estrutura psíquica, ele não se inscreve de maneira alguma. O que se inscreve na estrutura, no lugar do gozo absoluto é a angústia, na qual a proximidade de *das Ding* é sentida pelo sujeito.” (p. 147). Remeter a Coisa – (*das Ding*) – a qual o gozo leva, é colocar ao sujeito a questão da falta de objeto que o constitui, noção já apontada por Freud em seu artigo *A pulsão e suas vicissitudes* ([1915] 1969) quando diz que o objeto é o elemento mais variável e que pode ser constantemente substituído para a realização da meta pulsional.

Não podemos nos esquecer, no entanto, que a possibilidade de se reportar a esse gozo só existe pelo mesmo ser resultado de uma significação. Segundo Lacan (1985) “[...] o significante é a causa do gozo. Sem o significante, como mesmo abordar aquela parte do corpo? Como sem o significante, centrar esse algo que, do gozo, é a causa material. [...] Nisso que ele é o termo, o significante é aquilo que faz alto ao gozo.” (p. 36). Como podemos perceber, então, estes dois conceitos estão relacionados entre si, de forma que mesmo sendo o gozo aquilo possível de ultrapassar o âmbito do significante, essa possibilidade só existe porque esse mesmo gozo está, de alguma forma, circunscrito pelo significante. Feitos tais esclarecimentos, podemos entender melhor o que estamos nomeando como a especificidade do feminino dada por sua forma de gozar.

No que se refere à mulher – com toda a problemática do uso do artigo definido “a”, pois como veremos não existe A mulher, mas cada uma em sua singularidade – esta vive o gozo fálico. Mas ela está “não-toda” (LACAN, [1985] 2005). É esse aspecto que permite Lacan ([1985] 2005) dizer que A mulher não existe, pois não há uma categoria que a represente universalmente, ela está “não-toda” na lógica fálica. Esse lugar de “não-toda” se configura justamente porque o sexo feminino, por efeito/por causa castração que o constitui, não possui um significante que o represente. Desse modo, as mulheres não ficam completamente do lado fálico. A mulher só pode ser representada quando se barra esse A, quando esse A não é mais o seu artigo definido. Então, elas não possuem uma categoria para si, e só podem ser pensadas uma a uma:

[...] Isto quer dizer que quando um ser falante se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica. É isto o que define a... a o quê? – a mulher justamente, só que A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, pois – já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? – por sua essência ela não é toda. (LACAN, [1985] 2005, p. 98)

Essa incompletude coloca outra forma de gozar que nos mostra o que é estar em uma posição feminina que, ao invés de uma desvantagem, lhe permite acesso a um campo ilimitado. É por “ser não-toda” que elas possuem um gozo suplementar ao gozo fálico, e não complementar, o que recairia na ideia de todo e resolveria a problemática da ausência da relação sexual (LACAN, [1985] 2005). Cabe observar que embora este gozo não esteja restrito à questão do sexo e sim da sexualidade como constitutiva dos sujeitos, é interessante pensar como Pagu passa a viver uma repulsa ao sexual justamente por se dar conta de que o que havia ali era uma necessidade, “[...] mas não era nenhuma das chamadas necessidades, ou melhor, a necessidade nada tinha a ver com a entrega fisiológica do corpo.” (GALVÃO, 2005, p. 53). Era uma entrega a algo mais que nem mesmo ela entendia.

Com isso, percebemos que algumas afirmações como as de que são os homens que possuem as mulheres, ou de categorização das mesmas, não fazem sentido, visto que seu gozo ultrapassa o gozo fálico. Portanto, é o gozo feminino que permite abordar o falo de diversas formas. Como a noção do falo é um construto que perpassa todo o desenvolvimento sexual dos sujeitos cabe fazermos um pequeno esclarecimento para compreendermos o que significa o gozo feminino estar além do falo. Assim sendo, o que está em questão não é o pênis em seu estatuto de órgão, mas sim a ideia de falo pela qual o que se apresenta é a castração, ou seja, as possíveis significações de ter ou não ter o falo.

Isso porque, a partir do momento em que os sujeitos se pautam pela existência de apenas um sexo, o que se coloca como questão é quem tem e quem não tem, aparecendo aí a noção de falta. Portanto, “[...] lendo Freud atentamente, percebe-se que a oposição ter o falo ou ser castrado não se faz entre dois termos designando duas realidades anatômicas distintas, mas entre a presença e a ausência de um único termo.” (VALAS, 2001, p. 53). O que se coloca aqui é justamente a passagem do registro imaginário presente na ideia corporal de pênis para o campo simbólico, presente na instauração da significação do falo. Resumidamente podemos indicar uma diferenciação entre estes dois campos, imaginário e simbólico, para a diferença sexual. Assim, segundo Coutinho Jorge (1988),

No imaginário do falante há uma falta original, real – que não deixa de não se inscrever, ou seja, inscreve-se repetidamente enquanto falta – que diz respeito à sexualidade, o que não se dá nas diferentes espécies animais. O simbólico é aquilo que advém na tentativa de suprir a falta de inscrição da diferença sexual no imaginário do falante e é nessa medida que Lacan afirma, em RSI, que ‘o falo é o que dá corpo ao imaginário’. O simbólico constituirá, pois, uma charneira entre o real e o imaginário. Por um lado, ele será produtor do imaginário, de sentido (esta constitui sua vertente signica); por outro, ele será portador do não-senso absoluto do real (esta constitui sua vertente eminentemente significante, pois o significante, enquanto tal, não tem nenhum sentido). (p. 26).

Com isso, reiteramos a ideia de que o falo representa a significação, paradoxalmente, de uma falta. Constrói-se uma representação que vem justamente explicitar um não ter. Por isso, esse “postulado” constitui a cada um independente do seu sexo, de forma que todo ser humano está inscrito na lógica fálica, se a pensarmos enquanto aquilo que falta. Disso provém a constatação de que “[...] o falo é, pois, um símbolo de desejo, daquilo que nunca alcançamos e daquilo a que temos que renunciar para nos tornarmos homens e mulheres. É como significante do desejo que o falo funciona no inconsciente e na análise.” (ZALCBERG, 2007, p.27). Esclarecendo aqui, que a renúncia do sujeito se faz perante a onipotência de ser o falo materno (completar as faltas da mãe), pois só quando há a inscrição da falta trazida pela inscrição do significante fálico é que podemos dizer de um masculino e de um feminino.

Isto posto, haveria então um modo de gozar do homem, no qual a mulher também está nele – além do seu –, e um modo de gozar da mulher, que o homem não alcança, restringindo-se apenas ao seu. Segundo Lacan ([1985] 2005):

Há então a maneira masculina de girar em torno, e depois a outra, que não designo de outro modo porque é disto que este ano estou em processo de elaboração – como, da maneira feminina, isto se elabora. Isto se elabora pelo não-todo. Só que como até agora isto não foi muito explorado, o não-todo, isto me causa evidentemente um pouco de mal [...] Esse negócio da relação sexual, se há um ponto desde onde isto se poderia esclarecer, é justamente do lado das damas, na medida em que é na elaboração do não-todo que se trata de romper o caminho. É meu verdadeiro tema deste ano, por trás desse *Mais, Ainda*, e é um dos sentidos do meu título. Talvez que assim eu chegue a fazer aparecer algo de novo sobre a sexualidade feminina (p. 78-79).

Como podemos observar na citação acima, Lacan estabelece uma distinção de gozo entre o masculino e o feminino, associando este último a um não-todo. Antes de discorrermos

sobre tal ideia cabe, entretanto, deixar mais explícito como seria a forma masculina de girar em torno da relação sexual. Neste lado, lugar do macho, o que se coloca naquilo que não pode se alcançar do Outro é o objeto *a*, nesse ponto que falta vê-se a fantasia aparecer onde está o real³⁹ (LACAN, [1985] 2005). Com isso, a forma masculina de gozar já coloca em cena dois fatores que precisam ser mais bem explorados, o grande Outro e o objeto *a*.

Quando nos referimos a esse outro de letra maiúscula, e que por isso é dito o grande Outro, estamos dizendo sobre um conceito que está além do sentido de outro enquanto a existência de outro sujeito qualquer, de individualidades e semelhanças. Dizer do Outro é falar do campo da linguagem, das determinações simbólicas e dos significantes, que colocam para o sujeito algumas significações que passam a constitui-lo. É assim que o sujeito vai se ver em determinadas fantasias, desejos e ideais. Percebe-se que esse Outro acaba sendo para o sujeito o lugar dos significantes dados anteriormente ao nascimento, pois “[...] antes de vir ao mundo já lhe dão um nome, um sexo, um time de futebol, uma profissão; ele já nasce em uma determinada classe social com seus valores e preconceitos e num país com sua cultura e sua língua – tudo isso constituirá o Outro para ele.” (QUINET, 2012, p. 27-28).

No entanto, essas significações não são completas, mesmo sendo da ordem dos sentidos há uma indicação de que esse Outro é barrado, que ali também falta. Portanto, é impossível o acesso ao Outro de forma completa e total, para isso se faz necessário o objeto *a* como um meio que almeja abarcar todo o Outro, mas que levará a uma satisfação sempre parcial. Este objeto não se refere a coisas no âmbito da materialidade, e sequer existe, dado o seu caráter de vir a ser como uma forma de elidir a falta do Outro, podendo no máximo existir enquanto um objeto já perdido. Assim, o objeto *a* se refere exatamente a um tanto do Outro que não será apreendido, e que por isso mesmo é uma busca constante em que esse “a” poderia se desdobrar em todas as letras do alfabeto, pois nenhuma delas conseguiria completar essa falta constituinte (QUINET, 2012).

Colocado esses pontos, podemos compreender quando ao apresentar a teoria lacaniana Quinet (2012) nos aponta como este psicanalista descreve o objeto *a* tanto como causa de desejo “[...] quanto objeto de mais-de-gozar. Como causa de desejo, corresponde ao objeto perdido, desde e para sempre, da plena satisfação; como mais-de-gozar, é o objeto da angústia e objeto alvo – e efêmero – da satisfação pulsional.” (p. 35). Feitos tais esclarecimentos, podemos entender melhor o que Lacan quis dizer com a enunciação citada acima, de que no lugar do macho o que acontece é o homem colocar a mulher como objeto *a*, correspondendo à

³⁹ A explicação do conceito de Real já foi anteriormente desenvolvida (p.57) nessa pesquisa.

sua fantasia. Esse fato aponta para a maneira que o homem inscreve a mulher na sua parceria amorosa, assemelhando-se a uma forma perversa de amar. Onde está o objeto *a*, coloca-se alguma mulher que possua uma característica que remeta ao objeto mais-de-gozar do sujeito:

Porque se para o homem fazer amor é poesia, o ato de amor implica um modo perverso de amar. Chamamos de perverso a esse modo de amar do homem porque ele guarda uma semelhança com a relação que o sujeito de estrutura perversa mantém com seus objetos, o “verdadeiro” perverso se assim se o pode chamar, considerada a sua estrutura subjetiva. [...] O perverso, principalmente o fetichista, exige a presença de um objeto para que ele possa renegar a castração (da mulher) cuja existência, no entanto, no fundo, reconhece. A falta na mulher é-lhe intolerável e, por isso, procura dotá-la de um fetiche que encobriria sua falta, embora o próprio encobrimento denuncie a falta subjacente cuja existência ele não pode ignorar de todo. Não abordarei a perversão a não ser para sustentar que ela, como estrutura clínica, apenas acentua a função de desejo do homem: de fazer da mulher objeto *a* em sua fantasia, objeto do qual obtém um *mais-de-gozar*. O homem não é necessariamente perverso, embora ele tenha um “modo perverso, fetichista” de amar, por amar o objeto para além da mulher. Trata-se de uma transferência da mulher enquanto sujeito para a mulher enquanto objeto. [...] É enquanto fetiche, que o parceiro feminino é tomado pelo homem como objeto através do qual ele recupera um gozo perdido a completar a parte faltante de si mesmo (ZALCBERG, 2007, p. 106-107)

Com a citação acima entendemos melhor, então, o que Lacan ([1985] 2005) quer expressar quando diz que “[...] ato de amor é a perversão polimorfa do macho” (p. 98). Quando realizamos a leitura do escrito *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* percebemos que Pagu ([1940] 2005) refere-se à constante investida sexual masculina em sua direção, e o quanto essa ação é marcada quase em sua totalidade por obscenidades que passam a lhe ser cada vez mais aversivas. Em suas palavras “[...] como dão importância em toda parte a vida sexual. Parece que no mundo há mais sexo que homens... Aliás, há tanta puerilidade, tanta mediocridade dentro do assunto, quero dizer, o modo como é encarado o assunto pela humanidade. [...] Eu sempre fui vista como um sexo.” (GALVÃO, [1940] 2005).

Mas além dessa investida sexual, de diferentes figuras masculinas, observamos o relacionamento que Patrícia estabelece com Oswald. As aventuras amorosas de Oswald são sentidas inicialmente com grande impacto por Pagu, mas depois passam a beirar a indiferença. A própria figura de seu parceiro não lhe convence quanto à virilidade. Para Pagu ([1940] 2005) “[...] nada mais era que defesa e defesa da sua personalidade, torturada por uma série de complexos de inferioridade. [...] Oswald não se interessava por mulher, mas por deslumbrar mulheres.” (p. 113). Uma forma fetichista de se relacionar ao tentar ter uma postura infalível

de si, nessa constante tentativa de conquistar o outro. Em um dos dias que ainda sentia a possibilidade de construção de uma vida conjunta, Pagu ([1940] 2005) nos diz:

Tinha sido um dia tão esplêndido, que cheguei a sonhar recompor toda a vida em minhas relações com Oswald. Fazer dela mais carinho e harmonia. Se Oswald me quisesse. Se ele fosse um pouco mais ternura e um pouco mais meu. [...] Oswald procurou meu corpo. Era a primeira vez, depois do nascimento de Rudá. O meu filhinho já tinha dois meses, mas a minha dieta se prolongara por causa da febre pós-parto e da crise que tivera com sua doença. Então, comecei a compreender que se podia conseguir mais do ato sexual, que para mim nunca passara de uma dádiva carinhosa de meu corpo ausente. Mas quando todos os meus nervos que só conheciam a oferta, começaram a procurar, quando toda a extensão começou a se fazer pequena para a minha sensibilidade, surgiu a chicotada brutal, ferindo mortalmente os meus sentimentos afetivos. Todo o respeito por esses sentimentos desapareceu diante do que me pareceu imundice, jogada por Oswald naquele momento definitivo. Ele nada compreendeu do que significava para mim o descobrimento sexual que meu filho me trouxera, nem das reações. ‘Você quer gozar com o empregadinho que traz o café? Não é verdade que você o deseja?’ Essa, no meio de outras frases que me afastaram, afastaram... Não sei, Geraldo, se você pode compreender o que senti naquela noite. Oswald mostrou-se demais. E tive-lhe nojo. Nojo e ódio pela decepção que me feria. Senti o ato sexual repousado numa repugnância eterna. Nunca mais poderia suportar Oswald e julguei nunca mais poder suportar o contato masculino. Mudaria de opinião mais tarde, mas, naquele momento, meu amigo, não exagero ao falar de minha aversão pelo homem, tendo até reações estomacais, por sentir-me inundada de obscenidades. (p. 68)

É essa a barreira que Pagu sente em relação a Oswald, uma fronteira que não permitia a este último qualquer possibilidade de mensurar a extensão de Patrícia, já que era um “terreno” pequeno para toda a sensibilidade que poderia ali se desenvolver com os dois. A ação de tamponar a intensidade com a obscenidade sequer leva ao surgimento da sensibilidade. A fala obscena vem como uma barreira impedindo a expansão daquilo que mesmo existindo como uma grande intensidade não destruiria, mas passaria a existir como sensível – talvez esse ato de Oswald realmente contenha um tanto de bloqueio como fazem todos os que se horrorizam diante de sinais do feminino.

O que Patrícia precisava e desejava, então, era a entrega de si nas mãos do outro, mas que nesse caso não acontece, pois ao contrário de seu desejo, Oswald não era ternura e muito menos era dela. O ato de amor do macho é perverso ao colocar a mulher como objeto amado. É claro que essa perversão do amor masculino não coincide com a violência dada como agressividade, mas passar pelo lugar de ser o objeto de alguém também pode se configurar de uma forma não agressiva. Ou seja, as construções do amor da posição masculina vão se

estruturar um tanto pelas vias de um amor objeto – o que veremos mais adiante. Entretanto, a diferença de posições entre ela e seu companheiro são destoantes, e Pagu ([1940] 2005) afirma “[...] nunca amei Oswald. O meu amor exige deslumbramento e Oswald nunca conseguiu me alcançar.” (p. 113).

A singularidade da mulher seria, então, a de poder amar segundo a lógica fálica, mas não se restringindo apenas a este lugar. Contudo, é interessante observar como as próprias mulheres são tomadas por esse gozo e não sabem dizer nada sobre ele, já que não há definição exata desse destino. Segundo Lacan ([1985] 2005) acontece que “[...] desse gozo, a mulher nada sabe, é que há tempos que lhe suplicamos, que lhes suplicamos de joelhos – eu falava da última vez das psicanalistas mulheres – que tentem nos dizer, pois bem, nem uma palavra!” (p. 101).

Esse outro espaço se assemelha à experiência mística. A capa ilustrativa do seminário *Mais, ainda* – livro 20 *O Êxtase de Santa Teresa*, escultura de Bernini, nos mostra o gozo de Tereza de Ávila quando um serafim trespassa uma flecha por seu coração inundando-a do amor de Deus. Mostra-se que “[...] ela está gozando, não há dúvida. E do que é que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentaram, mas não sabem nada dele.” (LACAN, [1985] 2005, p. 103). Esse êxtase dado a Deus pelo cristianismo é um lugar feminino de gozar, a mística não é nada mais do que entrever esse gozo mais além. Para Lacan ([1985] 2005), é nesse sentido que todo o círculo de Charcot⁴⁰ errou, pois o que se fazia era:

[...] carregar a mística para as questões de foda. Se vocês olharem de perto, de modo algum não é isto. Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele que nos coloca na via da ex-sistência? E por que não interpretar uma face do Outro, a face Deus, como suportada pelo gozo feminino? Como tudo isso se produz graças ao ser da significância, e como esse ser não tem outro lugar senão o lugar do Outro que designo como A maiúsculo, vê-se o envesgamento do que se passa. (p. 103)

O gozo Outro é justamente a especificidade do gozo feminino. Em *Mais, ainda* Lacan irá fazer a ligação da sexualidade feminina com esse Outro que se torna o Outro sexo. O que se diz aqui do Outro, então, é justamente sobre a sua parte faltante, do inapreensível que remete ao absoluto, e não especificamente do Outro das significações e da linguagem. Soler

⁴⁰ Jean-Martin Charcot (1825 – 1893) foi um renomado psiquiatra francês que veio a ser professor de Freud quando este cursava medicina.

(2013) nos dá um bom exemplo dessa distinção ao apontar para essa faceta real do grande Outro, assim “[...] é esse o emprego que Lacan faz do termo, quando ele fala da mulher como Outro absoluto, eu poderia dizer Outro real, enquanto excluído do discurso.” (p. 128). É nesse absoluto que Lacan ([1985] 2005) coloca a mulher, caso ela existisse, pois ela estaria exatamente neste lugar opaco do grande Outro, situado no Ser supremo e que remete a esfera imóvel na qual Aristóteles depositava a procedência de todos os movimentos, translações e crescimentos.

No período em que Patrícia Galvão entra em contato com a luta política de esquerda vemos a exata desmedida do gozo feminino. A possibilidade de encontro desse espaço prometido a faz viver um estado de confusão, depressão e o reviver de crises nervosas que tivera durante a infância (GALVÃO, [1940] 2005). Em sua descrição, ela relata a época em que ainda criança era acometida por crises de convulsão, indo ao extremo de movimentos que não percebia até a inércia total, de forma que “[...] bastava distrair-me com uma coisa qualquer, recomeçavam os esgares e o ritmo aumentava sempre de velocidade. Por outro lado, o controle continuado me levava a uma espécie de paralisia.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 78). Podemos realmente pensar que ao chegar a esse estado de descontrole, e conseqüentemente de um sofrimento psíquico e corpóreo, não nos referimos exatamente ao feminino. Todavia, penso ser esse excesso existente em conjunto com a transformação que se faz dele, o que nos interessa. Portanto:

Agora, depois de tantos anos, por momentos eu sentia os mesmos sintomas. Mas a minha energia física dominava todos os traumatismos. O meu corpo reagia. Quantas vezes tive pudor de minha resistência contra os choques morais. Quando julgava estar irremediavelmente esmagada, voltavam-me o movimento, o apetite, o sono tranquilo. Vida. Muita vida. (GALVÃO, [1940] 2005, p. 78)

Toda a inexatidão do gozo não-todo pode ser, então, transformada em muita vida. É impossível que essa criação seja permanente, a proposta nessa pesquisa seria exatamente a da impermanência. A própria vida de Pagu é uma oscilação de altos e baixos, e até a escrita dessa carta autobiográfica acontece em um momento tumultuado em que Patrícia tenta recuperar-se dos mais de quatro anos de cárcere.

Com isso, apontar essa outra posição de gozo é indicar um lugar de outra lógica, de “heteridade”. Este termo é usado por Lacan em seu *Seminário o ato psicanalítico – livro 15* (1967-1968). *Heteros* que vem do grego e traduz-se em *outro*, é o lugar do não-todo feminino,

logo, a lógica da heteridade é a do não-todo (QUINET, 2012). Diferentemente da lógica *Um* do falo, pensar por vias da heteridade é dizer de conjuntos abertos, já que para a mulher, como vimos, não existe uma exceção que estabeleça a regra. Portanto,

[...] desse gozo: *Heteros* se declina em 'Hetera, se eteriza, e até mesmo se hetairiza'. *Hetera* em grego, além de "outro", significa "a concubina", ou seja, a mulher do desejo; "se eteriza" evoca o éter, a evaporação do gozo Outro, que não se aprisiona e embebeda como éter – um "gozo lança-perfume". E "se hetairiza" vem possivelmente de *hetairia*, que é uma associação de amigos ou política. É o risco do gozo Outro, do qual uma associação se defende, como nos procedimentos encontrados na civilização e nos grupos que tentam amordaçar esse gozo que as mulheres encarnam. (QUINET, 2012, p. 69-70)

A face do Outro remete à lógica que aponta a impossibilidade, o diferente, o diverso, o não-todo e o gozo sem limites. Referir-se a essa heteridade talvez nos ajude a enxergar mais claramente como o gozo feminino indica um lugar estrangeiro, que existe por meio desse outro funcionamento. Quando Pagu residia em Ponta da Praia (Santos – São Paulo) descreveu um momento intenso de vida ao recordar:

Era rindo, rindo à toa e sozinha, que atravessava as ruas negras do Macuco depois das reuniões, deixando ainda pelo caminho manifestos, borrando muros com inscrições improvisadas. Uma noite, fui a Pontinha sentir a ventania e o cheiro do mar. Debruçada, o barulho das ondas me fez tanto bem. Pensando na minha luta, na minha vida, senti e disse que era feliz. Disse ao vento, ao mar, à noite... (2005[1940], p. 86)

Estar nesse gozo é viver em uma zona, tanto no sentido de delimitação territorial quanto de confusão – borrar os muros – que reporta ao Outro que é inatingível, mas que existe em um Heteros. Esse lugar se faz até mesmo necessário, visto que o envolvimento sexual se dá com a existência de um sexo e de outro, por uma heterossexualidade que diz não de um homem que ama mulheres ou vice e versa, mas de sujeitos que devem amar outro sexo para que a relação exista. O envolvimento do Um com o Outro. Essa condição é essencial, pois em compartilhar está posto o diferente e não apenas o amor narcísico, de si para si.

Assim é que "[...] todo ato sexual – seja homem com mulher, ou homem com homem, ou mulher com mulher – ocorre devido à heteridade." (QUINET, 2012. p. 71). Com isso podemos dizer que a relação sexual não existe porque os sujeitos são marcados pela ausência de um objeto que tampone a falta, mas que os encontros existem devido a aproximação dessa

heteridade. Existe uma diferença de lugares, de gozos pautados entre o extremo do limitado e do desmesurado, o que permite a psicanalista Colette Soler (2005) afirmar que o casal constitui-se pelo:

[...] idiota e pelo extasiado: o idiota que goza solitariamente com o Um, sobretudo o do órgão; e o extasiado, ao contrário, que goza não sabe onde e não se sabe com quê, um gozo deslocalizado e cuja causa escapa. Deste, o inconsciente, no qual só pululam os significantes e as imagens induzidas, nada sabe. Ele é sentido, manifesta-se na experiência, mas não se traduz em termos de saber. É o gozo real que se oculta por definição. Daí sua evocação numa estrutura que está necessariamente mais-além, como eu disse antes – mais-além do falo, mais-além do objeto, mais-além da consistência do dizer –, e que torna negativo tudo o que está aquém. Por isso, ele é desmedido, e o sujeito mais se vê “ultrapassado” por ele. Já o gozo fálico não ultrapassa o sujeito. Não tenho a pretensão de que ele seja homeostático, pois pode perturbar, elevar-se a um *pathos*, como sabemos, mas ele se mantém proporcional ao sujeito, assim como o objeto *a*, que certamente o divide, mas também se ajusta a sua hiância. O gozo outro, por sua vez, faz da mulher o Outro, o Outro absoluto. É por isso que Lacan pode dizer ironicamente, em *Mais, ainda*, que todo aquele que ama as mulheres, seja homem ou mulher, é heterossexual. Mas, como amar o que provoca tanto medo, desde sempre? (p.38)

O que podemos levantar com todas essas constatações contrárias e ao mesmo tempo aproximadas, é que apesar de todo esse caminho demonstrando a impossibilidade da relação sexual, os encontros acontecem mesmo que feitos com essa diferença. Assim, a relação sexual continua inexistindo pela falta de objeto. Entretanto a questão desloca-se para o saber fazer com esse desencontro. Nessa dissimetria podemos dizer que o amor existe, pois “[...] o que vem em suplência à relação sexual, é precisamente o amor.” (LACAN, [1985] 2005, p. 62). Nele há por instantes a suspensão dessa inexistência, sustentando-se quase em miragens em que há o encontro dos sintomas e a possibilidade de algo existir. Afinal de contas, essa mesma falha é que possibilita o desejo, que é a mola do amor.

É esse mesmo amor que vemos nas palavras de Patrícia ao escrever uma carta de sua vida para presentear seu companheiro Geraldo. Também em sua primeira entrega do corpo, mesmo que com somente doze anos, Patrícia que até então via nesse ato a execução de um impulso, percebe que “[...] o amor surgiu depois. E avolumou-se na entrega total. Lembro minha submissão absoluta. Não ao homem. Ao amor.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 54). Exatamente por isso, há um feminino que ama o amor e por isso se vê às voltas com a repulsa quando se transforma em um simples objeto, tal como a recusa de Pagu ([1940] 2005) por um

Oswald que procurava em sua singularidade apenas o que não encontrava em outras mulheres, e que “[...] não tinha nenhum pudor no gozo de detentor de objetos raros.” (p. 63).

É nas tentativas falhas de seu relacionamento com Oswald – como observamos anteriormente nesse tópico – que Patrícia expressa “[...] eu desejava o amor, mas aceitava tudo. Muitas vezes minhas mãos se enchiam na oferta de ternura. Mas havia as paredes da incompreensão atemorizante. Nunca pude sequer oferecer-me totalmente.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 63). Mas se a compreensão existe, o amor, bem como toda essa oferta de ternura, pode existir para o feminino. Por isso, ao lembrar de um momento vivido com Geraldo, pois Pagu era amiga deste desde a época em que era casada com Oswald, Patrícia se apega ao cuidado de Geraldo de a ter tratado como única em uma determinada situação, pois “[...] você me mostrou, uma tarde, coisas escritas por você. Coisas que ninguém tinha visto ainda e isso me comoveu.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 112).

Portanto, esse impasse, de posições que ocupam espaços tão diferentes, refere-se àquilo que não se acessa pela existência, mas que não se inscreve como significante no psiquismo. Esse algo que existe em impossibilidade à inscrição simbólica seria o Real. Assim, o traumatismo da castração insiste em se inscrever, mas permanece na ordem do impossível da inscrição provocando a repetida vivência da falta de objeto. Teríamos a assertiva: não cessa de não se inscrever (LACAN, [1985] 2005). Entretanto, há possibilidades simbólicas e imaginárias ante a falta de objeto definido. Pela via simbólica passa a existir uma significação, um objeto manco é posto como mediação das relações. Parte-se de um pressuposto que a relação entre os sexos não se inscreve, mas que pelas vias simbólicas tal desencontro poderia cessar de algum modo. Por isso têm-se o: cessa de não se inscrever. Por fim, no imaginário percebemos a colocação da certeza, o objeto está nas vias da presença constante e o trabalho é para eliminar qualquer incerteza. Por isso: não cessa de se inscrever.

Existe, assim, uma possibilidade que não fica no real, mas que diante dessa não significação se constrói pelo simbólico, interseccionado com o imaginário. Pensando na questão da ausência da relação sexual, essa via pode ocorrer através do amor, que é até mesmo a base da psicanálise, da escuta clínica que se sustenta pela transferência. É o amor que tenta fazer cessar esse não escrever (simbólico) pela constante produção de sentido, que estará sempre se inscrevendo para não deixar a falta existir (imaginário). Assim é que:

A contingência, eu a encarnei no *para de não se escrever*. Pois aí não há outra coisa senão, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo

que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual. Não é o mesmo que dizer que é somente pelo afeto que resulta dessa hiância que algo se encontra, que pode variar infinitamente quanto ao nível do saber, mas que, por um instante, dá a ilusão de que a relação sexual para de não se escrever? Ilusão de que algo não somente se articula mas se inscreve no destino de cada um, pelo quê, durante um tempo, um tempo de suspensão, o que seria a relação sexual encontra, no ser que fala, seu traço e sua via de miragem. O deslocamento da negação, do *para de não se escrever* ao *não para de se escrever*, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor. Todo amor, por só subsistir pelo *para de não se escrever*, tende fazer passar a negação ao *não para de se escrever*, *não para*, *não parará*. Tal é o substituto que – pela via da existência, não da relação sexual, mas do inconsciente, que dela difere – constitui o destino e também o drama do amor. (LACAN, [1985] 2005, p. 199)

Com isso, “[...] o amor vem tomar o lugar da falha de satisfação que existe no ato sexual, testemunhando sua função enquanto que suplêcia da relação sexual. É o caso de se pensar na passagem da relação sexual que ‘não existe’ como tal, ao amor.” (ZALCBURG, 2007, p. 178). Mesmo que a relação sexual não exista, é por faltar que se deseja, e logo, pode-se amar. Este é o percurso que podemos traçar em relação ao que Lacan ([1985] 2005) acaba por desenvolver quando teoriza sobre a questão do gozo feminino no seminário *Seminário XX, livro 20, Mais ainda*.

Cabe ressaltar que quando desenvolvemos temas acerca da psicanálise é impossível nos apegarmos à literalidade dos termos e os restringi-los. A sexualidade é mais ampla do que o sexo e a não relação sexual também. A posição fetichista de amar de um homem é diferente de descaso, e o amor não é necessariamente a construção de uma vida afetiva com alguém. Pode até mesmo ser que em alguns momentos tais ideias sejam tratadas no sentido literal, mas não é a intenção se resumir a isso. Ampliar esses temas é permitir a sua compreensão do feminino de forma a destacar que todos esses pontos perpassam, na verdade, a existência de significações diferentes dadas pela questão dos sexos.

Importa-nos, em específico, demonstrar aqui a construção da via do feminino compreendendo-a por meio de um artístico em que a performance de si seriam as flores de um desnudamento. Ao dizer do nascimento das flores a partir de um corpo desnudo como a performance de si no feminino me refiro à disposição do sujeito de se apresentar, de colocar a si na sua existência. Ao propor tal questão como um desnudamento necessariamente somos levados a um caminho em que escolhemos a desconstrução das nossas fantasias que são calcadas em um tamponamento da nossa falta. Essa construção é necessária, e de fato

precisamos de uma mínima orientação que permeie a forma de pensarmos, nos portarmos, relacionarmos com o outro, estabelecer a própria forma de caminharmos e construção dos gestos corpóreos, seguir determinada forma de se relacionar afetivamente e de como amar o outro, e tantos outros fatores.

Essas ideias tocam principalmente nos pontos existentes em uma cultura, que está posta para todos antes mesmo do nosso nascimento. Entretanto, podemos pensar também o processo inverso em que a psicanálise, por exemplo, aponta por meio do recalque – e que neste caso envolve desde o momento em que a espécie não se guia mais apenas pelo olfato como fator instintivo até a interdição incestuosa – mostrando uma estruturação muito mais no sentido interno para o externo. Apesar, então, da necessidade desses interditos e orientações para existirmos e não cairmos em um desamparo um risco se apresenta de estabelecermos tais caminhos como verdades, ao ponto que nos esquecemos de que nos constituímos a partir da nossa própria incompletude.

Ligar o feminino na psicanálise com os escritos autobiográficos de Pagu é uma tentativa de mostrar o que já pontuei no capítulo anterior e aprofundarei no próximo capítulo: a não fixidez de uma imagem, de um sexo, de grupos, de si mesmo, da vida como um todo. Dentro dessa diferença entendemos os desencontros do feminino e torna-se compreensível, quando lemos Pagu (2005[1940]) dizer sobre o engano de acreditar em tantos conceitos humanos como verdades eternas – lealdade, sinceridade, verdade e outros – e da modificação necessária dessas crenças, pois que “[...] escrava da ética estabelecida, hoje o sou de outra, a que estabeleci posteriormente” (p. 117). Nessa ética posterior podemos dizer das flores do feminino.

Paradoxalmente os tópicos aqui desenvolvidos mostram muito pouco, se o esperado é a exemplificação do feminino por meio de Patrícia Galvão como um emblema. Ao feminino não cabe o emblema. Sabemos muito mais daquilo a que o feminino não pertence, ao que ele não deseja, o quanto nele existe a desmedida e o quanto ele se pauta pela necessidade do seu acolhimento. Assim, caminhamos para arte no feminino como performance de si. E a performance de si como processo de desnudamento. Conseqüentemente, uma arte no/nu feminino. E por fim, diante do desnudamento, as flores como ato da conjunção feminino/arte.

CAPÍTULO IV

PAGU E A PERFORMANCE DE SI

Minha mãe me queria grande/ Eu preferi comprar minhocas/ E eu decidi pescar uns peixes/ Meu pai me queria homem/ Eu preferi regar as plantas/ Eu decidi colher as flores/ Eu aprendi com as flores/Benditas flores sem vocês não sou ninguém/ Minha mãe me queria santo/ Eu descobri que amava os vícios/ Eu precisei andar com as bruxas/ Eu aprendi com as flores/ Meu pai me queria impávido/ Eu precisei correr das brigas/ Eu aceitei levar uns socos/ Eu aprendi com as flores/ Benditas flores sem vocês não sou ninguém. (MOMO, 2007)

4.1. A arte no feminino como performance de si

Estou diante de um feminino que sim: é falta, é vazio, é desmanchar, descamar, fragilizar-se... Ao mesmo tempo, essa perspectiva não é de uma inocência que esquece que todos esses pontos são de um excesso para os corpos, que os aproximam da morte e trazem tristezas. Apesar disso, há que se dizer que existe uma pequena diferença – e que acaba se tornando uma grande diferença – entre desmanchar para simplesmente se colocar diante de um desamparo e um desmanchar para ver o que é Belo – já adiantando que esse Belo não se refere ao que geralmente é dado pelos padrões estéticos e sim, pela possibilidade de articulação com o desejo. Com isso, apenas me refiro a um desnudamento no qual a fragilidade se coloca à mesa sem querer machucar a quem se expõe. Creio ser a criação desse corpo desnudo o que atravessa o feminino como artístico, e o que somente pode ser feito através de si mesmo.

A arte no feminino como performance de si é a arte “nu” feminino. Ao falar do próprio tema escolhido troco o termo “no” pela palavra “nu” feminino, que é aqui corpo despido, retirado de seus excessos – as falas de discursos prontos, as exigências de que se seja sempre forte, todos os artifícios que escondem completamente nossas fragilidades, tudo que não nos permite demonstrar afetos ou a existência de um amor – para então se criar. E neste ponto entendemos quando diante da sua primeira experiência amorosa, mas que parece

permanecer como um mesmo sentimento ao longo de sua vida, Patrícia acabe por dizer “[...] Eu era uma criança. E só queria amar.” (GALVÃO, [1940] 2005, p. 54).

É nesse despir-se que encontro uma das expressões mais bonitas e que passei a pensar que todos os meus trabalhos, acadêmicos ou não, se chamariam assim, mesmo que contraditoriamente não tivessem esse título: autobiofagia. Esse termo criado por Campos (1982) me mostrou que mais do que estar em si, há que se comer a si mesmo, deglutir e digerir o que lhe é estrangeiro. Se esse nome se assemelha ao da Semana de Arte Moderna de 1922, a qual propunha deglutir o que era estrangeiro para tornar o que era alheio em algo próprio e novo, é porque uma mulher integrou o grupo dos modernista que nos interessa: aquela a quem chamavam Pagu. Com olhos que chamam a atenção por sua singularidade, o poeta e diplomata Raul Boop descreve essa persona tão peculiar no poema presente no primeiro capítulo dessa pesquisa *Coco de Pagu* (1928): “Pagu que tem olhos moles/uns olhos de fazer doer/Bate-coco quando passa/Coração pega a bater.” (p. 39). Pagu que, como escreve a epígrafe do segundo capítulo, sempre buscou se entregar até a anulação, em uma consumação de si própria.

Com isso, não procuro universos femininos e suas produções artísticas ou como elas aparecem nas obras de arte, mas sim a arte no feminino. Ou seja, o que de artístico contém o feminino. E talvez não seja à toa escrever aqui a palavra contém – que soa através de dois sentidos – entre pertencer e limitar. Pode ser que ao pensarmos pelas vias de um artístico no feminino seja possível estabelecer contornos que não destoem tanto da sua lógica de existir. Conseguiria essa via levar para além de um caminho onde o feminino tenha que ser marcado pela lógica fálica, que o circunscreve, mas que nem por isso é a sua? Ao contrário, uma violência se cometeria ao exigir significados e lugares-normas, tais quais como os acima já citados, como o único espaço de existência do feminino, já que estes não são todos os seus significados. Por isso, afirmar o feminino como arte.

Nesse ponto cabe pensarmos que pela psicanálise podemos encontrar algum caminho que nos permita acessar Pagu em seu ato de criação, na criação do feminino. Com isso, a estética aqui referida teria por base o desamparo constitutivo dos sujeitos, logo, o seu nó fundante se encontra na estética de um sujeito que é cindido. Um bom exemplo dessa questão nos é apresentado pela psicanalista Maria Inês França (2000):

A minha leitura sobre a dimensão estética em psicanálise se remete a estética do desejo e do dizer inconsciente, porque marca a constituição do sujeito fundada nas pulsões e nos seus destinos e registrada pelo testemunho da

angústia, por ser uma constituição marcada pela perda e pela separação, cujos jogos de dor, que daí decorrem, colocam o sujeito diante do desamparo estrutural. Desse modo, a estética encontra na estrutura afetiva não só a expressão e a forma de dizer no discurso, mas também o sentido fundante de um sujeito fraturado e incompleto, ficando a verdade do discurso estético à revelação de um corpo inserido traumáticamente na linguagem. [...] Caminho que se tropeça, encontro com o real, onde se desvela um engano fundamental, desvelamento onde o discurso acha o seu limite. Desse modo, minha abordagem apresenta a psicanálise *sendo* estética e não se *ocupando* da estética, na medida em que a perspectiva estética marca, no plano constitutivo do sujeito, um horror traumático do qual emerge um erotismo. Ou seja, a causa analítica tem como fundamento que o objeto, que é causa do desejo e da angústia do sujeito, é perdido. Não se encontra o objeto – “*finden*” – mas busca-se reencontrá-lo. – “*Wiederzufinden*”. Funda-se, assim, o lugar do inconsciente como inscrição de diferença e como estrutura aberta. (p.24)

Como podemos perceber, então, a conceituação de arte nessa perspectiva é pautada em uma estética que tem como base a escuta ética psicanalítica. Em seus fundamentos a psicanálise pensa a estética pelo entendimento do sujeito constituído em uma falta estrutural. Assim é que “Lacan, vai afirmar que, por qualquer lado que abordemos o fenômeno do belo, encontraremos a dor escondida e delineada por trás da imagem, tal qual o horrível estranho que ameaça.” (FRANÇA, 2000, p. 25). Tal questão será desenvolvida mais detalhadamente adiante, pois envolve vários pontos que se entrelaçam ao que o sujeito vai construindo ao longo do seu processo de subjetivação, como a ideia do Estranho, a constituição de uma imagem, o estabelecimento de um Eu Ideal, entre outros pontos.

Apesar disso, esse pequeno adendo delimita mais nitidamente a ideia de arte e estética que perpassa a presente pesquisa. Também permite pensar mais claramente o porquê da inversão na qual eu não dizia sobre o feminino na arte, mas da arte no feminino, pois o que se coloca em questão é a constituição do sujeito feminino como artístico. Encontro-me às voltas com as vidas. Vidas que existiram por uma intensidade ao ponto de si consumarem em seu fazer, como nos mostra a epígrafe de Pagu no início do segundo capítulo. Consumo que tem por significado de dicionários o ato de ser levado a cabo, de chegar ao seu fim, conclusão pela destruição, pelo aniquilamento, realizar-se, exaurir-se. Com esse termo eu constatava que essa execução até um quase limite era um lugar do qual muitas mulheres se aproximavam.

Frente a esse fazer de definições ligadas a um lugar tão desmedido não há como deixar de notar um caminhar lado a lado com a questão da morte ou atravessado por ela, pois seria a morte o significado máximo do ilimitado. Assim, o encontro com o suicídio se fez presente na vida de muitas artistas. Casos não faltam, por exemplo, entre aquelas que se tornaram

poetisas: Florbela Espanca (1894-1930) portuguesa que causou a sua morte com um excesso de barbitúricos no mesmo dia de seu aniversário; Alfonsina Storni (1892-1938), argentina, e tema de uma das canções de Mercedes Sosa, que se afogou no Mar del Plata; Ingrid Jonker (1933-1965), poetisa sul africana que cometeu suicídio afogando-se no mar; Sylvia Plath (1932-1963) estadunidense que asfixiou-se com gás de cozinha; Ana Cristina Cesar (1952-1983), poeta brasileira vinculada à geração marginal que pulou do oitavo andar da janela do apartamento de seus pais em Copacabana.

Essas mulheres que não se resumem a letras, não devem ser vistas apenas por seu encontro com a morte. Podemos ver como, por exemplo, a pintora Frida Kahlo (1907-1954), existiu no sacrifício de si, e seu corpo “[...] não só o corpo feminino se torna obra de arte, seu corpo se converte em obra de arte; seu corpo, emblema de dor, é também emblema de arte. Em sua vida cotidiana e em seus quadros, Frida se apresenta ornamentada com joias e vestimentas da cultura índia mexicana.” (NERI, 2005, p. 138). Mesmo que Patrícia Galvão não referencie seu corpo físico, esta fala de seu desejo em procurar algo que está mais além: “Quero ir bem alto...bem alto.../ Numa sensação de saborosa superioridade... /É que do outro lado do muro/ Tem uma coisa que eu quero espionar...” (PAGU apud FURLANI, 2005, p. 58).

Ao estudar a vida dessas mulheres, percebi que há a possibilidade de apontar para a peculiaridade de um fazer artístico que é outro. O ato artístico se dá ao colocar o corpo em jogo, na consumação de si. Apesar de esse caminho parecer ser direcionado muitas vezes à morte, aqui nos interessa o que dela serve de alimento ao feminino. E se a consumação nos faz chegar aos limites, esta pode ser uma possibilidade de encontrar o lugar que nos coloque em descoberto, em falta, desnudo, o nu feminino. Penso, portanto, que mesmo com um percurso tão incerto, possa ser esse um traçado que me leve à criação, na qual um feminino poderia nascer como flores. A decisão de buscar pelas flores parece ser a arte existente no feminino, essa seria a visada de uma erótica feminina.

4.2. As flores: o feminino como arte

Pode ser que um primeiro olhar atravessado por tal perspectiva nos traga algumas dúvidas de sua possibilidade, pois todos nós bem sabemos o quão curto é o tempo de vida de uma flor, elas não duram para sempre. O que até então poderia nos trazer o deslumbramento nos leva ao seu oposto, como o fato de que, com cada flor, há sempre uma morte eminente. A dor da perda do que é belo é uma circunstância na qual Freud (1916 [1915] 1969) também se

depara ao se encontrar com o poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) que se sentia incapaz de admirar a beleza do ambiente a sua volta justamente por antever a morte dessa mesma natureza no inverno, como se a brevidade impedisse o arrebatamento por algo belo (FREUD, 1916 [1915] 1969).

O tempo que com tudo acaba, e que nos mostra a transitoriedade das coisas, nem por isso exclui a existência de sua beleza, justamente porque remete à ideia da morte. É o que Freud (1916 [1915] 1969) constata diante do pessimismo de Rilke e sua antecipação de um luto:

[...] Não vi como discutir a transitoriedade de todas as coisas, nem pude insistir numa exceção em favor do que é belo e perfeito. Não deixei, porém, de discutir o ponto de que a transitoriedade do que é belo implica uma perda de valor. Pelo contrário, implica um aumento! O valor da transitoriedade é o valor da escassez do tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição. Era incompreensível, declarei, que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos. [...] Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. (p. 345-346)

Como podemos observar trazer em si a vida e ao mesmo instante ter em si uma marca da finitude não estabelece nenhuma incongruência com a existência de algo belo, podendo ser até mesmo uma potencialização dessa condição. Mais do que a beleza de uma flor podemos pensar que a possibilidade de sua colheita cotidianamente só existe porque as antigas chegam a um fim e outras surgirão. Com isso, “[...] o luto, como sabemos, por mais doloroso que possa ser, chega a um fim espontâneo [...] e nossa libido fica mais uma vez livre (enquanto ainda formos jovens e ativos) para substituir os objetos perdidos por novos, igualmente, ou ainda mais, preciosos.” (FREUD, 1916 [1915] 1969, p. 348).

Diante dessa condição as possibilidades estão exatamente no ponto em que, ao invés de encontrarmos apenas luto na finitude, podemos entender a beleza da transitoriedade das coisas. Retornamos então à nudez, pois ela coloca o corpo como existência destituída de valores e proteção, na condição de fragilidade, que exige velar-se apenas por um objeto de equivalente delicadeza, e por isso, as flores ao que está nu. Dessa forma, voltamos ao feminino – ou melhor, já dizíamos dele em outras palavras – pela marca de tempo finito que ele apresenta, pela sua marca na castração e pela peculiaridade de sua forma de gozar advinda dessa condição.

O encontro por meio de um tempo passageiro faz a junção entre o gozo feminino e as flores. Assim, podemos perceber nas flores um véu que corresponde ao velar e desvelar, ao mesmo tempo. Simbolicamente permite a expressão de um gozo suplementar e não restrito ao próprio órgão (AZEVEDO, 2013). A marca do que é transitório, conseqüentemente, leva à junção vida e morte, nos permitindo uma possível metáfora das flores como feminino. Como bem descreve Ana Vicentini de Azevedo (2013):

Como dimensão suplementar ao gozo fálico, as flores nos remetem a um atributo singular da posição feminina. Refiro-me ao caráter evanescente tanto delas quanto da posição feminina, especialmente no que se refere ao gozo. Em relação às primeiras, como bem observou Freud a seu jovem poeta, é justamente sua transitoriedade que constitui a fonte de sua beleza e de seu fascínio. Ou seja, a conjugação de vida e morte, nas flores, permite que façamos delas e com elas uma celebração erótica da vida, assim como faz Safo de Lesbos. (p. 310)

Se até este momento conseguimos relacionar a posição feminina com a ideia das flores devido suas existências efêmeras podemos ainda tentar entender como esta mesma ideia encontraria a arte. Isto porque o Belo, entendido em uma concepção psicanalítica da estética, nada tem a ver com a necessidade de um compromisso com a realidade, como o fez a arte renascentista procurando harmonizar o que trazia uma ideia de oposição (FRANÇA, 1997). Como já apontamos no capítulo anterior, a estética aqui referenciada indica a existência de um sujeito dividido e cindido. O efeito do Belo, se assim podemos dizer, é de deixar cair as imagens que os sujeitos estabelecem como pontos fixos, e que tamponam o fato de que somos constituídos de ausência, da falta como constitucional. Com isso:

Ao cair o véu encobridor do objeto feito de falta, surge a nudez do especular que é o vazio de ser, lugar da horrível exclusão. Esta dor da pura perda, enquanto significante de um limite, escapa para-além da imagem e deixa entre-ver o horrível estranho que ameaça. Esta cortante visada da destrutividade só pode se apresentar no brilho da vida, na visada do Belo em sua relação com o desejo. (FRANÇA, 1997, p. 198)

Podemos constatar, então, que o belo tem por função criar um laço por vias do desejo. Mas este mesmo laço é marcado em sua origem pela presença do vazio. De forma que vida e morte se entrelaçam mais uma vez, apresentando a ambivalência do belo e do horrível. E aqui estamos novamente diante de uma existência marcada pela finitude, entrelaçando feminino,

flores e arte. É importante incluir também nessa discussão, o ponto em que o entrelaçamento desses opostos está no cerne da questão da estética em psicanálise por meio da ideia do *estranho* desenvolvida por Freud.

Voltando-se para essa temática, Freud ([1919] 1969) usa o pensamento psicanalítico para ir além do aspecto clínico, pontuando especificamente o que dessa construção teórica poderia remeter a uma discussão da arte. Assim, Freud (1969[1919]) chegará à conclusão de que a palavra alemã *Unheimlich* (estranho) seria uma das expressões que melhor equivaleriam ao sentimento que temos diante das produções artísticas, se deixarmos de notar apenas o aspecto da beleza como ponto de análise daquilo que é arte. Ao realizar uma pesquisa sobre a origem e o significado tanto da palavra *Unheimlich* quanto do termo *Heimlich* (familiar) Freud (1969[1919]), ao invés de encontrar apenas significados diferentes, se depara com o processo inverso, de forma que ambos os termos passam a se mesclar e ter o mesmo sentido.

Com isso, constata-se que “[...] *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*.” (FREUD, 1969[1919], p. 283). Isto nos leva ao ponto em que o estranho que sentimos não é consequência do nosso desconhecimento de um determinado assunto ou objeto, pelo contrário, a sensação de estranheza advém por nos tocar em um ponto que nos é familiar. O que era familiar passou por um processo de repressão transformando esse conhecido em desconhecido, mas não deixando de gerar um sentimento de estranheza quando algum objeto/assunto/situação e, neste caso em específico, uma obra de arte nos remete a esse conteúdo e o faz retornar. Portanto:

[...] se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu *das Heimlich* [‘homely (‘doméstico, familiar’)] para o seu oposto, *das Unheimlich* (pag. 283); pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling [pág. 281] do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. (FREUD, [1919] 1969, p. 300-301)

O que aqui nos interessa é justamente o ponto em que esse estranho familiar nos faz vacilar e traz a queda das imagens constituídas até então pelo sujeito como formadoras de um eu. Vemos, assim, que “[...] o Horrível da nudez do Eu, efeito de imagem, é a destituição narcísica. O que aparece no *lapso de imagem* é também um outro vazio, o vazio de ser, que

traz o testemunho de uma angústia do real.” (FRANÇA, 1997, p. 84). O sujeito ao constituir-se tem no narcisismo primário a formação de um eu ideal que aliena o sujeito numa ideia ilusória de unidade. Ao mesmo tempo não podemos nos esquecer do momento posterior em que o sujeito se pauta por uma unidade/completude ao se espelhar na imagem do outro, a alteridade dada em um ideal de eu.

Trazer na verdade a discussão sobre a questão do estranho nos desenvolvimentos que aqui fazemos de uma estética no nu feminino é até mesmo um ponto inevitável, pois no feminino vivido em sua diferença, castração e gozo, encontramos esse sentimento de um ser estrangeiro pelo desconhecimento que nos remete a essa posição, e por isso um estranho feminino. Não sem algum sentido é que vemos Freud ([1919] 1969) referir-se ao complexo de castração como uma das causas do sentimento de estranho que os sujeitos podem sentir diante de determinadas situações. É no feminino que encontramos o que escapa à lógica fálica, existindo por significações que estão além de uma estruturação das certezas e de um gozo delimitado. E por sua diferença o horrível comparece, de forma que:

A feminilidade marca a diferença e, por isso, pode ser aproximada ao estranho familiar. Ela é a fonte de uma experiência psíquica marcada pelo horror, precisamente na medida em que coloca em questão o autocentramento da subjetividade baseado no referencial fálico. [...] Onde a masculinidade seria ponto de origem, organização e referência, segundo o signo do patriarcado, a feminilidade poderia advir como originária, ou enquanto o caldo informe, amorfo e abjeto do qual as formas brotam. (RIBEIRO, 2008, p. 92)

Como podemos perceber pela citação acima, o feminino existe como a possibilidade do informe e é desse abjeto que ele brota – flores que também brotam. É por essa destituição que desloca um centramento da subjetividade, até então calcada na certeza de uma definição, que me refiro a um desnudamento. Este encontra o seu sentido no instante em que ele pode ser essa ação de fazer cair imagens, e por isso dizer que o feminino desnuda, pois, ao invés da completude, ele irá remeter, pela sua constituição na castração, a uma falta. O feminino em seu efeito de cisão é capaz de colocar um corpo em estado de nudez.

Pensar em nos colocarmos como corpos em desnudamento é saber dessa existência faltante e propor a apresentação dela. Esse seria, todavia, o primeiro momento disso, é a partir daí que chega a primavera. Parar nesse primeiro momento de deixar o corpo nu é ser cruel, é inclusive desumano. Não é sem sentido que, muitas vezes, tirar literalmente a roupa de

alguém é destituir uma pessoa de suas posses, como o morador de rua que tem roupas tão gastas ou quase não as tem. Geralmente deixar um corpo nu é um mecanismo presente nas mais diversas formas de tortura, justamente como meio de constrangimento do sujeito. Portanto não é um equívoco nos vestirmos seja com roupas ou construções simbólicas, mas é um problema que os caminhos dados como opção talvez se horrorizem tanto com a incompletude que chegam ao ponto de abolirem essa origem e a excluir aqueles que minimamente apontam para ela. Por isso o corpo em desnudamento aqui pensado vai se vestir, mas as suas vestes são de flores.

Na literalidade da natureza a estação das flores é um momento passageiro, a flor que nasce é flor que irá morrer, e tal processo é o ciclo constante da vida natural. Como seres naturais e crescidos em sua parte humana as flores em nossos corpos se originam no sentido da beleza do breve. A construção não é um tamponamento da falta e sim a criação pela e da falta, e com esse ponto de partida o que nos orientará não é uma imagem fixa que se faz como único sentido e verdade. A produção de um corpo como flor é a criação de uma beleza que se faz no jogo da vida e da morte, um desenho que não completa os espaços entre os pontos, apenas traceja criando buracos entre os riscos.

Em toda essa estruturação diversa encontro o corpo feminino por se marcar na incompletude e por meio de uma ausência de significante próprio permear-se por uma diversidade de sentidos. Como artístico feminino encontro um corpo que se desnuda e produz a beleza na efemeridade. Sem sentidos fechados talvez a arte no feminino se faça em outras cores, outras classes sociais, em quebras de autoridade e discursos opressores, apresente a diversidade de sexualidade e vários outros caminhos. Nos mostre, também, um interdito em que a barra que nos constitui não precisa ser navalha. Assim, essas são as flores desse corpo que existe por performance de si porque o feminino artístico sabe que é sublime, mas que também é carne fazendo a sua poética pela apresentação de si.

O que me é caro nessa situação é justamente perceber como ela ressoa na criação de diversas outras formas de existência, pois na restrição da fixidez de uma imagem e/ou de um discurso a escansão não existe, não se questiona e não se estranha. Talvez aqui eu volte ao que me constitui, nas minhas composições que não encontraram espaço nos grupos, nas instituições, na formação social como um todo, mas também na minha constituição como sujeito e em meu próprio corpo. Agora sou capaz de entender o porquê da escolha desse escrito de Pagu e de sua releitura diversas vezes, nele está uma existência atravessada pela incompreensão e o incômodo com a organização da vida em si e nos outros. Por isso, a cisão

de Patrícia com os mais diversos grupos/espacos/concepções que pareciam detentores de um caminho de antemão verdadeiro.

E nessa procura do que aqui é proposto pode ser que surjam questões sobre a possibilidade de construir uma sociedade regida por uma lógica feminina, e de fato não há como negar determinada influência a ser gerada no contexto social, entretanto, pode ser que tal ideia leve a formação de uma rigidez como a existente em nossa sociedade pautada pela lógica fálica. O que levaria apenas a substituição de uma lógica por outra. Penso que a questão recai muito mais em uma necessidade de que outras formas possam existir em sua diferença, que se possibilite o diverso. Ter como exemplo a existência em flores é a exata aposta não na sustentação de um modelo e sim na transitoriedade dele. Assim, ao lembrarmos que o feminino tem por marca a castração dizemos desse lugar que aponta para uma não completude, logo, sua posição traz uma desestruturação que faz vacilar todas as lógicas construídas na certeza – desde a ideia de sujeitos perfeitos até a concepção capitalista de que pelo consumo haverá um gozo pleno.

Da mesma forma, a passividade que é ligada a tal posição também vai de encontro ao lugar de ser sempre ativo, da força, ou da necessidade de sermos seres de produção constante – o que vemos nos escritos de Pagu diante da entrega de sua narrativa nas mãos do outro. Outro aspecto se relaciona também à singularidade da posição feminina que é a sua maneira de gozar. Esta, já explicitada nos tópicos anteriores, ultrapassa a delimitação do gozo fálico e desvanece mais uma vez a lógica dos contornos. Traz, assim, a singularidade desse ser mulher que só pode ser pensada uma a uma.

Aqui o feminino encontra a arte pela possibilidade de fazer um enlace com o desejo e conseguir se desnudar e, ao mesmo tempo, trazer a produção do belo como flores. As flores são marcadas pela finitude, nenhuma flor dura eternamente, a transitoriedade é a sua marca. E nesse viver efêmero temos a constituição de uma imagem que não é fixa, é esse belo que em poucos dias irá morrer. Uma flor traz a beleza sem a promessa do sentido pleno. Encontrar na sublimação que envolva o seu próprio sexo, e neste caso o feminino, é entender a procura por outra lógica. Cair um véu, desnudar e apresentar o lugar em que as representações não se sustentam plenamente. E fazer desse momento não apenas um ponto chegada, mas sim uma marca de saída que a partir disso tragam as flores. Com isso, chegar à conclusão de que a arte no nu feminino, como performance de si, representam as flores como um desnudamento de si.

Nesse fim, ao pensar sobre o brotar dessas flores diante do desnudamento, relembro-me de um pequeno artigo de nome *Patrícia Galvão e o corpo-arquivo de Pagu: a tortura se*

escreve no feminino, um achado que se deu ao buscar as produções científicas já realizadas sobre essa mulher. Lembrar-me dessa escrita não é um dado do acaso, e faz significativa a ideia de uma tortura que se escreve no feminino. Maria Fernanda Garbero (2014) termina seu arquivo com tais palavras: “Esse corpo, imagem em extensão de um arquivo sem fim, ‘termina’ apostando na vida, e afirmando a mulher que, embora torturada, delata seus verdugos, escancara e escandaliza a polis falologocêntrica, ao relatar suas cicatrizes e nos dizer, como um grito, ‘estou viva’.” (p.75). Dessa mesma forma vejo a Pagu de outra lógica, de uma vida dada pelo feminino.

O exílio familiar, dos grupos intelectuais, artísticos, políticos, dos encontros amorosos e de si mesmo. Essa narração, pautada em um apesar de tantas situações adversas, mas que mesmo assim dá o seu grito de vida à sua maneira. A produção do belo de si pode vir a ser uma forma de articulação com o desejo diante do vazio dos seres, mas, mais ainda, do seu vazio enquanto mulher. Portanto, espero que as flores possam existir indicando a transitoriedade como possibilidade de uma constituição menos fixa. Que o excesso de vida encontre caminhos para além da incompreensão, mesmo que tais vias sejam um tanto desconhecidas. Que o amor possa ser acolhedor de uma passividade que tem por intuito entregar a sua narrativa e inclua as suas zonas sensitivas na singularidade do gozo feminino. E por um feminino que possa fazer de si mesmo escrita poética, atravessando-se como arte nessa performance de si. Nesses caminhos encontro o sujeito feminino como obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando penso nessa forma de performance, na performance de si, percebo que volto nas primeiras escritas que construíram essa pesquisa, as palavras dadas no pré-projeto que me levaram a adentrar nesse programa de pós-graduação que hoje estou – e que estão também inclusas no último capítulo dessa dissertação. Me refiro ao momento em que vi na vida de mulheres artistas (e poetisas em sua maioria usadas como exemplo naquele momento) o que parecia ser praticamente uma entrega literal de pedaços do seu ser: naquilo em que se engajavam, nas suas escritas, nas relações amorosas, nas participações políticas, nos contextos familiares e sociais; em qualquer pedaço de vida que pudesse existir suas vidas estavam intrinsecamente presentes nesses diferentes contextos.

Nessa entrega encontro a constatação da poetisa e dançarina Zelda Fitzgerald (1900 – 1948) em seu livro *Esta valsa é minha* ([1932] 2014) “Os homens, pensou, nunca parecem tornar-se as coisas que realizam, como as mulheres, mas pertencer às interpretações filosóficas que fazem de suas ações.” (p. 161). Para as mulheres, então, entre elas e as suas ações não se faz uma distinção, e a consumação de si é uma não escolha. A não escolha não aparece como condição a priori e sem explicação, não se escolhe da mesma forma quando vivemos em uma desigualdade posta por diferenças raciais, econômicas, de gênero, religiosas, corporais, familiares e tantas outras.

Nascendo em meio a esses significados e nos constituindo na maior parte das vezes sem entender tudo isso que já está a nossa volta enquanto vivemos, inconscientemente vamos também existindo. A escolha inconsciente nos tira do nosso próprio centro de racionalidade e nos coloca como uma vida em que os nossos atos não pertencem apenas ao nosso querer. O que vejo em cada posição feminina quando me refiro a sua própria realização, é a percepção de que não há escolha entre se colocar ou não nas realizações que são feitas, já que elas são as realizações de si. Criando esse feminino quando do seu encontro com ele dizemos de uma inevitabilidade de si e conseqüentemente, de sua história como construção. Por isso, volto às histórias de vida como a criação feminina, a arte de si.

Quando penso em Pagu percebo que só a conhecemos pela sua própria vida, por ela mesma. Essa persona até mesmo passou por uma infinidade de ocupações e posicionamentos – de integrante da antropofagia a jornalista, ou de militante a diretora teatral –, mas esses mesmos lugares não determinam totalmente onde ela estava e quem ela era. Pagu chega

primeiro, a sua existência está à frente, a sua figura é quem chama a atenção. Ao mesmo tempo, ao conhecer a sua vida, a sensação é de que quase encontramos o enlouquecimento e a tristeza, como tantas mulheres que colocaram a si em tudo o que podia ser vida, e acabaram chegando na morte pelo suicídio, o risco da consecução até a plenitude.

E poderíamos até mesmo nos questionar o porquê de Pagu ter escolhido tantos lugares, encontros, relações, embates e discursos que levariam ao seu quase esfacelamento. Embora tudo isso nos remeta ao entrelaçamento de sintomas, estruturas, repetições, recalque, contexto social e outros mecanismos que estão diretamente ligados aos nossos caminhos – e que certamente atravessaram as decisões de Patrícia Galvão – penso na escolha inconsciente que Pagu encontrou, e assim viveu. E quando penso em seus caminhos percebo alguns lugares em que Patrícia pareceu existir nessa inevitabilidade de si: a maternidade, a militância, o amor/relações, e o exílio.

O primeiro pelo nascimento de seu filho Rudá, pela intensidade que atravessou Pagu nos momentos em que, em conflito com a condição materna, viveu o desejo intenso de ser mãe “Sei que chorei muito, que quase enlouqueci, e que estive doente. Rudá sarou. Durante uma semana, senti o delírio feliz de nada me importar, a não ser alimentá-lo, passear com meu filhinho, não deixa-lo nem um minuto.” (PAGU, [1940] 2005, p. 66). Em paradoxo à maternidade, a sua vontade de constante expansão a levava sempre para longe de seu filho, “quando o navio abandonou o cais, ainda procurava justificar-me. ‘Não devo criá-lo muito agarrado a mim.’” (PAGU, [1940] 2005, p. 66). E em meio a essa confusão a infelicidade por ter evitado o sentimento de amor por seu próprio bebê, quando em diversas situações aceitou a recriminação feita aos seus afetos “Chorei ao beijar meu filho. Por isso, sofri à tarde toda as sátiras de Villar contra meu sentimentalismo excessivo.” (PAGU, [1940] 2005, p. 82).

Em relação à luta política em meio à vida de Pagu tenho a sensação do quase extremo de uma vivência que levou parte de si, pela descoberta expansiva que uma causa política gerou em sua vida “Eu precisava de gente que me ouvisse e me respondesse. E as grandes descobertas não as queria guardar só para mim. O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar essa força?” (PAGU, [1940] 2005, p. 77). Por outro lado essa mesma sensação de expansão faz Pagu chegar ao desgaste físico inclusive sofrido após anos de militância, “Eu tivera vertigens históricas junto ao túmulo de Lênin, mas então só uma tristeza imensa, uma fadiga quase sem terror, como se o mundo estivesse se desfazendo sem que eu me apavorasse.” (PAGU, [1940] 2005, p. 150). E entre esses extremos a frustração pelo não encontro da sua

procura por vida nesse espaço, quando descobre os mesmos discursos já vividos até então em outros contextos.

No amor, pela primeira vez percebo que em nenhum momento ainda havia constatado o nome do livro aqui escolhido: *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Nesse título a paixão parece ser o cerne da história de vida dessa persona e penso ser o alimento a mover o seu desejo de entrega de si, seja quando nos referimos aos seus relacionamentos ou a qualquer causa que escolheu em vida. Em suas relações a constante submissão ao amor como um sentimento próximo de uma pureza capaz de superar a simulação tão presente no viver cotidiano. Em paralelo, Pagu vive um constante encontro com relações que até então lhe eram dadas apenas como sexo, como mesmo já havia escutado “Quando você passa na rua, todos os homens te desejam. Você nunca despertará um sentimento puro.” (PAGU, [1940] 2005, p. 59). Essa diferença entre a sua busca o que é encontrado é vista quando ela nos diz que “Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores.” (PAGU, [1940] 2005, p. 139).

Por fim, o exílio parece ser a condição que costura todos esses pontos até então mencionados, o sentimento de deslocamento permanente independentemente das situações, dos grupos, das crenças, de tudo o que encontrava diante de sua procura. Essa busca era o desejo de “[...] locomoção num mundo inteiro percorrido. Nem um cantinho escapava da minha imaginação. Desejo de bota de sete léguas, obsessão por refutar Júlio Verne⁴¹, saber o que ninguém sabia contar. Depois, a juventude ambiciosa, a vontade do difícil e do raro.” (PAGU, [1940] 2005, p. 139). A esperança portanto fez Pagu percorrer por diferentes caminhos, que nessa conjuntura a coloca em um estado de estar fora de casa constantemente, portanto, como exilada, quando encontrava pouco em relação à intensidade esperada sentia também a frustração de que “Nada houve nesse mês de adormecimento e expectativa. Houve um tédio tremendo que ia até a angústia do aniquilamento. [...] Como era insuportavelmente cretina a presença dos intelectuais. E para continuar nos intoleráveis ‘como’, o assédio impertinente dos oficiais [...]” (PAGU, [1940] 2005, p. 145).

Quando vejo em todos esses pontos uma performance de si se desenrolando enquanto vida pelos caminhos de Pagu, me deparo com o que percebo como a própria realização de si, em ações de quem se cria como feminino. Parece existir um eterno conflito em todas essas situações que vão do extremo prazer ao mais profundo desamparo quando a busca não chega ao lugar esperado. Ao mesmo tempo e em consequência disso, um novo ciclo sempre se

⁴¹ Escritor francês conhecido pelas suas histórias de aventura e ficção voltadas para a narrativa de viagens.

reinicia e começam outras procuras como um infinito movimento. A sensação é de uma vivência constante do peso e da leveza. O desnudamento como medo desse desmonte das imagens que nos constituem, e as flores como consequência do que essa desconstrução pode levar. Criação infinita pela condição de transitoriedade das flores, e o artístico e o horror não como opostos e/ou contraditórios, mas como partes da arte no feminino como performance de si.

Acho que todas essas constatações ao observar a vida de Pagu poderiam gerar um tanto de desânimo quanto a possibilidade de realmente existir uma via pelo feminino, pois há sempre um conflito entre a expansão de Patrícia Galvão e o que é vivido por ela. Todavia, penso que algumas dificuldades sempre estarão presentes por contornos tão indefinidos postos por essa posição, como ressaltamos na introdução desse trabalho em relação a diferença dada nas certezas fálicas. E por mais que tantos sufocos sejam vividos nessa condição de praticamente não escolha, há traçados que serão melhor experienciados quando uma mínima compreensão desse desejo se faz, há também escolhas possíveis. Talvez seja por isso que aqui faço uma construção particular sobre o feminino, pois muitos outros apontamentos poderiam ser feitos em relação a essa temática.

A cada linha escrita entendo que o meu desejo era menos o de definições e mais o de permissão e liberdade para ser. Penso que viver em um lugar feminino como cá desenvolvo é muitas vezes se deparar constantemente com o enfrentamento de uma realidade que não será nada gentil. Questionar, mostrar e viver outra lógica é, na maioria das vezes, sofrer violências e sentir um cansaço cotidiano. Não porque vivemos a instabilidade e sim pela não aceitação do instável por parte dos padrões, pois estes são postos como únicos e verdadeiros. Por isso permaneço na insistência, também constante, de escrever sobre aqueles que seriam os desviantes, porque quantas vezes forem necessárias precisamos nos lembrar de que o marginal não deve ser marginalizado. Não é esse o lugar do feminino.

Para mim o feminino é essa possibilidade de uma intensidade que se faz criação, de forma a mostrar uma realidade outra e a se desdobrar em uma construção que é vertigem. A mulher Pagu é hoje a minha compreensão do desnudamento, do nascimento das flores e do seu desvanecimento, e do contínuo recomeçar que se deixará cair mais uma vez. E apesar de presenciarmos muitas de suas quedas como feridas, precisamos nos lembrar de que tudo isso não é sobre machucar o desnudamento daqueles que o vivem. Isso é sobre construir-se em uma delicadeza proporcional a qualidade de se por em nudez. Ao pensarmos assim poderíamos também dizer de muitas outras mulheres ou formas de vidas que vivem as suas

ações como a performance da sua própria existência. Desde que seja feminino, as construções podem ser muitas, as desconstruções outras tantas e o efêmero o nosso artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

AZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte um paralelo entre arte e ciência. **Campinas, SP: Autores Associados, 2006 (Coleção polêmicas do nosso tempo, 59)**.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **De amores e flores: o caso da jovem homossexual de Freud**. In: QUINET, A.; COUTINHO JORGE, M.A. (Orgs.). *As homossexualidades na psicanálise: na história de sua despatologização*. São Paulo: Segmento Farma, 2013. P. 299-314.

BADIOU, Alain. Verdade e sujeito. **Revista Estudos Avançados**, nº 8, 21, 1995, pp. 177-184.

BARROS, Regina. Benevides de; PASSOS, Eduardo. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Liliana da Escóssia. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009, v. , p. 17-31.

BIRMAN, Joel. A epopeia do corpo. Nostalgias. In: Bastos, L. A. M. **Eu-corpando**. O ego e o corpo em Freud (pp. 09-24). São Paulo: Editora Escuta, 1998.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do Feminino**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

BRUNO, Ernani Silva. **História e Tradições da Cidade de São Paulo**. Volume III. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1954.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu. Vida e Obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular, entre a tradição e a transformação**. *Revista São Paulo em Perspectiva*, 15(2), 2001.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Mário de Andrade e a Música Brasileira**. *Revista Música*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 33-47, may 1994. ISSN 2238-7625. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/revistamusica/article/view/55070/58712>>. Acesso em: 29 oct. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/rm.v5i1.55070>.

CORREIO BRASILIENSE. **Revolucionárias modernistas**. [online], 2012. Disponível na Internet via: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio_290116/revolucionarias-modernistas.shtml>. Arquivo capturado em 16 de maio de 2017.

COSTA, Teresinha. **Édipo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

COUTINHO JORGE, Marco Antônio. **Angústia e castração**. Reverso, Belo Horizonte, v. 29, n. 54, p. 37-42, set. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952007000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 22 set. 2016

COUTINHO JORGE, Marco Antônio. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

COUTINHO JORGE, M.A. **Sexo e discurso em Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

COUTINHO JORGE, M.A.; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Freud: criador da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

COUTO, Luiza Vieira; CHAVES, Wilson Camilo. **O trauma sexual e a angústia de castração: percurso freudiano à luz das contribuições de Lacan**. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652009000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 de fevereiro de 2017.

DIAS AVELINO, Yvone; MORENO, Tânia Maria; GONÇALVES, Adilson Jose. ARTE URBANA E REMINISCÊNCIAS RURAIS NA OBRA DE TARSILA DO AMARAL. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. ISSN 2176-2767, [S.l.], v. 19, ago. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10925>>. Acesso em: 17 maio 2017.

ECHER, Isabel Cristina. **A revisão de literatura na construção do trabalho científico**. *Revista Gaucha de Enfermagem*, Porto Alegre, v.22, n. 2, p.5-20, julho de 2001.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Dizer a infelicidade**. *Gênero*, Rio de Janeiro, v. 10, n.2, 2010. Disponível em <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/21>>. Acesso em: 12 de mar. 2017.

FRANÇA, Maria Inês. **Entre sonho e despertar: a dimensão estética em psicanálise**. *Revista Percurso*, São Paulo, v. 25, n. 25, 2000.

FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, S. (1924) **A dissolução do complexo de Édipo**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1913) **A disposição à neurose obsessiva: uma contribuição ao problema da escolha da neurose**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1920) **Além do princípio do prazer**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1925) **Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1914) **A história do movimento psicanalítico**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1937) **Análise terminável e interminável**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1923) **A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1915) **A pulsão e suas vicissitudes**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1917) **Conferências Introdutórias sobre Psicanálise: O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1940 [1938]) **Esboço de psicanálise**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1932) **Feminilidade**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1923) **O ego e o id**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1919) **O estranho**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1913) **O interesse científico da psicanálise**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1931) **Sexualidade Feminina**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1916 [1915]) **Sobre a transitoriedade**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1913 [1912-13]) **Totem e Tabu**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1905) **Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____ (1919) **Uma criança é espancada - uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Croquis de Pagu - e outros momentos Felizes que foram Devorados Reunidos**. Santos, SP: UNISANTA, 2004.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu Patrícia Galvão: Livre na Imaginação, no espaço e no tempo**. 5ª ed. Santos, SP: UNISANTA, 1999.

GOFFMAN, Erving. (1956) **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GALVÃO, P. A mulher do Povo. (1931). In: ANDRADE, Oswald de.; GALVÃO, Patrícia. **O homem do povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu)**. São Paulo: Globo, Museu Lasar Segall, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GALVÃO, Patrícia. (PAGU). *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia*. In: FERRAZ, Geraldo G. (Org.) **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GARBERO, Maria Fernanda. **Patrícia Galvão e o corpo arquivo de Pagu: a tortura se escreve no feminino**. Roma Tre-Press, Roma, n. 3, 2014. Disponível em <<http://romatypress.uniroma3.it/ojs/index.php/krypton/article/view/494>>. Acesso em: 12 de mar. 2017.

GUATTARI, Félix. A Transversalidade. In SUELY ROLNIK (org). **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. **Paixão Pagu: autobiografia e antropofagia**. Simpósio em Literatura Crítica e Cultura - Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas, 6, 2012, Juiz de Fora. Anais... PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Imago, Rio de Janeiro, 2008.

LACAN, Jacques. (1958). A significação do falo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. (1953-1954). **O Seminário, livro 1, Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

_____. (1962-1963). **O seminário, livro 10, A angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, J. (1967-1968). **O seminário, livro 15: o ato psicanalítico**. Inédito.

_____. (1985). **O seminário, livro 20, Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Os complexos familiares**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. (1960). **Posição do inconsciente no Congresso de Bonneval**. In: LACAN, J. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 843 -864.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 162-183, jan. 2006. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>>. Acesso em: 01 maio 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/%x>.

LAZZARINI, Eliana Rigotto; VIANA, Terezinha de Camargo. **O corpo em psicanálise**. *Psic.: Teor. e Pesq.*, Brasília, v. 22, n. 2, p. 241-249, Aug. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722006000200014&lng=en&nrm=iso>. access on 20 Nov. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722006000200014>.

LEÃO, Alessandra; SÁ MENEZES, F.R. de. **Língua**. YB Music, 2015. 3 CDs. Faixa 1.

LEE, Rita; DUNCAN, Zélia. **Pagu**. In: 3001. 1 CD. Faixas 7-8 (24 min 24).

MAGNO, M.D. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Aoutra, 1983.

MEIRELLES, Olívia. Revolucionárias modernistas. *Caderno Cultura. Jornal Correio Brasiliense*, 19/02/2012. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio,290116/revolucionarias-modernistas.shtml. Acesso em: 25/10/2017.

MOMO. **A estética do rabisco**. Dubas Música, 2007. 1 CD. Faixa 2.

MOREIRA, Walter. **Revisão de literatura e desenvolvimento científico: conceitos e estratégias para confecção**. Janus, América do Norte, v.1, n. 1, 2004.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro, Vozes, 2007.

MUNIZ JÚNIOR, João. A gramática do comportamento: a fabricação do feminino nos manuais de etiqueta de Marcelino de carvalho. **Caderno espaço feminino**. Uberlândia, nº 2, v. 27. Jul/Dez, 2014. Pp. 46-72.

MURARI, Lucas de Castro; PINHEIRO, Fábio P.F. **O expressionismo Alemão e suas múltiplas derivações americanas**. O Mosaico: R. Pesq. Artes. Curitiba, n.7, jan./jun., 2012, p. 132-144.

NEVES, Juliana. Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência literária do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.

NUNES, Silvia Alexim. **Afinal, o que querem as mulheres? Maternidade e mal-estar**. *Revista Psicologia Clínica*. 2011; 23(2), p. 101-115.

PASSERON, René. **Da Estética à Poiética**. Porto Arte, Porto Alegre, V.8, Nº15, 103-116, nov.1997.

PASSERON, René. A poiética em questão. Trad, Sônia Saborda. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, nº 21, V. 1, Jul/Nov., 2004. Pp. 09-15.

PELLION, Frédéric. Objeto *a* e privação. Um caso de retroação significativa na teoria psicanalítica. In **Revista Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro, vol. 10, nº 2, jun/Dez, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciArttext&pid=S1516-14982007000200004>. Acesso em 27.04.2017.

PEREIRA, Ondina Pena. **Psicanálise e filosofia: uma relação entre experiência psicanalítica e atividade filosófica**. *Psyche*, São Paulo, v. 8, n. 14, p. 109-122, dez. 2004. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382004000200007&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 25 set. 2016.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUINET, Antônio. **A Heteridade de Lacan**. Texto apresentado no colóquio “2001- Uma odisséia lacaniana”. Rio de Janeiro, 11 abr 2001. Disponível em: <http://www.robertexto.com/archivo7/heteridade.htm>. Acesso em 15 de fevereiro de 2017.

QUINET, A. **As 4+1 condições da análise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O transcendental e sua imagem. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

RAUPP, Fabiano Maury; BEUREN, Ilse Maria. Metodologia da pesquisa aplicável às ciências sociais. In: BEUREN, I. M. (org). **Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: teoria e prática**. São Paulo: Atlas, 2003.

REY, Sandra. **A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea**. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 1, p. 8-15, 2008.

REY, Sandra. **Da Prática à Teoria: Três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n.13, 1997.

REY, Sandra; BRITES-UFRGS, B. ; TESSLER, E. ; LANCRI, J. . Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: Blanca Brites; Élide Tessler. (Org.). **Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, v. , p. 123-140.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. **O grotesco, o estranho e a feminilidade na obra de Cindy Sherman**. Ide (São Paulo), São Paulo , v. 31, n. 47, p. 88-93, dez. 2008 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200016&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 21 out. 2017

RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS Jr. Moisés Gonçalves dos; BRITO, Luciana. **O moderno canibal: Oswald / Tarsila e a metáfora antropofágica na literatura nacional**. Revista Iluminart. São Paulo, n.7, p. 60-69, 2011.

SCHECHNER, R. O que é performance? (tradução: Dandara). O percevejo – Estudos da performance. **Revista de Teatro, crítica e estética**. Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, J. M. R.; BENUTTI, M. A. A relação do cubismo com as geometrias não-euclidianas. In: GRAPHICA 2007, Curitiba/Pr. Anais, Curitiba: UFPR, 2007. p. 1-9.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. Horiz. antropol., Porto Alegre , v. 11, n. 24, p. 35-65, Dec. 2005 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200003&lng=en&nrm=iso>. access on 23 Jan. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200003>

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

TURNER, V. (1974). Passagens, margens e pobreza: símbolos religiosos da Communitas. In: Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ZATZ, Lia. **Pagu**. São Paulo, Instituto Callis, 2005, il. (A luta de cada um), - cópia/compilação/adaptação das páginas 29 a 42]

VALAS, Patrick. **As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VALENTE, L. **Canonizando Pagu**. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 33, no. 3, p. 27-38, setemb

VELOSO, Sainy. **Entre tablados e arenas: performances culturais**. Revista Urdimento, v.2, n.23, p 188-205, dezembro 2014.ro de 1998.

VIANNA, Marly de A.G. **As rebeliões de novembro de 1935**. Revista Novos Rumos. São Paulo, n. 34, p. 1-40, 2001.